

## « Sages sorcières? »

Révision de la mauvaise mère dans *Beloved* (Toni Morrison), *Praisesong for the Widow* (Paule Marshall), et *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* (Maryse Condé)

Kathleen Gyssels

University Press of America, Inc.

[copyright information]





I would like to thank  
Stephen E. James, for his trust in  
this long-range affair,

Colleague Tom De Herdt for his  
precious help with the layout,

Neighbour and poet Elie  
Rodenbach, for revising the manuscript.

I dedicate this work to my  
beloveds, Manon and Peter

April 2000



## *Table des matières*

<b>Introduction .....</b>	<b>xi</b>
<b>Chapitre 1 Légitime Défense d'une nouvelle Renaissance .....</b>	<b>1</b>
1.1 « Trace the New Web » .....	1
1.2 Marshall, Morrison et Condé: passeuses de langue, tisseuses de liens .....	4
1.3 Marshall, Morrison et Condé: veilleuses du lieu .....	8
1.4 Dossa et Doxa .....	10
1.5 Sages sorcières? .....	16
<b>Chapitre 2 L'exil, entre l'ancrage et la fuite.....</b>	<b>19</b>
2.1 Nomades renommées .....	19
2.2 « Womanistes » célébrées dans le « Tout-Monde » .....	20
2.3 La « bajane » .....	29
2.4 La Caraïbe chez Marshall et Morrison.....	36
2.4.1 Borne spatiale et spirituelle.....	36
2.4.2 L'Isle des Chevaliers .....	41
2.5 Condé et les f(r)ictions avec l'Amérique (Leah D.Hewitt) .....	43
<b>Chapitre 3 Vision: How it feels to be colored me.....</b>	<b>51</b>
3.1 Déracialiser la littérature.....	51
3.2 Lignes inaugurales: « The Color Line » .....	54
3.2.1 L'âge difficile de Pecola.....	57
3.2.2 Selina, spectre blanc .....	61
3.2.3 Le « prestige du mulâtre » .....	62
<b>Chapitre 4 Révision, un nouvel art du roman féminin noir.....</b>	<b>67</b>
4.1 Révision: le lien entre le postcolonialisme et le postmodernisme .....	67
4.2 Stepto .....	68
4.3 Christian.....	72
4.4 Baker.....	74
4.5 Gates .....	74
4.6 « Marasa Consciousness » .....	77
<b>Chapitre 5 Révision de l'Histoire, mémoires d'outre-tombe.....</b>	<b>79</b>
5.1 « Des histoires défont l'Histoire » (Edouard Glissant).....	79
5.2 « I is a long memoried woman » (Grace Nichols) .....	82

5.2.1 « rememory » .....	83
5.2.2 Le cerveau retors.....	91
5.2.3 La mémoire adverse.....	91
5.3 Traces d'Histoire, histoires tracées.....	98
5.3.1 Margaret Garner.....	99
5.3.2 Tituba Indien.....	107
5.4 « W/Righting History into Her Story » (Clarisse Zimra).....	111
5.4.1 “Womanist neo-slave narrative”.....	111
5.4.2 L'Amérique puritaine, revue et corrigée .....	117
5.4.3 Broder sur l'histoire.....	120
5.4.3.1 Benjamin et Tituba.....	120
5.4.3.2 La comédie de Christopher .....	122
5.5 « The missing gravestone syndrome ».....	124
5.6 Second <i>middle passage</i> .....	126
5.6.1 La croisade d'Avey .....	129
5.6.2 « a hot place ».....	136
5.6.3 Tituba, la double déportée .....	144
<b>Chapitre 6 Le fantastique féminin: entre 'gothic' et réalisme merveilleux .....</b>	<b>147</b>
6.1 « Lo real maravilloso » .....	147
6.2 « (G)/host writers ».....	151
6.3 Le gothique morrisonien.....	153
6.4 Révision du <i>gothic novel</i> .....	157
6.4.1 Genre masculin .....	158
6.4.2 Le fantôme: retour du refoulé .....	161
6.4.3 Un fantastique féminin.....	162
6.4.4 Fantôme, esprit, poltergeist, revenante .....	164
6.4.5 Langage étrange.....	167
6.5 Raconter l'invisible .....	174
6.6 Conseils métalittéraires.....	175
6.7 Le merveilleux marshallien.....	178
6.8 La magie condéenne .....	188
<b>Chapitre 7 Lettres écarlates: Révision de Hawthorne.....</b>	<b>195</b>
7.1 Nègres d'écrivains célèbres.....	195
7.2 Maître d'Ecole et Surveyor Pue .....	198
7.3 « A » pour Adultère ou pour Abolition?.....	199
7.4 Hester et Tituba, le féminisme revu .....	204
<b>Chapitre 8 La sorcière révisée, prêtresse sans église .....</b>	<b>211</b>



8.1 Sycorax .....	211
8.2 « Le plus indéracinable 'racisme' qui soit » .....	214
8.3 Immorales, immortelles .....	216
8.3.1 Beloved .....	216
8.3.2 « Backbone of the church » .....	219
8.3.3 Médée noire .....	226
8.4 Tituba l'hérétique .....	231
8.5 La vengeance sorcière .....	239
8.6 « The Black Widow » .....	243
<b>Conclusion « Praisesongs » pour de sages sorcières .....</b>	<b>253</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>259</b>
<b>Index .....</b>	<b>301</b>

## *Sigles*

Oeuvre de Toni Morrison:

*Beloved* (B), *The Bluest Eye* (BE), *Sula* (S), *Song of Solomon* (SoS), *Tar Baby* (TB)

Oeuvre de Paule Marshall:

*Praisesong for the Widow* en traduction: *Racines noires* (RN)

*Brown Girl, Brownstones*, *Fille noire, pierre sombre*, (FN, PS)

Oeuvre de Maryse Condé:

*Moi, Tituba... sorcière noire de Salem* (T)

Slavery is too dreadful for the purposes of art.

Harriet Beecher-Stowe (*A Key to Uncle Tom's Cabin*, 1843)

I refuse to think that slavery is beyond art. If they can live it, I can write about it. [...] They were very inventive and imaginative with cruelty, so I have to take it back - in a way that I can tell it.

Toni Morrison, 1987



## Introduction

L'essai répare une double oblitération. D'abord, l'invisibilité d'auteures noires dans les histoires littéraires, que ce soient celles du Centre ou celle des Antilles et de l'Amérique noire. Dans « Towards a Black Feminist Criticism » (1977, réédité dans *The Truth that Never Hurts*), Barbara Smith explique comment la politique raciale, d'une part, la politique sexiste, de l'autre, ont mis la femme noire de côté: « Blackness and feminism are [...] mutually exclusive and peripheral to the act of writing fiction. » (Smith 1998: 7)

Cette marginalisation a permis ensuite l'oblitération de liens sororaux entre Africaines-Américaines<sup>1</sup>. et Afro-Caribéennes. Au cours des lectures parallèles de romans africains-américains, afro-caribéens et afro-antillais, de frappantes convergences m'ont été imposées. Bien que la critique rebute à appeler les littératures antillaises postcoloniales (et bien sûr leur statut de Dom-Tom justifie ce refus), l'oeuvre de Condé et de Schwarz-Bart, pour ne nommer que ces deux-là, est postcoloniale. Car le rapport entre colonisé et colonisateur s'y décèle toujours, que ce soit de manière ouverte ou plus camouflée, « marronne ». Se libérer du fardeau du passé esclavagiste et colonial, telle est aussi la première préoccupation de l'Africaine-Américaine Toni Morrison.

---

<sup>1</sup> Ce terme fut réintroduit en 1986, après avoir disparu en faveur de *Black American* (mettant trop l'accent sur la couleur de peau) et *Negro American* (trop associé à l'injure 'negro'). Le nouveau terme écarte le terme péjoratif *Negro* (et sa traduction française *nègre*), ainsi que la panoplie d'étiquettes aujourd'hui désuètes, voire politiquement incorrectes: « Négro-Américain », « Nègro-Américain », « Afro-Américain », « Noir de l'Amérique », etc. Pour des problèmes de traduction dans ce domaine délicat de la question raciale, lire l'ouvrage excellent de Doris Y Kadish et de Françoise Massardier-Kenney, *Translating Slavery. Gender and Race in French Women's Writing, 1783-1823*: « in colonial America, whites used 'negroes', 'slaves', and 'niggers' to designate African Americans. 'Negro' and 'nigger' were used interchangeably, and 'it was not until the twentieth century that whites began to semantically distinguish 'negro' and 'nigger', with the latter becoming a racial epithet.' At that time 'negro' was not capitalized, as in the original Spanish form it was an adjective. However, in colonial America, blacks used the term 'African', which was abandoned in the nineteenth century. At that time, some blacks began to use the white man's term 'negro' as well as 'colored'. In the 1920s black leaders advocated the capitalization of 'Negro', [...] widely used in its capitalized form until the 1960s. » (Massardier 1994: 19)

Le monde livresque, académique et critique ferme l'oeil sur les amarres entre ces littératures féminines émergentes. Jusqu'à peu, la littérature antillaise fut un appendice de l'Hexagone, contribuant à cette vaste « francophonie » qui, par ailleurs, est l'objet de protestations de plus en plus fortes. (Voir p.e. *Du bon usage de la francophonie* d'Ossito Midiohouan, 1994<sup>2</sup>). Depuis longtemps, d'autres rattachements et d'autres ralliements s'affichent: les « Filles de France » s'arriment à l'Hexagone comme à l'Amérique; la juxtaposition de l'oeuvre de Maryse Condé de celle de l'Africaine-Américaine Toni Morrison, d'une part, de l'Afro-Caribéenne Paule Marshall, de l'autre, se justifie par leur VISION largement commune quant à la place et à la fonction de la femme noire, tant dans la famille et la communauté noire que dans la société multiraciale, dominée par des Blancs. Mais de plus, une spécificité proprement féminine et noire s'y observe dans une pratique d'écriture fort similaire. C'est que, largement déterminée par ce que les auteurs blancs et noirs ont dit et écrit sur la femme noire, leur vision les a ensuite incitées à une même stratégie de REVISION. (chapitre quatre) Aux antipodes du *révisionnisme* (qui consiste à nier l'holocauste), l'écriture révisionnaire consiste à revoir et à réexaminer, à corriger et à répliquer 1. ce que les confrères blancs et noirs ont écrit à propos de la femme noire

2. ce que la première génération d'auteurs féminins noirs a cru nécessaire de dire et d'élire à propos d'elle. Après *the Cult of True Womanhood*, élisant les portraits mythiques des grands-mères et des mamans adorables par leur résignation et leur courage, Morrison, Marshall, Condé intentent un procès au passé. Elles proposent une *révision* de la mère noire. Contrairement à ce que le préfixe *re-* pourrait suggérer, leur procédure ne se limite pas à un intérêt pour ce qui a précédé, mais elle vise l'avenir, à savoir proposer des sorties des toiles gluantes où, trop longtemps, elles et leurs antihéroïnes sont restées empêtrées.

Toile transculturelle (dans la mesure où Africains-Américains et Afro-Caribéens sont généralement présentés comme appartenant à deux cultures distinctes) et polylinguistique, la nouvelle configuration plaide ainsi pour des essais réellement comparatistes en matière de littérature caribéenne et africaine-américaine. Boyce-Davies réclame l'optique révisionnaire qui est la mienne:

If we have been traditionally accustomed to thinking of Caribbean literature as male and as a critical colonial literature, then it is clearly time for a radical revision. [...] Students of Caribbean literature have often been oriented to think of Caribbean literature only as male; to experience the literature from the point of view of the male writers whose works are the majority and dominate the literary landscape. We are also

---

<sup>2</sup> « Quiconque ne fait pas montre de son attachement indéfectible à l'ancienne 'mère-patrie' est considéré comme francophobe et traité en conséquence. Pourquoi, se demande Midiohouan, les intellectuels africains sont-ils condamnés à se renier, à démissionner, à être des pleutres ou à devenir des larbins, éternels consommateurs de la pensée des autres? [...] la francophonie répond à des intérêts politiques dont les liens culturels tissés par la langue française ne sont que l'alibi. » (c.-r. Kom 1997: 161-2)

programmed to live within the narrow confinement of language, in most cases, English. Finally, we are used to making certain distinctions based on geography and birth largely derived from colonial conditioning and from a European, academic definition of literary place. (Boyce-Davies 1990: 59, 70)

La nouvelle constellation visualise une « Women World's Web », l'image de l'Internet rendant plus facile l'exploitation de la métaphore arachnéenne. Sorties de la même mer/mère, Morrison, Marshall et Condé voyagent entre plusieurs rives, et dérangent quand il s'agit de leur assigner une place. Leur appartenance raciale, l'expérience migratoire et l'identité féminine redéfinie sont quelques-uns des facteurs qui charpentent leurs narrations, et qui en expliquent les singulières similitudes. Porte-paroles de cultures longtemps opprimées, de sociétés et de groupes marginalisés, de communautés chargeant un lourd passé d'asservissement, les auteures s'offusquent du présent néo-colonial, des mécanismes de pouvoir qui dérèglent encore les rapports de race, de sexe, de classe, et qui se ramifient jusque dans l'arène littéraire.

Configuration transgéographique, transhistorique, transnationale, l'essai se concentre essentiellement sur Morrison et Condé, moins à cause de leur célébrité que par le fait que les convergences se révèlent les plus profondes et les plus significatives. *Beloved* occupera le centre focal, tant ce chef-d'oeuvre, sans égal dans la diaspora noire (masculine ou féminine, afro-caribéenne ou africaine-américaine), voire inégalé dans la littérature tout court, pratique de la manière la plus radicale la *révision*.

Après le *praisesong* de la (grand-)mère (voir *Crossing the Bridge: The Great Mother in Selected Novels of Toni Morrison, Paule Marshall, SSB and Mariama Bâ*, Reyes 1985), après l'hommage rendu aux aïeules vénérées dans des fictions par ailleurs plus autobiographiques<sup>3</sup>, ces auteures se concentrent sur la Noire la plus mutine et la plus contraire. Celle qui est la moins apte à rencontrer la sympathie du lecteur, fût-il blanc ou noir, occupe le centre focal de la toile narrative. La matriarche noire, icône de soumission et de dévotion, cède la place à cette figure redoutable qu'est la mauvaise mère. Celle qui désavoue son rôle, se détourne de ses filles. Pauline Breedlove (*BE*), Selina Boyce (*PN FS*) et la mère de Véronica (*H*) sont co-responsables de l'aliénation de leurs filles. Mais ceci est un moindre mal comparé à ce que font Tituba et Sethe à leurs filles bien-aimées, les tuant par excès d'amour. A l'antithèse de la femme noire vertueuse, sérieusement remise en question dès *Sula* (deuxième roman de Morrison), Morrison, Marshall, et Condé peignent des femmes irrespectueuses de la vie qu'elles portent ou ont portée.

---

<sup>3</sup> *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (Simone Schwarz-Bart), *Sula* (Morrison), *To Da-Duh, in Memoriam* (Marshall). Seule Condé réfute l'adulation grand-maternelle, comme en témoigne son dernier roman en date. Sans être autobiographique, interprétation contre laquelle Condé s'est rebellée pour l'ensemble de ses romans, *Desirada* (1997), histoire de trois générations de femmes, montre que l'amour de la mère et de la grand-mère ne vont pas de soi en milieu antillais.

Après le cycle de la Manman (la Da, la Nanny) et de la Doudou (*Tragic Mulatto*), la fin des années '80 inaugure le cycle de la sorcière. Les auteures déconstruisent *Black Motherhood* et montrent qu'être une mère noire pose d'énormes problèmes, tant au passé qu'au présent, tant aux Antilles qu'en Amérique. Longtemps sanctifiée, la maternité noire a tout d'un oxymore terrifiant dans le contexte esclavagiste: la responsabilité (souvent portée seule) parentale pèse lourd pour des femmes noires vivant dans l'ère postmoderne.

Le point d'interrogation dans le titre (« Sages sorcières? » ) suggère d'emblée la coupure entre deux mondes, le conflit entre deux cultures, l'incompatibilité, du moins partielle, entre la vision blanche et la vision noire à l'égard de la « Médée noire ». « Dark continent » (Boyce-Davies 1994: 78-9), Méduse diabolisée à travers le regard de l'homme blanc, la sorcière n'est pas pure négativité pour la communauté noire. Oscillant entre la sage et la démons, la sorcière est révisée par les auteures. Généralement entourée de respect, en même temps que crainte pour ses pouvoirs obscurs, la sorcière est aussi celle que la communauté noire élit à cause de ses talents extraordinaires, lui permettant de guérir et de conseiller sur les grandes questions de la vie. Dans un parcours qui ressemble étonnamment à celui de Télumée Miracle (Simone Schwarz-Bart 1972), Tituba apprend d'une vieille Nago la pharmacopée et les forces magiques pour « jeter un sort ». Elle pratique la médecine traditionnelle et assure, en sa fonction de conteuse (« Les Marrons m'écoutaient assis en cercle » (*T* 223) la consolidation du groupe et la transmission de l'héritage. Visionnaires et prêtresses, ces femmes sont les « tar baby », pour référer au troisième roman de Morrison, la substance qui, telle la glu, unit le corps social, répare les fractures, guérit des peurs primaires de l'Autre détesté parce que différent. Tituba, Sethe et Aunt Cuney résistent ainsi au pouvoir (masculin/blanc) et, par leur adhésion à un ordre défendu, convertissent et reconvertissent à leurs propres fins les systèmes de croyance qui leur sont imposés. Morrison, Condé comme Marshall donnent à lire la concurrence entre cultes africains-américains et religion officielle. Leurs « négresse[s] des grands chemins » (*TM*) sont haïes moins à cause d'actes répugnants ou condamnables, mais parce qu'elles sont autres, mal domptables, et donc mal assimilables. Boucs émissaires en période de troubles et de malchances, moments qui sont précisément des mutations dans l'identité collective et individuelle, les sorcières sont de retour dans les romans de Marshall, de Condé et de Morrison.



# Chapitre 1

## Légitime Défense d'une nouvelle Renaissance

Et je me dis Bordeaux et Nantes et Liverpool et New York  
et San Francisco  
pas un bout de ce monde qui ne porte mon empreinte  
digitale  
[...]  
Qui peut se vanter d'avoir mieux que moi?  
Virginie. Tennessee. Géorgie. Alabama  
Putréfactions monstrueuses de révoltes  
inopérantes,  
marais de sang putrides  
trompettes absurde**ment** bouchées  
Terres rouges, terres sanguines, terres consanguines.  
(Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*)

### 1.1 « Trace the New Web »

Derek Walcott, prix Nobel 1992, Patrick Chamoiseau, prix Goncourt 1992, Toni Morrison, prix Nobel 1993: ces trois distinctions marquent la fin de la périphérie, ou mieux, la décisive immersion de celle-ci dans le centre. De « nombreuses *polynarrations* venues de ces anciens confins que la centralité européenne jugeait excentriques » (Fuentes<sup>4</sup> 1993, trad franç 1997: 226)

---

<sup>4</sup> Lectures de Latino-Américains (Juan Goytisolo, Raoul Roa Bastos, Sergio Ramirez,...), d'Italiens (Italo Calvino) et de Français adoptifs (Milan Kundera), Fuentes mentionne à plusieurs reprises Toni Morrison (pp.20, 226). Il illustre la vitalité du domaine littéraire anglophone par les « contrastes et complémentarités »

dessinent une nouvelle « géographie du roman ». Affranchi d'une réception exclusivement métropolitaine, décentrant l'acception goethienne de *Weltliteratur*, un nombre croissant d'oeuvres postcoloniales témoigne de l'effervescence des diasporas noires, particulièrement celles du « Nouveau Monde »<sup>5</sup>: *Commonwealth*, Antilles et *ethnic literatures* sont aujourd'hui reconnues. Or, aura-t-on réparé, par ces honorables distinctions, souvent le fruit d'habiles machinations médiatiques, des siècles d'oubli et de silence conspirateurs, de mépris et d'ignorance à l'égard de livres écrits par des (ex-)colonisés? L'idée de la suprématie blanche, fondement d'une modernité européenne, sera-t-elle éradiquée une fois pour toutes?

Les années '90 augurent de décisifs changements: la montée vertigineuse d'auteurs des ex-colonies mondialise la planète littéraire qui, jusqu'à peu, ne connut que trois épicentres: Paris, Londres et New York. De plus, échangeant « la froide abstraction du séparé » contre « la chaude pulsation d'une variété infernale » (Fuentes 1997: 227-8), ces récits abolissent les frontières de tout genre pour renforcer les territoires communs de l'imagination et de la langue. Enfin, ces narrations réclament une nouvelle herméneutique du texte, métissant différentes disciplines, privilégiant l'approche comparatiste<sup>6</sup>.

Autre évolution dont on ne peut que se ravir, le monde diasporique francophone rencontre enfin son allié anglophone. Il s'en suit l'application tâtilonne de concepts qui, ayant prouvé leur utilité, sont refusés par une critique francophone, plus parce qu'ils sont anglo-saxons que parce que, comme bien d'autres mots-valises, ils exigent précision et précaution. L'exemple de post(-)colonial(isme), avec son orthographe double<sup>7</sup>, vient tout de suite à l'esprit.

Ces échanges de plus en plus fréquents se mesurent à la place toujours plus importante de traductions, tant d'oeuvres primaires que secondaires. Après avoir paru en anglais (par Johns Hopkins UP, 1990), *Eloge de la créolité* (1989) sort en édition bilingue sous le titre *In Praise of Creoleness*, chez Gallimard (1993, Bernabé e.a., trad par M.B. Taleb-Khyar). La créolité aborde

caribéens: V.S. Naipaul, Derek Walcott, et, côté francophone, Glissant, Césaire et Depestre. (Fuentes 1997: 227-8)

<sup>5</sup> Ainsi, la *Plume noire* de mars 1998 atteste la fébrilité de la littérature lusophone, et l'invité d'honneur au Salon du Livre en mars 1999 est le Québec.

<sup>6</sup> « many comparatists today weave together multiple disciplines in a reading practice that may be called *métissage*, a practice which recognizes that representation cuts across the boundaries of juridical, political, anthropological, and artistic discourses. » (Higonnet 1994: 2)

<sup>7</sup> J'abandonne celle des auteurs de *The Empire Writes Back* (Ashcroft, Griffiths and Tiffin 1989 et 1995: *The Post-Colonial Studies Reader*) et je soude le préfixe au nom, à l'instar de Elleke Boehmer qui distingue deux sens différents dans *Colonial & Postcolonial Literature* (1995). Dans « post-colonialism », le préfixe temporel sépare une période « post world War II » d'une autre, alors que le mot « postcolonialism » est synonyme d'« anticolonialism ». Ecrivant postcolonial(isme), je ne veux pas me limiter à son sens temporel, mais suggérer que la littérature postcoloniale fait plus que simplement venir après le déclin des Empires coloniaux, ou encore témoigner d'un anticolonialisme. La littérature postcoloniale est la littérature de l'Autre, une des littératures postmodernes qui démarginalisent les oubliés de l'Histoire (femmes, Noirs, homosexuels, etc.). Toute littérature analysant un rapport analogue à celui du colonisé/colonisateur serait postcoloniale.

ainsi d'autres rives que celles exclusivement francophones, répandant son message de *diversalité* (Chamoiseau) et d'identité métissée. Opaque, hermétique, l'oeuvre de Glissant franchit pareillement le fossé linguistique grâce à la traduction partielle, voire partielle (D'haen 1997d<sup>8</sup>), du *Discours antillais* (J.M. Dash, *Caribbean Discourse. Selected Essays*, 1989). La série « CARAF books » (Cailler 1990) embrasse le domaine fictif (comprenant *The Ripening (La Lézarde)*, ainsi que *Lone Sun* (1989) de Maximin), initiative suivie par la collection « Caribbean Literature » chez Faber, sur l'initiative de Caryl Phillips. La nouvelle donne en matière de littératures caribéennes n'a d'autre nom que la « Poétique de la Relation », désirée depuis longtemps par Glissant. L'étude et la critique des lettres créoles échappent enfin à la fragmentation et à la balkanisation dont les écrivains caribéens ont été les premiers à se plaindre. Encore faut-il que les échanges soient bi-directionnels: le public francophone découvre la littérature en langue anglaise (afro-caribéenne et africaine-américaine) grâce à des éditeurs comme Christian Bourgois, soucieux de révéler de grandes voix américaines, telle Morrison. Ainsi, les Antilles entrent en relation avec *the West Indies* et avec l'Amérique. (Glissant 1989) Titubante, la critique suit cette même mouvance, s'orientant davantage vers les entrecouplements, les idées contiguës d'auteur(e)s afro-caribéen(ne)s et africain(e)s-américain(e)s. Des appels à dynamiser les questionnements comparatistes centrés sur la question de l'Autre se font de plus en plus insistants<sup>9</sup>.

Autre fait marquant: ces nouveaux littérateurs allient l'écriture fictive et non-fictive. Marshall, Condé et Morrison combinent des responsabilités d'enseignantes et d'auteures, celles d'éditrices<sup>10</sup> et d'intellectuelles. A souligner aussi, leur solide solidarité avec d'autres artistes en exil et/ou de

---

<sup>8</sup> Elle omet par exemple la « dette » glissantienne à Deleuze pour l'idée motrice d'identité rhizomatique.

<sup>9</sup> « [S]ubstantial studies that explore the impact of the literature and culture of Black America on related and comparable groups in other parts of the world are yet to be undertaken. The relative paucity of scholarly inquiry in this area is at least partly due to the marginalized status of the comparative approach in the Afro-American (and Afro-Caribbean and African) critical practice - [...]. Critics have generally shown much greater interest in constructing and studying national (such as, Nigerian) and regional (such as, Caribbean) literary traditions than in formulating coherent frameworks to study those traditions in comparative texts. Such a trend, unfortunately, has served to de-emphasize the cultural links, the spiritual affinities and the unifying racial memories that connect the peoples of the African diaspora. » (Nelson 1989: 53) J-CI Bajoux livre la première étude comparatiste sur Claude McKay, Aimé Césaire et Luis Palés Matos (1983). D.H. Pageaux dans *Protée noir* (éd par P Hawkins 1992: 37) de K. Kadiatu (1998) et F. Lionnet (1996) plaident depuis longtemps pour un rapprochement des diasporas noires.

<sup>10</sup> Morrison prit sur elle la rédaction de l'introduction de deux livres dénonçant les dessous médiatiques et la pérennité du racisme à l'égard des Noirs aux E.U: *Race-ing Justice, En-gendering Power. Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and Construction of the Social Reality* (1992) et *Birth of a Nationhood, Gaze, Script, and Spectacle in the O.J. Simpson Case*, 1998.

couleur<sup>11</sup>. De toutes trois, Morrison atteste le plus cette fusion synergétique. La formule « Unspeakable Thoughts Unspoken », titre d'un article de 1989 sur la présence (invisible) africaine-américaine dans le *mainstream*, apparaît dans *Beloved*<sup>12</sup>. Pareille « interférence » entre le littéraire et le méta-littéraire prouve le « racial essentialism » de la fiction morrisonnienne. (McBride 1998: 135<sup>13</sup>)

Sans compter ses nombreux articles, dont certains sur des Africains-Américains, Condé prit sur elle la direction de deux collectifs fondamentaux, dont le premier parut dans une maison d'édition locale (Ed. Jasor à Fort-de-France). *L'héritage de Caliban* (1992) et *Penser la créolité* (Condé & Cottenet-Hage 1995) symbolisent une homologation critique des lettres antillaises. D'autre part, ses nombreuses interviews, paradoxe pour quelqu'un qui se méfie de la sur-médiatisation (Cottenet-Hage 1995), ses contributions à différentes revues<sup>14</sup>, fournissent un épitexte fort utile pour qui étudie son oeuvre romanesque. Ses *Conversations* (1994) avec Françoise Pfaff rappellent d'autre part les interviews de Marguerite Duras par Xavière Gauthier. Or, si *Les Parleuses* (1974) nous disent tout sur les différents féminismes, Condé aborde des sujets socio-politiques (l'Afrique de Kwame Nkrumah, p.e.), culturels et littéraires.

## 1.2 Marshall, Morrison et Condé: passeuses de langue, tisseuses de liens

Dans « Shaping the World of My Art », Marshall emploie le terme de « strands » (« fibres, brins ») pour décrire son travail d'auteure. (Keulen 1996) Tisser les fils d'un héritage qui s'effilocheait: « to bring together all the various strands (the word is synthesis) and thus make of that diverse heritage a whole. » (Marshall 1973: 106) L'image arachnéenne ressurgit dans *Praisesong for the Widow* (1983) où les fils invisibles soulignent la nécessité, en dépit de l'absence de traces tangibles, de s'affilier avec une famille étendue, avec une communauté et une culture qui puisent

---

<sup>11</sup> En sa qualité de vice-président du Parlement des Ecrivains (Strasbourg), Glissant assure avec Salman Rushdie un réseau de villes-refuges qui se proposent d'abriter des auteurs menacés de *fatwa*.

<sup>12</sup> La fin du très long premier chapitre du Livre II nous montre Payé Acquitté en proie aux « vociférations indéchiffrables qui retentissaient autour de la maison », aux « marmonnements furieux de défunts noirs mécontents ». C'étaient « les *pensées* des femmes du 124, *inexprimables, inexprimées*. » (B 277) Suit alors la prose expérimentale, la rhapsodie des voix de Sethe, de Denver et de Beloved, qui, chacune, expriment la dystopie de la relation mère/fille/soeur.

<sup>13</sup> Morrison ne désarticule jamais sa « négritude » de son oeuvre, qu'elle soit fictionnelle ou non, comme le montre McBride. « [Morrison] works to deconstruct the dichotomy between critic and scholar, [...] this may inform our understanding of how M' occupies the language of the racial discourse available to her and locates her liberating possibilities from inside that discourse through her deployment of racial essentialism. »

<sup>14</sup> D'abord modestes, comme *L'événement du jeudi*, *Jeune Afrique*, *Notre Librairie*, *Actuel Développement*, ensuite plus importantes, *Callaloo*, *Yale French Studies*.

leurs racines dans l'Afrique. A plusieurs reprises, Avey sent qu'elle est entourée de fils, prise dans une toile de fils qui viennent des gens qui l'entourent. A la métaphore botanique de la racine (Césaire) et du rhizome (Glissant), ces Afro-Caribéennes préféreraient la métaphore de la toile pour dénoncer l'invisibilité de la femme noire, reléguée à la domesticité, blottie dans la toile des maîtres, tout en espionnant les « békés » et les hommes. Deux citations, l'une empruntée à *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (Simone Schwarz-Bart 1972), l'autre à *Racines noires (Praisesong for the Widow* 1986), revitalisent l'imagerie arachnéenne sur un mode plus « womanist »<sup>15</sup>. A travers l'héroïne, l'auteure s'impose comme instance quasi transcendente, invisible à tous, mais filtrant les observations dans l'oeuvre d'art. Reine Sans Nom conseille sa petite-fille, jeune « casée » qui occupe momentanément le centre de la toile du « voisinage », de ne pas rester insensibles à ces fils communautaires:

Tu le vois, les cases ne sont rien sans les liens qui les relient les unes aux autres, et ce que tu perçois l'après-midi sous ton arbre n'est rien d'autre qu'un fil, celui qui tisse le village et qu'il lance jusqu'à toi, ta case. (TM 127)

Cette recommandation fait écho à la sensation de la veuve Avey Johnson dans *Racines noires*:

[Avey] avait la sensation étrange [...] que des fils ténus s'échappaient par centaines de son nombril et de son coeur et pénétraient dans les corps des gens qui l'entouraient. Et ces fils ne se dirigeaient pas seulement vers les gens qu'elle connaissait bien, mais aussi vers ceux qu'elle ne connaissait que de vue, [...]. [...] Puis il lui sembla qu'elle s'était trompée: les fils ne venaient pas d'elle mais d'eux, de tous ceux qui étaient sur le port, y compris des voyous, ils sortaient de leurs nombrils pour s'enfoncer en elle [...]. (RN 176-7)

Femme rusée, femme qui piège ses adversaires, Avey se sent portée par une toile de fils qui forme comme un tissu clanique, social qui la relie fortement à sa grand-tante, protectrice un peu « sorcière », et à ses ancêtres arada. En même temps, ce côté « trickster » constitue une première étape de la diabolisation de la femme noire, le côté « Black Spider » ressurgissant dans *Praisesong for the Widow* où la protagoniste est une veuve noire se rendant consciente d'avoir « tué » son mari pour réussir dans une Amérique matérialiste et capitaliste.

Emergente dans les années '70, l'écriture féminine noire s'est manifestée avec plus d'assurance pendant la décennie suivante. Or, c'est seulement dans les années '90 qu'on peut parler d'une réelle percée d'auteures noires. Celle-ci se mesure au boom de la critique féministe et des « Women

---

<sup>15</sup> Par ce terme proposé par Alice Walker dans *In Search of Our Mothers's Garden* (dérivé de *womanishness*), les auteures noires s'engagent à parler pour et de la condition féminine noire sous ses aspects les plus variés, sans que ce soit cependant leur préoccupation exclusive. (Walker 1984: Introduction)

Studies » dans les départements anglo-saxons, dans la vague de nouvelles anthologies aussi qui dépassent les traditionnels cloisonnements (linguistique, géographique, ethnique)<sup>16</sup>. Avec *Écritures de femmes. Nouvelles cartographies* (1996), Mary Ann Caws, Marianne Hirsch, Ronnie Scharfman et Mary Jean Green, proposent une double *révision* de l'histoire littéraire française. D'abord, elles font dialoguer des femmes restées jusqu'à peu en marge des études génériques (les contributions de de Beauvoir à l'existentialisme, de Colette au modernisme, de Mansour au surréalisme étant gommées). Structurée autour de thèmes communs (« Parentés », « Violences », « Être », « Se dire », « Imaginer »), l'anthologie nivelle les différences culturelles et géographiques et subordonne la francophonie à une perspective multiculturelle et transnationale. A l'instar de Condé, présent(é)e par un extrait de « La châtaigne et le fruit à pain », les auteures en finissent avec des concepts monolithiques. De fait, et j'ouvre ici une longue parenthèse qui me semble nécessaire, que signifie encore l'emploi du français si cette langue véhiculaire est systématiquement « défrancisée » chez Antonine Maillet (Acadie), Simone Schwarz-Bart, Mariama Bâ (Sénégal) et Assia Djebar (Algérie)? De même, l'Afro-Caribéenne et l'Africaine-Américaine Marshall introduit du *patwoi*, du créole martiniquais dans son roman anglais et plaide pour la « dialect poetry » de Paul Laurence Dunbar<sup>17</sup>. Sans qu'elle se laisse emprisonner par le créole, Condé introduit elle aussi, et dès *La Vié scélérate* (1987), des mots et des tournures d'une langue qu'elle ne considère pas comme maternelle<sup>18</sup>. Son emploi du créole guadeloupéen, de l'espagnol (dans *La Colonie du nouveau monde*) et d'autres langues se refuse à toute

---

<sup>16</sup> D'autres anthologies et manuels de littérature, comme *Ecrivains noirs d'Afrique et des Antilles* (1998) excluent toujours les femmes et reprennent les éternels auteurs archiconnus. Ainsi, Giguère introduit Achebe et Soyinka, justifiant qu'ils sont tous deux traduits en français et bien connus (critère qui vaut aussi pour plus d'une auteure africaine/antillaise anglophone). On regrette que dans une succession de chapitres dont le principe logique nous échappe, il présente pêle-mêle des Africains et des Antillais largement présents dans d'autres anthologies: Mongo Béti, Aimé Césaire, LG Damas, Birago Diop, CH Kane, Jacques Roumain, Ousmane Sembène, LS Senghor.

<sup>17</sup> Proche de ce que fait Jean Rhys dans *Wide Sargasso Sea*: la vipère semble plus venimeuse encore à l'étranger Rochester quand il l'entend nommer « fer de lance ». L'expression « A la Joséphine » (référant à De Beauharnais) (Rhys 1971: 77), et la berceuse de la da (Martiniquaise) Christophine (référant à Robin des Bois) figurent en français dans le texte. Ces occurrences confirment l'écart entre l'Angleterre victorienne et l'île « créole » (la Dominique ayant été française). Elles augmentent pour Rochester l'effet « irréel et semblable à un rêve. » (Rhys 1971: 78) Comme chez Marshall, ce seront des bornes qui indiquent le chemin vers un autre monde: la beauté « étrangère, troublante, secrète » de l'île, lui fait dire: « Ce que je vois ne compte pas... je voudrais voir ce que ça cache - ce qui compte vraiment. » (Rhys 1971: 85)

<sup>18</sup> Abordant le thème de la mauvaise mère, Condé brode sur les paroles d'une romance créole ('Asi paré ou pa ainmé mwen, asi paré mwen pli bel enco': à ce qu'il paraît vous ne m'aimez pas, à ce qu'il paraît j'ai cessé d'être belle'. (citée par Antoine 1996: 67) « Ainsi parée, j'allais me planter devant ma mère qui, pas plus qu'à l'accoutumée, occupée à discuter révolution et devenir du monde noir, ne m'accordait un regard. » (Condé 1987: 219)

systématisation (emploi d'italiques, glossaire, ou notes infrapaginales). Ce jeu de métissage linguistique réaffirme un droit auquel l'auteure tient énormément: celui de la liberté absolue dans l'art. (Scarboro 1993: 207)<sup>19</sup> Certes, si la qualité de la langue, la prose condéenne sont peut-être moins virtuoses que chez Morrison et Marshall, c'est que l'auteure considère le matériau de la langue comme un outil, tout court. (Antoine 1996: 72<sup>20</sup>)

Morrison par contre forge ce même matériau en un langage apparemment simple, mais qui, très vite, envoûte le lecteur. D'autant que l'aspect « a-u-r-a-l » respire dans tous ses récits. Il me semble un tour de force de prêter un langage à Baby et Sethe qui, en même temps que rudimentaire, déploie une richesse métaphorique. Morrison *signifie sur* le code linguistique, déjouant ses conventions et son caractère univoque des signifiés, explorant la polysémie des signifiants et signifiés (« botton » pour bouton de fleur et bouton de peau, « velvet » pour velours, l'étoffe, ainsi que pour la peau douce, marronne des Noirs). Noeuds de métaphores, le langage morrisonien puise sa fulgurance dans de bouleversants contrastes, ne redoutant pas devant le côté animalier de l'homme, et vice versa. Ainsi, l'être en détresse produit des bruits animaliers (les miaulements du vieux nègre, témoin du carnage); l'être en pleine jouissance prononce des gémissements et des « roucoulements » (le gardien qui se fait masturber par un des hommes du *chain gang*). Une cicatrice tout autour du cou s'appelle la « bijouterie du cou », comme si Paul D était orné d'un bijou: l'euphémisme est censé évacuer le traumatisme des chaînes, du mors dans la bouche.

De plus, l'hétéroglossie, le « code switching » et le métissage de parlers et de langues deviennent des vecteurs centraux d'un profond jeu de révision déconstructionniste.

La plus grande visibilité de l'écriture féminine est encore rendue possible par la consolidation des « postcolonial literatures » et des « minority discourses », les deux plaidant pour la prise en compte de la parole féminine. C'est l'ambition du *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française, De Marie de France à Marie N'Diaye* (1996). Christiane Makward et Madeleine Cottenet-Hage honorent la créativité littéraire des femmes francophones et relèvent, surtout en Amérique, la place désormais incontournable d'études et de perspectives gynocentriques. Enfin, dans *Caribbean New Wave* (1990) Stewart Brown remarque la présence désormais incontournable des femmes<sup>21</sup>: un tiers des nouvelles dans son anthologie provient d'auteurs révisant la femme noire, jadis éternellement acculée au rôle de victime passive.

---

<sup>19</sup> Voir la thèse de Mesh-Ferguson consacrée au métissage linguistique dans *L'Isolé soleil* (Maximin), *Léonora* (Bébel-Gisler) et *La vie scélérate*. (Mesh-Ferguson 1994: 146-218)

<sup>20</sup> « cette oeuvre en prose, tout exempte qu'elle est généralement d'insistance lyrique et de littérature cristallisée, n'en impose pas moins sa poétique, en harmoniques souples. »

<sup>21</sup> Olive Senior, Velma Pollard, Opal Palmer, Lorna Goodison, Hazel D. Campbell, Amyril Johnson et Jamaica Kincaid, considérée comme la cadette de Morrison (quatrième de couverture de *L'Autobiographie de ma mère*, 1997).

### 1.3 Marshall, Morrison et Condé: veilles du lieu

Un argument plus important pour justifier la nouvelle route triangulaire (Amérique, Antilles françaises, Caraïbe anglophone), celle-là même qu'arpente, mais dans la direction inverse, aussi Glissant dans son *Faulkner, Mississippi* (1996), est à l'évidence la présence de la Caraïbe chez les Africaines-Américaines Toni Morrison et Paule Marshall. La Caraïbe est un vivier de croyances africanistes, un pays où l'héritage ancestral est encore manifeste et vital. Pour les personnages qui s'y aventurent, la Caraïbe sera un lieu de réinsertion ancestrale, de ressourcement spirituel qui provoque une rupture totale, un renversement de principes et de dogmes blancs. Boussole identitaire pour des protagonistes noirs qui, s'ils ne peuvent « passer pour blanches » par leur phénotype, ont tout fait pour s'américaniser, la Caraïbe est lieu d'ancrage, de recouvrement de l'histoire enfouie. Chez toutes deux, l'aïeule figure comme pont entre une insularité nostalgique et une continentalité plus ou moins obligée: la grand-mère (maternelle), ou sa remplaçante (Aunt Cuney dans *Praisesong*) est littéralement « The Bridge of Beyond » (traduction anglaise de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart) entre l'ici et l'ailleurs, le présent et l'absent, le présent et le passé. Médiatrice, demi-déesse, elle est la dépositaire de la mémoire, tant chez Morrison, Marshall que chez Schwarz-Bart: l'aïeule, la lignée matrilineaire, ainsi que le chagrin féminin et maternel, et son contraire, la résistance, permettent déjà de rapprocher l'oeuvre de chacune d'elles, comme l'ont vu plusieurs critiques. (Reyes<sup>22</sup>, Alix<sup>23</sup>, Campbell 1985; Wilentz 1992; Holloway 1992; Reyes 1985)

Restaurant le cordon ombilical entre l'Amérique noire et la Caraïbe, combattant l'effritement et l'éparpillement en matière d'études littéraires sur ces régions diasporiques, l'essai applaudit une « nouvelle renaissance »<sup>24</sup>. A l'instar de Gay Wilentz (*Binding Cultures. Black Women Writers in*

---

<sup>22</sup> Condé, par contre, n'a jamais vénéré l'instance (grand-)maternelle, ayant dès le départ déconstruit la présence pivotale de la femme-mère et de l'aïeule dans la société antillaise.

<sup>23</sup> Dans « L'image de la femme résistante chez quatre romancières noires: Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Toni Morrison et Alice Walker », Pierre Alix rapproche *Pluie et vent* de *Beloved* en prétendant que les deux femmes sont « objets de souffrance et de cruauté », délaissées de leur mari. (Alix 1995: 11) Ce n'est pas le cas de Sethe qui, sur le tard (après le témoignage de Paul D), le saura. Les portraits morrisoniens sont bien plus nuancés, difficiles à classer, et Sethe saura que Halle ne l'a pas vraiment quittée. Je me départis donc de cette explication: « *Beloved* est sans doute le roman qu'il convient de rapprocher de *Pluie et vent*. A la façon de Sethe et Denver, Télumée est abandonnée de son mari au profit de la buvette, puis de sa rivale. » (Alix 1995: 118)

<sup>24</sup> Tantôt incluses dans la littérature de la mère-patrie, tantôt classées sous une des méga-étiquettes telles que « littérature négro-africaine », « Commonwealth Literature », « literatura latino-americana », « littérature postcoloniale », ces littératures ont jusqu'à peu été séparées, une deuxième fois disséminées et errantes. Mon



*Africa and the Diaspora*, 1992), de Colette Maximin<sup>25</sup> (*Littératures caribéennes comparées*, 1996) et de Carole Boyce-Davies (*Moving Beyond Boundaries* 1995), je défendrai les relations entre ces littératures féminines qui s'ignorent encore beaucoup trop. Isolant les auteur(e)s et leurs romans, la majorité d'études donnent en effet l'impression qu'aucun pont ne puisse se bâtir entre elles. Certes, la vigilance s'impose contre de trop hâtives généralisations<sup>26</sup>, que ce soit entre les îles, ou entre celles-ci et le *Deep South*. Les littératures noires, américaine et caribéenne, sont pluralistes et pluriformes; de plus, les différences contextuelles dans lesquelles l'une et l'autre ont vu le jour sont légion. Ainsi, Condé soulève que la littérature anglophone ne serait pas née de la même manière que la francophone. Lieu d'une vive protestation (la négritude), la littérature afro-antillaise s'opposerait à son homologue anglophone, moins contestataire, cherchant moins à garder une distance du monde blanc. Le rapport entre langue dominante/dominée n'y serait pas aussi discriminatoire qu'aux Antilles. (Pfaff 1993: 157) Divergences toutes relatives, dissonances de degré<sup>27</sup>, je plaiderai à l'instar de Marshall pour « l'unité dans la diversité »: porteuse d'une double identité qui confond plus d'un, Marshall prétend que Caribéens et Africains-Américains ont la même expression culturelle synthétique. Elle entend les connecter pour ensuite les relier à celle de l'Afrique. (Ogundipe-Leslie 1995: 23-4)<sup>28</sup>. Axes communs forgeant une culture spécifique, une identité métissée, une personnalité créole, l'histoire d'esclavage et de domination blanche sont ce qui unit, au-delà des cheminements sociaux et politiques dissemblables, la Caraïbe. (Pfaff 1993: 158)

---

compatriote Albert Gérard, désira « remplacer la fragmentation des études caraïbes par une approche internationale et translinguistique. » (Gérard 1988: 45)

<sup>25</sup> Elle aborde la Caraïbe comme un vaste champ littéraire autour de quelques axes (le réalisme et le merveilleux, romans carnavalesques, etc) que se partagent romans hispano-, anglo- et francophones.

<sup>26</sup> Dans un article où il retient Marshall comme une Caribéenne qui, plus que Walcott ou Brathwaite, serait sensiblement plus influencée par l'Amérique noire (et donc ne l'identifiant nullement comme auteure africaine-américaine), Nelson prétend que l'influence de la Caraïbe sur l'Amérique noire a été substantielle. L'inverse serait moins vrai. De plus, bien que minoritaires, les Africains-Américains, membres de la plus grande puissance mondiale, profiteraient d'un niveau de vie généralement plus élevé que les Noirs Caribéens, et donc, d'une plus grande visibilité internationale. De surcroît, à ces écarts socio-économiques s'ajoute l'anti-américanisme d'Antigua et de Grenade (cf. *Angel* de Merle Collins). Pour un auteur des îles anglophones, la capitale littéraire demeure Londres, plus que New York.

<sup>27</sup> L'analyse même des romans de Lamming (voir les études de Kom), Selvon et Hodge (première génération) ou de Kincaid, Collins et Cliff (deuxième génération, davantage féminine) révèle que, même sans un mouvement revendicateur comme la négritude, l'anticolonialisme (pensons à la critique de l'appareil scolaire et de l'imposition de l'anglais) est plus intempestif. *Angel*, *Annie John*, ou *Crick Crack Monkey* ment suffisent pour une dénonciation bien plus violente que celle des bildungsromans antillais.

<sup>28</sup> « I know that people have trouble defining me as a black American or Caribbean writer. [...] I have got my feet in both camps, so that I am able to understand and to respond to black American culture as well as West Indian writers who feel their situation is unique and apart from the black American experience. Similarly, I have no patience with black American writers who feel that the Caribbean is exotic and curious and different. To me it's all part of the same thing [...] the same cultural expression. »

## 1.4 Dossa et Doxa

Les Iwa jumeaux peuvent être au nombre de deux, trois ou quatre, selon le nombre des enfants nés d'un même accouchement. Les deux premiers sont appelés *marassa* tout court; à l'enfant né après eux on ajoute le terme *dosu*, si c'est un garçon, *dosa*, si c'est une fille. Au centre du *vévé* qui les représente, deux oeufs symbolisent la fertilité. [...], les traits de *marassa dosu* et *dosa* s'orientent de V entrecroisées, signes de l'androgynie originelle. (Hurbon, *Les mystères du vaudou*)

Par une alchimie magique, Morrison et Condé se vouent quasiment au même moment à la révision d'un personnage qui, ensemble avec la Créole, est resté sous-exposé dans la littérature, qu'elle soit coloniale ou postcoloniale. *Dossa* (jumelles) par leur commun intérêt à représenter et à réhabiliter la figure noire la plus contestée et la plus contestable, Marshall se joint à elle dans des narrations jumelées par de troublantes ressemblances. Les auteures se révoltent notamment contre la doxa littéraire, délinéarisant leurs récits, prêtant leur voix à des personnages jusqu'alors « subaltern » (Spivak), brisant le monopole du narrateur omniscient en une multitude de voix, désobéissant même à la nette séparation entre fiction et réalité, Histoire et fiction, etc... au point d'incommoder leurs lecteurs. A un moment où les hommes réembouchent les paroles d'Indiens, d'orphelins conspués (*Bô*, retour tant attendu de Roland Brival) ou de marrons (*L'Esclave vieil homme et le molosse* de Chamoiseau 1997), ou folklorisent le N'goka (*Tambour-Babel* d'Ernest Pépin<sup>29</sup>), ces auteures élisent la mauvaise mère (Sethe) ou épouse (*Praisesong*), la praticienne de rites occultes et de magie noire (Tituba) comme protagonistes. Rebelle furibonde, meurtrière non repentie, hystérique ou folle incurable, autant de cas difficiles à représenter d'une manière esthétiquement et

---

<sup>29</sup> « Il n'y avait plus que les sonnances des tambours, que l'alternance des chœurs et du soliste, que la fumée fugace du danseur, et tout cela reliait le centre et la périphérie dans un seul élan, dans une même énergie, dans une même fulgurance. Il suffisait de regarder les yeux pour sonder la transparence du temps. Le passé jaillissait dans le présent et le présent appelait le passé au moyen d'une incantation dont les racines s'enfonçaient dans une terre sans terre bercée par le souffle de divinités rétablies dans leur droit d'aïnesse. Personne ne songeait précisément au bateau de la traite des esclaves, mais la musique dressait le mât de la communion au-dessus de la mémoire des souffrances d'antan. Les tambours soupiraient en douces agonies, reprenaient les râles d'une douleur sans paroles, se laissaient emporter par un déferlement de vagues énormes, imitaient les craquements du bâtiment, les grincements des cordages, les hurlements du fouet, grageaient le manioc, fouillaient les fosses d'ignames, damaient la terre, dépaillaient les cannes, rassemblaient l'attelage des corps disloqués, faisaient remonter les morts, imploraient le pourquoi de tout cela, ajoutaient des noeuds à la corde de la mémoire, agrandissaient l'espace à la recherche d'un lieu géométrique où planter le poteau-mitan de la terre et de la vie, proféraient des menaces, semaient l'amour en mimant l'orgie, redressaient les

idéologiquement convaincante<sup>30</sup>. Face au confinement socio-racial et sexuel, ces femmes violent les interdits et les règles de convenance imposés par des sociétés inégalitaires, racistes et sexistes; elles finissent dans la déchéance (Tituba), la folie (Sethe la réclame: « Les autres gens devenaient fous, pourquoi pas elle? » *B* 104), et la frôle lorsque le succube Beloved la dévore: « On eût dit que sa mère [de Denver] avait perdu l'esprit, comme Grand Mère Baby qui réclamait du rose et ne faisait plus rien des choses habituelles » (*B* 330), ou la mort (encore invoquée par Sethe: « Quand j'ai fait mettre cette pierre tombale, je voulais me coucher là-dedans avec toi, [...] je l'aurais fait si Howard et Buglar et Denver n'avaient pas eu besoin de moi » (*B* 284). Sous les plumes acérées de Condé et de Morrison, chez qui la mauvaise mère est récurrente<sup>31</sup>, plus lénifiante chez Marshall, ces femmes répondent de leurs dérapages meurtriers (infanticide, automutilation); elles ont l'outrecuidance de défendre leurs répliques immorales à un réel pareillement immoral et infernal<sup>32</sup>: Sethe explique à Beloved que « ce qu'elle avait fait était bien parce que cela lui était inspiré par un véritable amour » (*B* 347) et que « Beloved était plus importante, représentait davantage pour elle que sa propre vie » (*B* 333). Des histoires forcloses se révèlent au grand jour dans des livres qui font office de lieux de mémoire, afin que « les erreurs du passé ne puissent prendre possession du présent ». (*B* 354) Morrison décrit dans le menu détail la féminité noire outragée et violée sous l'esclavage et les séquelles du système coercitif dans l'Amérique d'aujourd'hui. Ainsi, le personnage sage de Ella, ayant été maltraitée et violée, s'interdit toute émotion, toute tendresse, si

---

dieux tombés et créaient une langue pour remplacer toutes les langues perdues. Tambour-Babel! » (Pépin 1996: 110-1)

<sup>30</sup> Certes, d'autres voix ont entrepris la même démythification audacieuse (Toni Cade Bambara, Gloria Naylor, Gayl Jones, Ntozake Shange, en Amérique; Bessie Head de l'Afrique du Sud, Botswana, ou à l'Afro-Antillaise Myriam Warner-Vieyra (Sénégal/Guadeloupe).

<sup>31</sup> Oscillant entre la mère dévouée et aimante, allant jusqu'à l'automutilation, et la mère meurtrière, immolant son fils, Eva Peace préfigure Sethe, tuant son enfant par bonté et amour maternels. Il n'est pas facile de trancher avec le portrait de la mère morrisonienne: que l'unijambiste se fasse couper la jambe pour toucher une allocation mensuelle plaide pour sa divine bonté, au-delà de l'acceptable. Mettre fin aux jours drogués de son cadet, malade de guerre, est un acte plus difficile à pardonner. Telle est la gageure éthique de la romancière qui nous oblige à reconsidérer constamment les jugements, à peser le pour et le contre de tout. Eva Peace brûle son garçon vif, donnant l'exemple à sa fille Hannah qu'elle n'a pas aimée assez. Sa fille se suicidera, devant ses yeux, par immolation. Dans *Tar Baby*, Margaret maltraite son fils, se vengeant de ne plus pouvoir être la reine de beauté du Maine, la jolie poupée de Valérian. Médée s'équipe du feu, brûlant de mégots le garçonnet de deux ans. (Otten 1989: 72-4)

<sup>32</sup> André Schwarz-Bart traduit magistralement le déchirement d'une mère qui aime et n'aime pas le fruit de son ventre, enfant bâtarde aux traits contrariés. Avant de prendre définitivement congé de sa « fiente de jaune », elle la bat avec acharnement. Ses réels sentiments sont rendus une fois celle-ci endormie: « Il en fut ainsi le lendemain, le surlendemain et dans les jours qui suivirent. Man Bobette semblait prise de frénésie. Elle y allait de plus en plus fort, avec ce même air buté et incompréhensible sur ses traits. Mais une nuit s'éveillant, l'enfant Rosalie sentit que sa mère était couchée près d'elle et lui caressait les cheveux en pleurant. Elle eût voulu dire quelque chose, saisir cette main: mais elle était si effrayée qu'elle n'osa pas. Soudain elle se rendit compte qu'elle s'endormait sous la caresse, et elle fit tout son possible pour rester éveillée; mais elle n'y n'arriva pas. » (André Schwarz-Bart 1972: 64)

bien qu'elle comprend parfaitement l'infanticide de Sethe. Mais elle condamne la réaction de la mère, car: « elle considérait l'amour comme une infirmité grave. Elle avait vécu sa puberté dans une maison où se la partageaient un père et son fils, qu'elle appelait 'la lie de la terre'. Ce fut 'la lie de la terre' qui lui inspira le dégoût des relations sexuelles et à l'aune de laquelle elle mesura toutes les atrocités. » (B 353) Les trois auteures ont l'audace de montrer que la femme noire, et par extension, toute victime de systèmes patriarcaux et de sociétés misogynes, doivent se faire violence pour résister et rester entière.

Remplaçant les « tragic mulattoes », les Aunt Jemina et autres stéréotypes (Cumber Dance 1993), les auteures réexaminent de fond en comble la *doxa* littéraire. Congédiant toute convention romanesque (cohésion du roman, dénouement net, identification de la voix narrative, omniscience du narrateur,... jouant avec la polyphonie, voire l'antiphonie), les auteures cherchent à dérouter leurs audiences. Un nouveau pacte entre narrateur et narrataire s'établit dans ces narrations aux contours vagues et intrigantes. (Lionnet 1993: 135-37) Le sentiment, l'impression confortable d'être de mèche avec le personnage, d'être à la hauteur du narrateur omniscient est contré. Prenons l'exemple de l'incipit de *Beloved*: l'horizon d'attente du lecteur qui s'attend à ce que le fantôme soit traité conformément aux préceptes du fantastique y est déjoué.

Condé, quant à elle, se moque bien de la vérisimilitude, de la vérité romanesque et du culte féministe<sup>33</sup> quand elle fait converser Tituba avec Hester Prynne, la protagoniste de N. Hawthorne. Marshall, enfin, nous entraîne dans la zone d'ombre, explorant les interstices entre réalité et rêve, ici et là-bas, conscient et inconscient, comme a su l'apprécier Clary pour *Brown Girl, Brownstones*. « Il égare, cependant, tout en se présentant comme dévoilement. Il crée, propage, étale, prolonge narrativement l'obscur. Sous le simulacre d'une quête d'identité, l'information recule. » (Clary 1997: 45)

L'exploration de l'*Unheimliche*, de ce que Bhabha traduit comme *unhomely* and *inbetweenness*, cette constante friction entre *dislocation* et *relocation*, la nuanciation des portraits d'hommes et de femmes, l'absence de schémas clairs, justifient déjà l'étiquette « postmoderne » et « postcolonial » pour Paule Marshall (née à Brooklyn, NY, de parents barbadiens), Maryse Condé (Guadeloupe), et Toni Morrison (Lorrain, Ohio). L'affiliation à la pensée postmoderne et poststructuraliste, la frappante réciprocité entre l'oeuvre postcoloniale et postmoderne (Bertens 1997; Hutcheon 1988 et 1989) s'origine dans le très net héritage de l'Occident: fortement marqués par leurs lectures de la *World Literature* (comme l'affirment avec insistance Gates, Walcott, Glissant), les auteurs n'ont pas été sevrés des théorèmes du « Premier Monde ». Or, entre la *postcolonial theory* et les auteurs

---

<sup>33</sup> « On m'a demandé cela (si je suis féministe) cent fois et je ne sais même pas ce que cela veut dire exactement, alors je ne pense pas l'être. » (Pfaff 47, cité par Cottenet-Hage 1996: 168)

des ex-colonies françaises il y a un abîme que peu ont osé combler<sup>34</sup>, et auquel *Africultures* consacre un numéro spécial (n°28 Mai 2000). Celia Britton est ainsi la première à juxtaposer l'essayisme glissantien des théories postcoloniales et de lire les romans de Glissant avec Bhabha, Appiah, Spivak et d'autres. (Britton 1999: 5, voir aussi Bongie 1998) De fait, le rhizome est bel et bien une greffe sur le rhizome deleusien<sup>35</sup>, comme Glissant le souligne dans *Le Discours antillais* (Glissant 1981: 196). C'est pourquoi D'haen propose de parler d'un *contre-postmodernisme* caribéen. (D'haen 1997b: 305<sup>36</sup>)

Comment ne pas voir l'énorme impact de Michel de Certeau et tout ce qu'il a dit/écrit sur l'Histoire? Pour ces auteures de la diaspora noire, l'Histoire est le « fantôme » qu'il faut exorciser. Les « exclus de l'Histoire », ceux qui étaient aux marges (les femmes, les Juifs, les Noirs, les homosexuels) se trouvent enfin au centre de l'attention critique, sociologique et littéraire, comme le remarque avec une légère ironie Stewart Hall. Ne pas oser le postmodernisme pour ces auteurs de couleur prouve à mes yeux à quel point les habitudes critiques sont lentes à changer, pire, combien les présupposés eurocentristes subsistent. C'est ce que bell hooks (nom et prénom avec minuscules) démontre avec verve dans « black postmodernism » (*Postmodernism. A Reader* 1998, voir aussi Kanneth 1998: 137-147)

Malgré l'éternelle tergiversation à coller le terme sur un(e) auteur(e) (Perret 1995; 661-4)<sup>37</sup>, dès qu'il/elle est de couleur, les narrations de Condé sont à plus d'un titre postmodernes: l'intérêt pour

<sup>34</sup> Jean-Marc Moura est sans doute le premier à le faire dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (PUF, 1999): or, Spivak et Bhabha y figurent dans les notes en bas de page plutôt que dans le corps du texte, et de nombreux théoriciens (Appiah, JanMohammed, Boyce-Davies) sont absents.

<sup>35</sup> Lié à sa notion de « Relation », le rhizome est l'identité à racine multiple, hybride, sans cesse évoluant sous la mondialisation et la globalisation: « Les cultures en contact multiplié produisent ce bouleversement qui refait nos imaginaires, nous permettent de concevoir que nous n'abdiquons pas nos identités quand nous nous ouvrons à l'Autre, quand nous réalisons notre être comme participant d » un rhizome étincelant, fragile et menacé mais vivace et obstiné, qui n'est pas un rassemblement totalitaire, où tout se confondrait dans tout, mais un système non systématique de relation, où nous devinons l'imprévisible du monde », médite-t-il dans *Traité du Tout-Monde*. (Glissant 1997: 248)

<sup>36</sup> « Just as ... the term postmodernism contains within itself both its affiliation with and its rejection of modernism... the term 'counter-postmodernism' at the same time signals its genealogical rootedness in both modernism and postmodernism as well as its rejection of or resistance to the conjunction of aesthetics and ethics these two terms imply. Specifically - and in the terminology that Gayatri Spivak, 1987 and 1990, and Homi Bhabha, 1990, following Jacques Derrida, 1976, apply to postcolonial literature in its relation to the literature of the mother country - I would maintain that 'counterpostmodernism' functions as 'supplement' to postmodernism in its orthodox definitions. »

<sup>37</sup> « Maryse Condé breaks with the previous mode of narration to adopt a disjointed technique made up of collages which illustrates [...] a new interest in memory. [...] Elsewhere thematic changes, made without transition, often work as follows: a character is mentioned and suddenly one is off on a new theme which

les « marges », pour le décentrement et la pluralité, pour le rapport entre langues dominantes et langues dominées; la stratégie d'une remise en cause de l'universalisme, des idéologies et leur rapport au discours, l'accent sur l'interrogation de l'histoire sont partagées par l'un et l'autre. (Childs & Williams 1997: 202)

Consciente que grand nombre d'intellectuels caribéens, dont Wilson Harris<sup>38</sup>, récusent ce terme très en vogue, je l'emploierais avec précaution pour un parcours romanesque tel que celui de Condé. A partir de *La Vie scélérate* (Hewitt 1990: 167)<sup>39</sup> un métissage toujours plus audacieux de lieux (culturels, linguistiques, géographiques) caractérise ses romans. Surtout, il s'y ajoute une intention moqueuse, corrosive, qui peut inconforter le lecteur. Explorant toujours d'autres épencentres de la diaspora noire, allant au-delà des satisfecits commodes et des clichés, Condé traque les failles et les défaillances dans des sociétés (néo-)coloniales, au risque d'être « politiquement incorrecte » (Araújo 1997). *Les Derniers Rois mages* (Condé 1992), bien qu'il n'innove pas sur le plan de l'intrigue, est conçu selon la mémoire, force qui dicte l'intrusion de souvenirs sans principe organisateur. Véritable *quilt* dans lequel différents fragments et types de textes s'entremêlent (les Cahiers de Djéré étant intercalés dans le flux narratif), le roman dresse la mappemonde de la globalisation auquel nous assistons à l'entrée du vingt-et-unième siècle. Les villes (New York, Paris, Charleston, même Berkeley et Lille, liste à laquelle s'ajoutent Barcelone et Amsterdam dans *Traversée de la mangrove*, Condé 1989: 180, 102) font figure d'îles dans lesquelles le rôdeur Spéro tente de s'ancrer. Le monde s'y arpente dans sa globalité transfrontalière: plus d'oppositions Nord/Sud, premier et tiers monde, noir et blanc. Le Dahomey et l'Algérie, les Caraïbes et le Deep South, Alger et Lille sont des terres riveraines qui grandiront plus attentives les unes aux autres dans une nouvelle cartographie où tout lieu est aussi original pour celui qui le contemple avec de nouveaux yeux, avide d'enrichir son identité. Bref, la globalisation, ce que Glissant appelle dans son *Traité du Tout-monde* « la créolisation des

---

might express his point of view or at least tell us about him. *Doubtless one can speak of postmodernism here with more certainty than in earlier novels.* The ambiguous relation to history already perceptible in *Segou*, and the parodic dimension perceptible in *Tituba* are accentuated. There is also an accentuation of polyphony, a typically Creole and *doubtless postmodern* phenomenon. » (Perret 1995: 661-4) (C'est moi qui souligne)

<sup>38</sup> « The way I diverge from the post-modernists... is that the post-modernists have discarded depth, they have discarded the unconscious, thus all they are involved in is a game..., whereas what I am saying is not just a game. I am convinced that there is a tradition in depth *which returns, which nourishes us even though it appears to have vanished*, and that it creates a fiction in the ways in which the creative imagination comes into dialogue with clues of revisionary moment. The spectral burden of vanishing and re-appearing is at the heart of the writer's task » (« Literacy and the Imagination », *The Literate Imaginations: Essays on the Novels of Wilson Harris*, 1989: 27) Lire aussi Maes-Jelinek 1991.

<sup>39</sup> « There is, *however*, what one might call a 'postmodern flavor' in the way her texts playfully attest to their intertextual borrowings and create mosaics of linguistic, cultural fragments that cut across geographic and chronological boundaries. It is as if the content of her particular concerns involving racial, sexual, linguistic identity - as a black, female, heterosexual French Caribbean writer - were a particularly *proituous\*prodigious* terrain for the heterogeneous moves of the postmodern. »

cultures » responsable de « la dérive des langues » (Glissant 1997: 224, 230), forge des identités transnationales, « cross-cultural », et que l'écriture migrante de Condé et de Marshall essaie de sonder.

En même temps, Condé règle dans *Les Derniers Rois mages* son différend avec les Africains-Américains à travers le couple « mixte » du Guadeloupéen Spéro et de l'Africaine-Américaine Debbie, mariage qui se solde par un échec dû à d'insurmontables différences culturelles. Condé leur impute un catalogue de griefs, ne peut que déranger: loin d'elle le souci de plaire, de faire correspondre ses livres à quelconque image qu'on puisse en avoir.

Avec *Moi, Tituba... sorcière noire de Salem*, Condé provoque une plus grande incommodité: si celle-ci tient au caractère incommunicable dans *Beloved*, c'est davantage du côté de la parodie qu'il faut en chercher la cause. En même temps, Condé joue constamment avec des schémas tout faits. Ainsi, ceux qui cherchent l'agenda féministe en sont pour leurs frais, tant le roman confirme et infirme à la fois le féminisme. (Garane 1995b: 156-162) Tituba se plaint qu'à cause de son identité sexuelle, elle endure plus de souffrances que John Indien: « La couleur de la peau de John Indien ne lui avait pas causé la moitié des déboires que la mienne m'avait causée » (*T* 159). Mais malgré son militantisme pour une sexualité sans frein, brisant le joug patriarcal par le libre choix de ses partenaires, cette féministe avant la lettre ne souscrirait pour rien au monde à la doctrine « misovire »<sup>40</sup> de son amie Hester, qui déteste la gent masculine. (Smith 1995: 603)

Centre vs périphérie, homme vs femme, noir vs blanc, corps vs esprit se diluent dans des récits qui donnent du fil à retordre aux chercheurs de romans à clé ou de schémas nets. (Hutcheon 1988: 62) Marshall, Morrison et Condé ont trop souffert d'antagonismes de race et de classe pour ne pas se méfier des -ismes à idées courtes, rejetant l'ethnocentrisme de mouvements émancipatoires.

Toutes trois transcendent le binarisme simple et simpliste, les dogmas ou les agendas uni(vo)quement nationalistes et/ou féministes, leur préférant des zones d'ombre et d'ambivalences. *Métisses* au sens moins phénotypique que philosophique, à savoir « tricksters », elles édifient sans didactisme une féminité interethnique, une féminité qui dialogue entre plusieurs cultures. (Cobham 1993) Situées à l'*interface* d'au moins deux cultures (Harding & Martin 1994: 6-7), les oeuvres de Morrison s'offrent comme un espace fibré, dont on peut tirer plusieurs fils (l'on sait l'importance du 'quilt' et de ses couleurs dans *Beloved* (Hindman 1996)), chacun se prêtant à une piste de lecture. A la place d'une dualité identitaire (mise en relief par la 'hyphenated identity': « Africain-Américain » et « Afro-Caribéen » ), de la double identité (W.E.B. Du Bois), les

---

<sup>40</sup> Werewere Liking crée ce concept dans *Journal d'une misovire*, combinant le grec *miso* (dans « misanthrope », « misogynne » ), et le latin *virus*, en réplique au *womanism* d'Alice Walker: Liking écrit contre les hommes, contre l'idéologie patriarcale qui infiltre toutes les sphères de l'activité humaine. (D'Almeida 1995: 19-20)

personnages (Sula, Sethe) se forgent une duplicité identitaire, une hybridité ou encore, une féminité « multicolore ». Un tissage de plusieurs voix et de plusieurs vues crée une vision de soi où l'africanité ne prévaut plus sur l'antillanité, ni sur l'américanité. Leurs écritures nous font zapper d'un site culturel à d'autres, au point que l'identité rhizomatique joue et se joue de nous dans *Beloved* (Morrison 1987), *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* (Condé 1986), *Praisesong for the Widow* (Marshall, 1983).

### 1.5 Sages sorcières?

Parangon de l'altérité, stigmatisée comme *the ultimate (M)Other*, la *conjure woman*<sup>41</sup> est moins fréquente dans la littérature africaine-américaine que dans celle de la Caraïbe<sup>42</sup>. D'abord, parce que la femme occupe un rôle de premier plan dans les cultes syncrétiques (obeah, shango, vaudou). Ensuite, parce que le régime était nettement plus dur sur les plantations caribéennes où les « commandeurs » et les « habitants » géraient à la place du maître une « fortune » qui ne leur appartenait point. En Amérique, les Blancs se comportaient avec un peu plus de clémence (Bush 1996), comme l'on peut en juger par le rapport esclave-maître(sse), tel que nous le dépeint Morrison. Les Garner, épitome d'une famille de bons maîtres, sont la cible de moqueries et de remontrances des voisins parce qu'ils traitent leurs « negroes » comme des « hommes », fussent-ils appelés Paul A, Paul D, Paul E et Paul F. Morrison refuse toutefois qu'on admirerait cette bonté de Blanc: elle montre qu'une attitude humaine envers ses serviteurs ne sert à rien si elle reste cantonnée à une seule plantation, microcosme de la société américaine du XIXe: Halle et Sixo tergiversent quant à rejoindre les fugitifs, tellement ils ont « été isolés dans un merveilleux mensonge. [...] Protégés et convaincus d'être à part. » (B 307)

Sethe fait partie de la famille Garner; un rapport intime rive Sethe et Lillian Garner. Ce sera précisément cette intimité qui formera l'écueil dans leur plan parfait d'évasion car la maladie de

---

<sup>41</sup> Un recueil de nouvelles de Charles H. Chesnutt porte le titre *The Conjure Woman and Other Conjure Tales* (1899, rééd 1993): « it combines the occult properties of magic with this worldly, even businesslike properties of a social administration system. Conjure figures in these tales as a way to control properties and settle property disputes, a way to regulate love conflicts, [...]. But above all, conjure figures as a recourse, a form of power available to the powerless in mortally intolerable situations. » (Brodhead 1993: 9)

<sup>42</sup> « Like the tragic mulatta image, the image of the conjure woman is not nearly so dominant in the literature of the southern writers as the nanny image. Yet it persists throughout antebellum literature and thought. This image is extremely elusive. On one hand, the conjure woman image incorporates the signs of traditional African religions that the southern gentry pointed to as dark and evil, heathen forces. [...] On the other hand, the image of the conjurer was, [...] treated with some measure of respect and awe, as if the dark, incomprehensible forces did exist and had some power to affect the fortunes of men. » (Christian 1980: 17; et Christian 1985)



Lilian tient Sethe toute la nuit auprès du lit. Toutes deux « cuisinaient, faisaient des conserves, lavaient, repassaient, fabriquaient des bougies, des vêtements, du savon et du cidre; nourrissaient les poules, les cochons, les chiens et les oies, trayaient les vaches, barattaient le beurre, fondaient la graisse, préparaient les feux... » (B 197) Morrison souligne les énormes tâches qui incombent aux femmes, la noire comme la blanche, situation exceptionnelle car la Maîtresse se calfeutrait généralement dans la Grande Case. Soignée comme si elle fût sa mère et son enfant, veillée par Sethe, Madame offre à sa servante, en signe de gratitude, non d'égalité, des boucles d'oreilles. Ce cadeau de noces digne d'une mère doit consoler celle qui, à cause de sa couleur, n'a pas droit au mariage. Comme le démontre Minrose Gwin dans *Black and White Women of the Old South*, la Blanche, quelle que fût son amitié pour sa servante noire, lui refuse son humanité et la traite comme « black Other ». L'amitié interracial (féminine) se fonde notamment sur la connexion mystérieuse entre le besoin de reconnaissance et le désir de bafouer ce besoin.

Contrairement à la patronne de Sweet Home (traduit en Bon Abri, ce qui efface la connotation d'un régime esclavagiste prétendument doux), nom qu'avait aussi la plantation d'Arthur Shelby dans *La Case de l'Oncle Tom*<sup>43</sup>, Tituba affronte une Susanna Endicott incapable de la moindre démonstration d'humanité à l'égard de sa gent servile. A l'inverse de Morrison, Condé cherche moins la nuanciation du tableau esclavagiste que sa caricature. Dès la première confrontation, Susanna Endicott est la Maîtresse monstrueuse, terrifiante, qui lui cloue le bec, faisant tituber et bégayer la jeune Noire. Insultée et offensée, Tituba ne peut que nourrir une haine profonde pour sa supérieure. Elle sera bien plus intraitable et rebelle que Sethe, douce et maniable.

Dans *Praisesong*, la sorcellerie n'est qu'une ombre vague planant sur l'identité de la protagoniste. Mais Avey a quand même la force insidieuse de changer irréversiblement l'être qui lui est le plus proche, son mari. Accusations explicites (Sethe, Tituba) et accusations implicites se font écho. Bien qu'Avey Johnson n'ait rien de l'*obeah-queen* Merle Kimbona (Harris 1983: 57-63) de *The Chosen Place, the Timeless People*, elle a assujéti son mari Jay. Elle lui a fait sacrifier ce qui lui tenait le plus au coeur, sa fierté d'homme noir, ses moustaches qui le confondaient avec un Blanc, ses 68-tunes avec les voix incantatrices de Bessie Smith, Ma Rainey, car « certains jours

---

<sup>43</sup> Que la toponymie (sans qu'elle soit forcément fictive, puisque H. Beecher-Stowe donna ce nom d'après une plantation réelle), s'articule dans l'univers morrisonien à l'onomastique dans la même optique « révisionnaire », est manifeste. Toutes deux servent à montrer les dessous des cartes, à dévoiler l'envers (misérable, affreux) de la médaille: dans *Sula*, le nom de la bourgade est Medallion, traduit comme le Fond. Après l'Emancipation, les Noirs, enfin propriétaires, crevaient de faim sur les terres ingrates, infertiles. Dans *Song of Solomon*, la plantation s'appelait, « Lincoln's Heaven ». Ni 'sweet', moins encore 'home', Sweet Home s'oppose au 124 comme le Sud au Nord. Au Nord industriel et citadin, aux adresses chiffrées, s'oppose le Sud édénique où les demeures souvent seigneuriales arborent fièrement des noms fantasques, miroir des rêves des propriétaires fonciers.

demandaient le blues ». Après son escale dans l'île de Grenade, située au Sud, pôle associé avec la profondeur, la magie, l'Afrique, la veuve rentre à North White Plains non comme l'individu égoïste et l'Africaine-Américaine blanchie, mais comme une femme désormais vouée à la communauté noire. Illuminée quant aux mécanismes d'une société qui les a écrasés et asservis, Avey se promet de réparer ses fautes et ses torts, en travaillant à la conscientisation et à la cohésion d'immigrants *West Indian*. Bien tard, elle se rend compte de ce que l'assimilation américaine exigea d'eux: l'abandon de sa foi ancestrale, sa « black pride », sa spiritualité, bref, les « racines noires » du titre. Dans *Fille noire, pierre sombre* comme dans *Praisesong*, c'est la mère qui, telle une « black widow », instille le poison de l'américanisation à sa progéniture et à son homme pour appartenir à la « Black Middle Class ».

L'insistance des auteures à considérer la Caraïbe comme américaine, d'une part, à reconnaître « la mer des Sargasses » (Rhys) comme l'espace où naît une identité créole, de l'autre, fonde l'étude comparatiste de trois auteures chez qui les va-et-vient entre ces terres insulaires et les rives continentales sont récurrents. Chez toutes, le nomadisme devient le paradigme littéraire nourricier: l'exil et le déracinement, la « dislocation » et la « relocation » (Bhabha 1994) successives sculptant la personnalité de leur personnages, reflets d'elles-mêmes, « cosmopolites vernaculaires », pour emprunter un autre terme de Bhabha (Bhabha 2000: 133).

## Chapitre 2

### L'exil, entre l'ancrage et la fuite

#### 2.1 Nomades renommées

A l'aube du troisième millénaire, « la terre est aussi microscopique qu'une tête d'épingle », et la Guadeloupe est vendue à l'encan par « toutes qualités de Blancs venus du Canada ou de l'Italie, des Vietnamiens », et d'autres touristes en mal de soleil et de sable, se plaint Léocadie, l'institutrice dans *Traversée de la mangrove*. (Condé 1989: 139-40) Si le déracinement et le sentiment de déplacement est un autre trait partagé par les auteures du corpus, il convient de préciser que leur nomadisme et leur migration cessent d'être marginaux dans un monde où toutes les distances s'abolissent. De l'ancrage ou de la fuite, comme le pose la critique haïtienne Yanick Lahens dans *L'exil, entre l'ancrage et la fuite* (1990), la première incitation l'emporte aujourd'hui. Partagée par la plupart des auteurs postcoloniaux, la « transplantation » ne leur a pas été imposée comme elle le fut à leurs ancêtres, différence de taille sur laquelle reviennent à plusieurs reprises Homi K. Bhabha, Edouard Glissant et Edward Said.

« C'est le regard de l'étranger qui est le regard de la découverte, de l'étonnement, de l'approfondissement »; il faut être « errant(e), multiple, au-delà et au-dedans », remarque Condé. (Pfaff 1993: 46) Libres de leur(s) errance(s), les écrivains postcoloniaux revendiquent cette instabilité, comme l'a illustré Said pour V.S. Naipaul et F. Adorno dans « L'exil intellectuel: expatriés et marginaux ». (Said 1996: 63-80) C'est qu'elle alimente une saine inquiétude, une *identité rhizomatique* basée sur le renoncement à « l'indivisible. A la terrible unicité ». Elle suppose « une nouvelle approche du monde. » (Glissant 1990: 24; 1996: 13)

« Branches coupées de l'arbre, emportées par le vent, oubliées » (Schwarz-Bart 1979: 248), Antillais et Africains-Américains pallient au sentiment de déracinement et de mal du pays par une migration de formes et de signes littéraires, souvent semée en pays étranger. La fiction est « la

patrie imaginaire », conclut aussi Salman Rushdie à la lecture de V.S. Naipaul, Márquez, Vargas Llosa (e.a.) dans *Imaginary Homelands* (1991)<sup>44</sup>. Le voyage trace le chemin (à l') d'écriture; il enrichit tant artistiquement qu'intellectuellement, alimentant l'inspiration, comme l'illustrent les romans de Condé. Ce « nomadisme circulaire », -puisqu'on finit toujours par rentrer, de temps à autre, au pays natal-, sont pour Glissant la « forme non intolérante de la sédentarité impossible »; « volonté » et « vocation de comprendre l'ailleurs, le divergent. » (Glissant 1990: 11)

N'empêche que le nomadisme varie: plus obligeant pour les artistes afro-antillais, tirillés entre la métropole et les Antilles, le « détour » et le retour consécutif sont moins contraignants pour les Africaines-Américains ou les Caribéens établis aux Etats-Unis, comme Caryl Phillips, Audre Lorde, Grace Nichols, ou encore au Canada (Neil Bissoondath, Marlene Nourbese Philip). Condé, par contre, a vécu en Afrique et en Europe avant de se réinstaller en Basse-Terre, résidence qu'elle a échangée contre son lieu de travail à New York.

Point étonnant, dès lors, que chez les trois auteures, l'oeuvre inscrive une « politics of location » (Garane 1995), qu'elles tracent une sémiologie de l'exil, comme l'ont montré Gloria Nne Onyeoziri (1992) et Arlette Smith (1988) pour Condé.

## 2.2 « Womanistes » célébrées dans le « Tout-Monde »

Quoique Condé (1937) soit plus jeune que Morrison (1931) et Marshall (1929), les auteures forment un groupuscule qui s'engage à représenter, contre toutes les conventions et images cliché, les femmes et les hommes noirs et blancs, à lutter pour l'égalité des sexes et des races, comme le désire Alice Walker dans son manifeste du *womanism*, *In Search of Our Mother's Gardens* (1983). Toutes trois se montrent aussi sensibles à ce que Glissant appelle le « Tout-Monde », tant dans son avant-dernier roman éponyme (Glissant 1993), que dans l'essai qui semble lui faire contrepoids: *Traité du Tout-Monde, Poétique IV* (1997). Ce tourbillon et « trou-bouillon » font qu'aujourd'hui il y a une standardisation<sup>45</sup> de cultures qui menace les « minority discourses », les « petites cultures » fragilisées par le « chaos-monde »<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Traduit par Aline Chatelin, *Patries imaginaires. Essais et critiques*, C. Bourgois, 1993.

<sup>45</sup> « La mondialisation, conçue comme non-lieu, en effet mènerait à une dilution standardisée. Mais pour chacun de nous, la trace qui va de son lieu au monde et retour et aller encore et retour encore indique la seule permanence. Le monde en sa totalité accomplie ne peut pas être considéré comme raison suffisante, généralité enfantant sa propre généralisation. La trame du monde s'avive de toutes les particularités, quantifiées; de tous les lieux, reconnus. (Glissant 1997: 192)

<sup>46</sup> « J'appelle Chaos-Monde le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante: ces éclats, ces

Il est un heureux hasard que les romans centraux, les plus similaires (tant par leur objectif que leur sujet), aient paru à un an d'intervalle, à savoir *Beloved* (1987) et *Tituba* (1986). En fonction de l'homologation tant critique qu'académique de leur oeuvre, on pourrait regrouper Morrison et Condé, avec, dans leur ombre, une auteure non moins intéressante et talentueuse: Marshall.

Des deux célébrités, c'est Morrison, récipiendaire de nombreux prix, qui est la plus connue. Plusieurs de ses romans antérieurs<sup>47</sup> à *Beloved* ont été primés. Son cinquième roman lui valut le Pulitzer Price for Fiction<sup>48</sup> en 1987, ainsi que le Robert F. Kennedy Award en 1988. 1993 signifia pour elle la plus haute distinction: le Nobel de littérature<sup>49</sup> pour son oeuvre intégrale, consacrant du coup l'écriture féminine noire. Morrison et Condé offrent un corpus dont l'étonnante continuité, la cyclicité d'archétypes<sup>50</sup>, ne se discute plus. Cependant, si toutes les auteures ne cessent de réécrire le même roman, Morrison lègue à son oeuvre la plus grande unité organique. Variations sur le thème de l'amour (maternel, dans *Beloved*, passionnel dans *Jazz*, puis dans *Paradise*, amour plus communautaire et ses contraires: le dégoût et le mépris qu'inspire toute secte, sujet parallèlement développé dans *La Colonie du Nouveau Monde* (1993) de Condé), son triptyque chapeaute l'histoire (avec minuscule pour bien marquer la révision de l'Histoire faite et écrite par des Blancs, et jouant sur le second sens de « récit » ) noire américaine de « the Peculiar Institution » jusqu'à la période post-vietnamienne. Volume clôturant la trilogie, *Paradise*<sup>51</sup> se situe dans les années '70 et traite, plus que *Beloved* et *Jazz*, de sorcières: femmes-repoussoirs,

---

éclatements dont nous n'avons pas commencé de saisir le principe ni l'économie et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement. Le Tout-Monde, qui est totalisant, n'est pas pour nous total. (Glissant 1997b: 22)

<sup>47</sup> *Song of Solomon* (1977) reçut *the National Book Critics Cercle Award* et est pour d'aucuns un monument à la taille du roman le plus talentueux et incisif qu'est *Invisible Man* (1952) de Ralph Ellison. (*New York Times Book Review*, May 1997)

<sup>48</sup> Dans *Words Still Count with Me*, Toni Morrison rappelle la pétition signée par 48 auteurs noirs qui protestaient avec elle contre le fait qu'elle n'avait jamais été couronnée jusque-là. Publiée dans *NY Times Book Review*, la pétition aurait été un instrument de chantage, selon d'aucuns, ce que dénie fermement Morrison. (Mitgang 1994: 242-3)

<sup>49</sup> Signalons qu'elle fut la deuxième Noire à recevoir cette haute distinction; le poète, dramaturge et romancier nigérian Wole Soyinka (1934) l'obtint en 1986.

<sup>50</sup> Obsédée par la figure de la revenante, Morrison n'a cessé de la sculpter, pièce par pièce: « I had been rescuing [the dead girl] from the grave of time and inattention. Her fingernails may be in the first book; face and legs, perhaps, the second time. Little by little bringing her back into living life. » (Morrison, citée dans Harris 1991: 154)

<sup>51</sup> Traduit comme *Paradis* par Jean Guillonnet, le livre risque d'être confondu avec celui du Cubain Lezama Lima dont *Paradiso* (1966), également traduit sous ce titre. Après avoir traité de la disparition de communautés villageoises comme le Fond (*Sula*), Morrison décrit le déclin des grandes villes noires de l'Ouest (Oklahoma). (Caribi 1995: 43) La première phrase met le ton: « La fille blanche fut tuée en premier », récit d'un meurtre qu'il faut élucider, roman noir truffé d'allusions bibliques. Si l'incipit livre de manière inambiguë l'identité raciale, celle des autres personnages reste une énigme, ce qui a irrité bien de critiques américains. Ne plus pouvoir coller de couleur sur la peau de ses personnages, voilà une liberté revendiquée par la guerrière Morrison. Interdit dans la prison de Texas, le roman (d'abord appelé *War*) est jugé malhonnête, incitant à la délinquance. (*Le Monde des Livres*, Vendredi 27 mai 1998)

enfermées dans « the Convent », elles sont la cible d'attaques meurtrières dans la ville noire de Ruby (Oklahoma). Les rapports viciés entre les races, les sexes, les religions sont mis à nu dans ce roman violent qui a été interdit dans les prisons du Texas, tellement Morrison entraîne ses lecteurs dans un monde immoral, insane.

Une autre convergence de taille est bien sûr la fusion de l'oral et de l'écrit. Quoique *Beloved* déploie plus que *Tituba* et *Praisesong* la vocation d'« a-u-r-a-l littérature », tant prisée par Morrison, les trois auteures conçoivent l'oeuvre écrite comme l'échange de voix (féminines). Morrison y donne une touche hautement personnelle en lisant le roman, lecture enregistrée sur cassettes. Le film *Beloved* (de Jonathan Demme, régisseur de *Philadelphia* et de *Silence of the Lambs*), sans que ce soit un succès de caisse en Amérique ou ailleurs (si bien qu'il n'a pas été à l'affiche en Europe), confère à l'oeuvre romanesque une énorme radiance médiatique. Le scénario, écrit par Morrison, et Oprah Winfrey<sup>52</sup>, présentatrice noire populaire par ses *talk show*, n'ont cependant pas permis un film populaire, tellement il détonait des productions hollywoodiennes.

Toutes trois embrassent des ères et des aires toujours plus vastes, incitant à réfléchir sur la mosaïque de « races » et de cultures<sup>53</sup>, sur le déficit aussi d'une pensée manichéenne et d'un cartésianisme, longtemps garants de l'ordre et de l'équilibre dans des sociétés patriarcales et sexistes. Morrison comme Condé ne cessent de publier en combinant une double identité, celle d'artiste et celle d'intellectuelles, profs de littérature, de surcroît.

Enfin, signalons que les auteures ne s'ignorent pas, et que Condé, qui ajoute *La Migration des coeurs*, *Desirada* (Prix Carbet 1997) à l'impressionnante liste de romans, *Le Coeur à rire et à pleurer* (1999) à ses contes, apprécie les premiers romans de Morrison. *Beloved* et *Jazz*, par

---

<sup>52</sup> Le ciné américain compte ainsi quelques monuments sur l'histoire africaine-américaine (après *The Color Purple* adapté par Spielberg avec Whoopy Goldberg, et *Amistad* du même régisseur juif, soulignant sa prédilection pour des chapitres d'Histoire américaine que le public préfère ignorer). Le film *Beloved* (J. Demme) n'a pas été apprécié: « *The Color Purple* crosses all boundaries, and people wanted to see it. *Beloved* crossed all racial lines, and people didn't. » (*USA Today*, 27 X '98) Bien que le scénario ait été écrit par Morrison, il me semble que l'adaptation à l'écran soit encore plus difficile à comprendre que le roman. Pour le spectateur qui n'a pas lu le roman, le film, avec des scènes que les images rendaient encore plus dures que les mots, est compliqué, d'un symbolisme excessif. Que de nombreuses scènes aient été amputées (Sethe et Paul D dans le maïs, Paul D dans le chain gang, Denver et *Beloved* jouant cache-cache dans la chambre obscure, etc) n'arrange rien.

<sup>53</sup> Morrison n'oublie jamais de parler aussi des *Native American*, c-à-d les Indiens. Quant à Condé, elle introduit dès *Traversée de la mangrove* la *coolitude* (Torabully 1996) et l'immigration importante d'Haïtiens. *La vie scélérate* illustre l'impact du rastafarisme dans les Antilles françaises, phénomène encore largement indocumenté et inétudié, malgré le *Chanting Down Babylon, the Rastafari Reader*. (Murrell e.a. 1998)

contre, lui restent hermétiques: « Je pense qu'elle [Morrison] est allée tellement loin dans sa recherche d'une écriture spécifique que, *pour une étrangère comme moi*, ces oeuvres restent d'accès difficile », avoue-t-elle. (Pfaff 1993: 167) (C'est moi qui souligne) Que Condé se mette ici dans la position « exogène » (comme s'il fallait être africaine-américaine pour lire et comprendre Morrison) déconcerte. Lorsqu'on sait à quel point le désir de Morrison, et d'autres auteures noires (Alice Walker, Ntozake Shange, Toni Cade Bambara), reste en premier lieu d'écrire *pour*, de parler à toutes les femmes noires, de mouvoir les femmes indépendamment de leur couleur, de leurs origines géographiques, des régimes politiques et sociaux qui les séparent, les propos de Condé désarçonnent. L'invocation du non-être africain-américain va à l'encontre du désir de Morrison, voire d'elle-même, d'être lisible pour tous et toutes, d'être avant tout, tout simplement un auteur. Toutefois, l'obscurité n'enlève rien à l'admiration de Condé pour Morrison. Attaquant Addison Gayle (auteur africain-américain qui pourfendit *Sula*: « tentative sociologique d'expliquer la communauté noire en termes de pathologie » (Condé 1985: 41)), Condé mentionne Morrison dans *Les Derniers Rois mages* ensemble avec Alice Walker<sup>54</sup>. (DRM 38)

Curieusement, Condé invoque le même argument, à savoir son « antillanité », pour appréhender l'oeuvre de Marshall, qu'elle admire également et qu'elle a interviewée pour la revue *SAGE*. (Williams 1986) Convaincue des différences entre Antillaises et Africaines-Américaines, Condé réitère sa différence au point que certains romans servent à régler ses différends (avec l'Afrique, l'Amérique noire, les Antilles). Ne se sentant proche ni de la culture noire-américaine, ni de leurs apôtres (Marcus Garvey est pour Camille Désir « un dangereux illuminé » qui « oublie naïvement que trois siècles sont passés et que beaucoup d'eau a coulé sous les ponts! » (Condé 1987: 91), ce qu'elle donne à lire de manière encore plus nette dans *Les Derniers Rois mages*), Condé juge toutefois l'Amérique plus opportune pour des écrivains de la migration en quête d'éditeur. Les grandes villes américaines, New York en tête, font le bonheur d'auteur(e)s cherchant éditeur, sujet traité dans « Trois femmes à Manhattan »<sup>55</sup>. Ces plus grandes visibilité et opportunités américaines

---

<sup>54</sup> Condé se rapproche davantage de Walker qui ne ménage pas ses paroles quant il s'agit de dénoncer esclavagisme, racisme, sexisme. Sans la sophistication morrisonienne, Walker ne cesse de choquer le public (d'abord africain-américain, surtout masculin avec *The Color Purple*; ensuite africain, avec *Possessing the Secret of Joy* (1992) où elle fustige l'infibulation et la clitoridectomie). Polémique et controversée, Walker condamne la pérennité de pratiques barbares, les mécanismes de pouvoir qui empêchent encore l'épanouissement de la femme noire. Invitant à une révision des rapports entre Noirs de l'Amérique et ceux/celles de l'Afrique, elle rejoint l'attitude de Condé qui montre du doigt les mêmes rapports de force entre sexes et entre races.

<sup>55</sup> Les Caribéennes des îles anglophones (indépendantes) et hispanophones, en revanche, ont déjà des problèmes à se faire connaître chez elles. (Boyce-Davies 1985) « A feminist metafiction » (Anim-Addo 1997: 211), la nouvelle de Condé traite de cette difficulté à percer l'institution livresque: l'immigrée haïtienne (l'octogénaire Véra) ne trouve pas d'éditeur aux E.U., alors que son amie africaine-américaine arrive sans faille à capter le regard de la presse. Dans *La colonie du nouveau monde* (1993) l'Amérique est encore

auraient toutefois leur revers. Le lustre de Morrison pousserait des femmes (caribéennes et américaines) peu talentées à écrire, de sorte que, chaque année, des romans médiocres trouvent éditeur. (Condé 1995: 544 et Taleb-Khyar 1991: 365<sup>56</sup>) Il n'empêche que sa double résidence (New York/Guadeloupe), ainsi que son poste à The University of Columbia, sont pour beaucoup dans l'attribution du « Puterbaugh Prize for Fiction » (prix accordé à l'oeuvre d'un auteur de langue étrangère (français ou espagnol)).

Le nom de Morrison s'auréole sans faille de quelques superlatifs. Non seulement elle est reconnue comme la plus grande auteure africaine-américaine, mais aussi comme la plus grande Américaine, tout court, figure de proue de la *World Literature*. Plus que Condé, Morrison est gratifiée dans les curricula universitaires et admirée par de jeunes auteurs<sup>57</sup>. Son oeuvre intégrale ne cesse de faire l'objet d'articles et d'essais, de thèses de doctorat (tous en anglais<sup>58</sup>), que ce soit aux Etats-Unis, en Europe, et fait plus significatif encore, en Afrique. Incluse dans les essais les plus divers, entrée quasi obligée dans toute anthologie ou encyclopédie africaine-américaine<sup>59</sup>, Morrison est présente dans tous les *readers* et les guides de littérature africaine-américaine, ensemble avec Ellison, cependant auteur d'un seul roman<sup>60</sup>, Morrison livre coup sur coup des chefs-d'oeuvre. Dans l'éloge

l'Eldorado pour des artistes antillais: l'amant réunionnais conseille la comédienne Tiyi: « C'est en Amérique que nous devrions aller. Là, au moins, les acteurs noirs ont leur chance. » (Condé 1993: 45)

<sup>56</sup> « It seems to me that in the Caribbean, we too suffer from the proximity of very great writers like Toni Morrison. Everybody wants to share in the new glory [...] a lot of women decided that they were going to be writers. » (Condé 1991: 365)

<sup>57</sup> La Surinamienne Astrid Roemer (interview à C. Rowell pour *Callaloo*, 1998: 509), la Guadeloupéenne Gisèle Pineau (interview à Lille le 4 nov 1997), l'Haïtienne Edwidge Danticat se situent dans la tradition d'Alice Walker et de Morrison. *The Farming of Bones* commence pareillement par une citation biblique, et plus d'un passage souligné la croyance aux esprits mécontents: « [Sebastien] imagines that the way pigeon moan is the same way ghosts cry when they are too lonely or too sad, when they have been dead so long that they have forgotten how to speak their own names. » (Danticat 1998: 25)

<sup>58</sup> Les thèses de Kékeh (1991), de Sy-Wonyu (1996), de Mielle de Prinsac (1999) étant les exceptions françaises. Je signale aussi le profil de Raynaud dans la collection « Voix Américaines » (1996) Enfin, la revue du Cercle d'Etudes Afro-Américaines à la Sorbonne, l'*AFRAM*, dédie un numéro entier à *Beloved* (n°3, Octobre 1993)

<sup>59</sup> Voir e.a. Daniel Coussy et E. Labbé, *Les littératures de langue anglaise depuis 1945*, 1988: 152-164 (TM, PM); Carole; Frank N Magill, *Masterpieces of African-American Literature*, 1992 (TM, PM); Herbert Mitgang, *Words Still Count on Me, A Chronicle of Literary Conversations* (TM, Primo Levi, Alice Walker,...), 1994, Marie-Claude Perin, *Les romancières américaines*, 1995; Salzman, ed, 1994, *Mayor Characters in American Literature*. Exclue cependant de l'*Anthologie de la littérature américaine*, qui offre l'avantage de présenter les auteurs en français en les illustrant en anglais. (éds Daniel Royot, Jean Béranger, Yves Carlet, Kermit Vanderbilt, 1991) Seuls Baldwin et Ellison figurent dans le chapitre « nouvelles approches culturelles et expériences littéraires depuis 1945 »; Adrienne Rich illustre « Woman's Identity » et Gwendolyn Brooks « Black Experience ».

<sup>60</sup> Dont le *New York Book Review* de Mai 1997 célèbre la mémoire et mentionne *Song of Solomon* comme le seul roman qui soit à la cheville de *Invisible Man*. « The drama of Ralph Ellison », art de May 1997, 52-29



unanime de *Beloved*, l'unique note dissonante n'en ressort que davantage. Pour Stanley Crouch, Africain-Américain réputé pour ses attaques de figures proéminentes de la gauche, *Beloved* est « protest pulp fiction »: « We learn little about the souls of human beings, we are only told what will happen if they are treated very badly... *Beloved* means to prove that Afro-Americans are the result of a cruel determinism ». (Crouch 1991: 206)<sup>61</sup> Difficile de s'imaginer comment Crouch ait lu, par exemple, le monologue intérieur de Denver. Fille inconsolable sur le départ et l'absence du père, elle nous révèle comment elle rêve de son papa, « quand tout le monde était silencieux » (B 288):

J'ai toujours su qu'il allait venir. Quelque chose le retenait. Il avait un problème avec son cheval. La rivière avait débordé. Le bateau avait coulé et il avait dû en fabriquer un autre. Parfois, c'était une bande de lyncheurs ou une tempête. Il allait venir et c'était un secret. Je dépensais tout mon moi du dehors à aimer m'man pour qu'elle ne me tue pas, à l'aimer même quand elle me nattait les cheveux le soir. Je ne lui ai jamais dit que mon papa viendrait pour moi. (B 288)

L'attente, un des thèmes magistraux du roman, est le sentiment qui stimule la résistance et la survie, au-delà du raisonnable. Redoutant la mère meurtrière, jalouse de Paul D qui lui vole l'attention maternelle, Denver adulte, guérie de son anxiété face au monde extérieur (voir aussi p.337), attendra toujours le retour de Halle. Il en va de même avec Sethe qui, après des années, scrute de derrière la fenêtre, la silhouette de ses fils Howard et Buglar.

Limitons-nous, pour l'illustration de l'« ubiquité » de Morrison dans les anthologies, les encyclopédies de la *World Literature*, à *The Essential Black Literature Guide*, intéressant tant par la forme que par le fond<sup>62</sup>. Roger M. Valade III présente l'auteure sous ses facettes différentes de rédactrice, de prof, d'écrivaine<sup>63</sup>. Non seulement chacun de ses romans, accompagnés de l'illustration des couvertures originales, y sont synoptiquement présentés, mais l'auteure y figure encore, ensemble avec Ben Okri, sous la catégorie nominative de « Fantasy/Supernatural ». (Valade III 1996: 137)

---

<sup>61</sup> *Notes of a Hanging Judge*, cité dans *Black Intellectuals*. (Banks 1996: 219).

<sup>62</sup> Présentés alphabétiquement, l'ouvrage présente séparément auteurs, romans, concepts socio-politiques comme outils de critique, en incluant des portraits d'auteurs et des illustrations de couvertures de romans.

<sup>63</sup> Ainsi, elle lança Toni Cade Bambara (*Gorille, mon amour; Les mangeurs de sel*) et Gayl Jones qui, grâce à son travail d'éditrice à Random House, reçurent une plus large audience. Parallèlement, elle créa « the women's studies movement ». (Valade III 1996: 259-60)

Condé n'a guère été exclue des prix littéraires. En 1987, elle obtint « Le Grand Prix Littéraire de la femme » pour *Tituba*, bien que ce soit de loin son meilleur roman<sup>64</sup>. Condé l'écrit pour « se défouler de Los Angeles », « ville immense, tentaculaire » (Pfaff 1993: 39) et dont elle fustigera le monde académique<sup>65</sup>. Terminée en huit mois, la gestation rapide de *Tituba* se fait ressentir dans le langage dégarni de *Tituba* (avis que ne partage pas Peterson 1997: 102<sup>66</sup>), dans des digressions à caractère encyclopédique et dans de trop superflues parenthèses, séquences descriptives qui déparaient le très beau *Derniers rois mages*. Certes, sa réputation ainsi que « le néo-orientalisme » littéraire (Boehmer 1998) la protège de toute critique négative, mais il faut s'interroger sur la réussite d'un roman qui se veut « mock epic » et dont l'intention parodique ne passe pas. *La Vie scélérate* (1987) (« prix Anaïs Nin de l'Académie française »), *Traversée de la mangrove* (1989) et *Les Derniers Rois mages* (1992) restent ses meilleurs romans. Peut-être Condé ne reste-t-elle pas à l'abri de pressions éditoriales, comme le confirmerait, à la rentrée de 1997, la double sortie de *Pays mêlé*, réédition de nouvelles, et de *Desirada*. Celui-ci souffre e.a. d'un carcan trop raide, selon René de Ceccatty pour *Le Monde*<sup>67</sup>; son « intrigue », à savoir le rapport fille/mère et de l'Antillaise mal aimée a par ailleurs été longuement analysé par, e.a., Pineau (*L'Exil selon Julia* 1996).

Le sujet de *Moi, Tituba...sorcière noire de Salem*, ainsi que le dessein du roman sont à ce point originaux qu'on en excuse aisément les faiblesses. Unique parce qu'il rétablit le rapport entre la Caraïbe et l'Amérique, parce qu'une Guadeloupéenne sort des limbes américaines une histoire caribéenne, *Tituba* est un livre-choc, abordant des sujets tabou et brûlants (cf. *Possessing the Secret of Joy* d'Alice Walker 1992). Sa portée subversive tient à l'appropriation par une étrangère d'un sujet américain, le premier, et plus grand procès qu'ait connu le Nouveau Monde et

---

<sup>64</sup> *Tituba* est un roman manichéen; l'héroïne est trop exemplaire, estime aussi Claude Wauthier. (*La Quinzaine Littéraire* n° du 16 février 1987)

<sup>65</sup> Dans *Traversée de la mangrove*, Lucien Evariste s'enthousiasme à la perspective de discuter avec le Cubain Sanchez sur Carpentier et Lezama Lima de « l'utilisation de l'oralité dans l'écriture »: « En temps normal pareilles discussions étaient impossibles, les quelques écrivains guadeloupéens passant le plus clair de leur temps à pérorer sur la culture antillaise à Los Angeles ou à Berkeley. » (Condé 1989: 219)

<sup>66</sup> Condé donnerait à *Tituba* un langage inventif: « suivant le genre de l'épopée burlesque mais en contraste marquée (sic) avec le style dépouillé de *Beloved*, le récit de *Tituba* se développe dans un style épanoui qui prend plaisir à inventer », pour lequel Peterson cite ensuite un exemple d'une potion magique de l'apprentie-sorcière: « Je m'essayai à des croisements hardis, mariant la passiflorinde à la prune taureau, la cithère vénéneuse à la surette et l'azalée des azalées à la persulfureuse. » (Peterson 1997: 102-3)

<sup>67</sup> « On regrette qu'elle ne prenne pas le temps d'affiner la psychologie de ses personnages, qu'elle ne s'attarde pas dans des scènes parfois brossées à trop grand traits. Trop de biographies intégrales défilent dans *Desirada*. [...] on attendrait plus de finesse dans la mise à nu des destins, subtilité, elle, davantage présente dans les nouvelles ». *Le Monde des Livres* de septembre 1997.

précurseur des procès surmédiasés que connaît l'Amérique aujourd'hui (pensons à celui d'O. Simpson, d'Anita Hill, que nous commente par ailleurs Morrison dans *Race-ing Justice, Engendering Power. Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and Construction of the Social Reality* 1992). Basé sur le procès des sorcières de Salem en 1692, le roman révise une matière délicate, traitée auparavant par un juif américain, Arthur Miller, et par une Africaine-Américaine de la Harlem Renaissance, Ann Petry (1908-1998).

De surcroît, l'auteure y dénonce les dysfonctionnements de tout genre (bigoterie, racismes, stéréotypisation), tant dans le présent que dans le passé étatsunien.

Toutes deux professeurs à des universités américaines (Morrison à Princeton; Condé (Visiting Professor à Berkeley et Guest Professor à Columbia, New York - situation que nous commente amèrement Marie-Noëlle, faisant carrière à Boston dans *Desirada*), Morrison et Condé installent un fertile dialogue entre des femmes-écrivains de contextes culturels et politiques différents. Que chacune fournisse un riche épitexte, sous forme d'essais, d'articles, de contributions à des anthologies<sup>68</sup> guident le critique littéraire et le chercheur dans l'élucidation des trames narratives et dans l'interprétation de leurs oeuvres. Parmi les premières à élaborer une critique féminine noire qui résiste à l'eurocentrisme et à tout ordre dominant, Morrison et Condé indigénisent et féminisent la critique (féminine) noire. (Katrak 1989: 158) Ainsi, se prenant à *L'Encyclopédie antillaise* de Corzani, Condé exhorte à « décoloniser la critique »: « Nous autres Antillais de couleur, [pensons] que la sueur et le sang versés par nos ancêtres pour faire pousser la canne, [...], l'âpre exploitation dont ils ont été victimes [...], nous autorisent davantage à parler en leur nom. » (Condé 1981: 170) *L'héritage de Caliban* et *Penser la créolité*, publiés sous sa direction chez une maison d'édition antillaise (Jasor), témoignent du souci de promouvoir, aux Antilles mêmes, la critique sur les romans antillais.

L'écriture de chacune a fait l'objet de numéros spéciaux de revues<sup>69</sup>. De surcroît, il existe une interaction fébrile sur Internet, lieu de fructueux débats et d'échanges quant à l'oeuvre de Morrison, de Condé, et dans une moindre mesure, de Marshall<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Chez Nathan parut, dans la collection « Classiques du Monde », *Le roman antillais* (1976) en deux petits tomes, entretemps traduit et réédité avec une postface de ma main (Amsterdam, Knipscheer, 1996). (Gyssels 1996)

<sup>69</sup> *World Literature Today* (n°67.4 de Fall 1993) et *Callaloo* (n°18.3, Summer 1995) ont été entièrement consacrés à l'oeuvre de Condé. *Modern Fiction Studies* (double numéro n°39, 3&4, Fall/Winter 1993) et *Comparative Literature Review* (n°37, December 1993) ont analysé les romans de Morrison.

<sup>70</sup> Dans *Workings of the Spirit*, Baker considère Morrison comme une de ces auteures africaines-américaines qui fournissent des vues intéressantes sur leur travail d'écriture: « a present-day scholar of TM'oeuvre has the author's own sophisticated critiques for guidance. In the world of Afro-American women's

Figures médiatiques, intellectuelles postmodernes, les trois « womanists » (Lee 1998: 72-89) ne rechignent point à prendre position dans des conflits (inter)nationaux, à tisser dans leur récit un parti-pris politique. Ainsi, les guerres (du Vietnam dans *Sula*<sup>71</sup>) sont un thème récurrent chez Morrison: dans *Beloved*, la lutte entre les Sudistes et les Nordistes avec pour enjeu l'abolition de la « Peculiar Institution » s'écrit avec majuscule. Paul D, Buglar et Howard sont quelques-uns de ces « coloureds » enrôlés dans la Guerre, employés à « démêler les Confédérés blessés des Confédérés morts » et qui, une fois libres, ne pouvaient se déplacer sans s'attirer des ennuis. (B 317-1) Morrison veut son écriture « unquestionably political and irrevocably beautiful at the same time. » (Fullbrook 1990: 196) Pour Marshall, le politique est un « subtext » obligé, incontournable dans chacun de ses romans. (Baer 1991: 24)

Vivant une retraite aisée, Avey Johnson bat la coulpe de s'être désolidarisée de la lutte émancipatoire, de n'avoir jamais appuyé « the non violent movement », d'avoir refusé que la cadette prenne part aux mouvements protestataires:

N'avait-elle pas vécu pendant la majeure partie des années 60 et jusqu'au début des années 70 comme si Watts et Selma<sup>72</sup>, comme si les chars et les mitrailleuses dans les rues de Detroit ne la concernaient pas, étouffant sa colère, [...] pendant presque dix ans, elle avait évité les gros titres et les photos en première page des journaux et les actualités télévisées du soir. C'était l'époque où Marion faisait sa collecte pour la Marche des Pauvres à Washington et elle avait failli refuser son appel téléphonique [...] (RN 129)

L'Histoire américaine draine l'attention de Morrison et de Marshall qui visent à montrer les répercussions des conflits internationaux sur la problématique raciale, la tension entre faibles et riches, immigrés et Américains de pure souche.

Condé, pour sa part, s'attaqua aux soubresauts colonialistes sous « le Soleil des indépendances » dans *Hérémañonon* et *Une Saison au Rihata*. Une des premières Antillaises à analyser la valeur du panafricanisme (Kwame Nkrumah) et du marxisme pour les jeunes nations africaines (Sékou Touré, Fidel Castro, *H 240 et passim*), elle fit elle-même les frais de son engagement politique, expulsée sous la dictature de Sékou Touré, soupçonnée d'être une espionne communiste. Depuis

---

cultural practices, as in all cultural traditions, artists and artisans constitute a promising repertory of critical and theoretical insight. » (Baker 1991: 10)

<sup>71</sup> Le fou, Shadrack, est une des multiples victimes de la guerre au Vietnam. Ayant lutté pour le pays qui lynche et exploite les siens, Shadrack rentre de la guerre complètement démoralisé. Nul ne prend soin de lui. Dans les années '20, les Africains Américains restent subalternes, malgré leur présence sur le champ de bataille.

<sup>72</sup> Watts (quartier près de L.A. où éclatèrent les *riots*), et Selma (Alabama) figurent comme les lieux névralgiques de la lutte émancipatoire des Noirs. A Selma eurent lieu, à partir de 54, les grandes manifestations de *The Civil Rights Movement* (anniversaire célébré le 12 mars). Bastion de la ségrégation (comme Birmingham), Martin Luther King s'y rendit et entreprit sa marche sur Montgomery, avant d'organiser la plus grande manif publique (sa marche sur Washington), diffusée en direct. L'incident qui mit le feu aux poudres fut l'interdiction d'Autherine Lucy à l'université d'Alabama.

son retour en Guadeloupe et son domicile à New York, c'est la question raciale et la viabilité d'une Guadeloupe indépendantiste dans laquelle la femme assumerait un rôle de premier plan qui prennent le dessus, problèmes sur lesquels elle expose régulièrement ses vues dans la presse. (Condé 1982)

### 2.3 La « bajane »

Marshall attend encore une percée dans le monde compétitif des prix littéraires<sup>73</sup>. Sa double appartenance, à la société caribéenne par ses parents barbadiens et à la société américaine, semble y faire écueil. Partageant l'« hybridité » géo-identitaire d'un groupe toujours plus nombreux d'auteurs postcoloniaux, elle est intégrée parmi les plus grands Caribéens (George Lamming, C.L.R James, Samuel Selvon, Alejo Carpentier) dans des essais qui feront date. Marshall est recensée tantôt comme africaine-américaine, tantôt comme afro-caribéenne. Si je peux excuser Daryl Cumber Dance de ne pas la compter parmi ses *Fifty Caribbean Writers* (1986), cela devient plus difficile dans l'ambitieux *Into the Nineties, Post-Colonial Women's Writing* (Rutherford, Jensen, Chew 1994). Dans *Caribbean Women Novelists: An Annotated Bibliography* (Paravisini-Gebbers & Torres-Seda 1993) et dans *Her True True Name*, - anthologie qui emprunte son titre à Reine Sans Nom appelée « Queen Without a Name » (Mordecai & Wilson 1990: 164) -, Marshall figure comme la seule écrivaine de la Barbade. *Cornerstones. An Anthology of African American Literature* (Donalson 1996) inclut Derek Walcott, Audre Lorde, Valérie Smith (pour la critique littéraire), Garvey et Claude McKay à côté de voix africaines-américaines. De Marshall, aucune mention, ce qui, une fois de plus, fait sourciller. Même exclusion dans *The Arnold Anthology of Post-Colonial Literatures in English* (Thieme 1996), qui, pourtant, consacre un chapitre au « Trans-Cultural Writing » de V.S. Naipaul, Sam Selvon, Louise Bennett, M. Nourbese Philip, David Dabydeen, Caryl Phillips. Des auteurs aux origines caribéennes y figurent côte à côte avec des auteurs shrilanko-canadiens (Michael Ondaatje) et indiens (Salman Rushdie). Tantôt Marshall est considérée comme Afro-Caribéenne, tantôt comme Africaine-Américaine, recevant une place dans *The Norton Anthology of African American Literature* (eds Gates & McKay 1997), à côté d'Audre Lorde, Jamaica Kincaid et Michelle Cliff. Comme ces dernières, poètes et écrivaines célèbres de la Caraïbe anglophone, Marshall représente l'identité rhizomatique chère à Glissant. L'agenda multiple et l'écriture multiforme s'illustre dès *Soul Clap Hands and Sing* (1961), recueil de quatre nouvelles qui donne l'avant-goût de l'écriture marshallienne. A commencer par le titre, accréditant d'emblée l'importance de l'intertextualité. Emprunté à un vers légèrement modifié de

---

<sup>73</sup> Son premier roman *Brown Girl, Brownstones* (1959) a cependant été récompensé d'un « Ford Foundation Grant ».

Yeats dans *Sailing for Byzantium*, le titre annonce et le paradigme exilaire et la valeur qu'auront dans toute son oeuvre le chant, la danse. C'est qu'elle conçoit la musique noire comme composante d'une identité diasporique:

An aged man is but a paltry thing,/ A tattered coat upon a stick, unless/ Soul clap its hands and sing, and  
louder sing/ For every tatter in its mortal dress

Comme Jean Rhys et Beryl Gilroy (*Frangipani House*)<sup>74</sup>, Marshall élit le vieil âge comme moment favori pour le bilan des choix difficiles qu'ont fait des protagonistes partageant une double, voire plusieurs visions (optique due à leur position interstitielle dans la société). Ce sera le moment d'une ultime mais décisive crise d'identité pour l'ex-colonisé(e) qui se rend compte de ses fourvoiements quant au triple prisme « race » /classe/sexe. *Soul Clap Hands* élit le vieil âge et le voyage comme principes structurels, ligne de force de toute l'oeuvre (Wilson 1989/90 et Skerret 1983): les quatre antihéros, émigrés vers des lieux<sup>75</sup> commençant par l'initiale B, s'interrogent sur leurs jeunesse et leurs âges adultes, sur les décisions prises au long de leurs carrières. Leurs allers et retours dans la mémoire, leurs pérégrinations mentales sont avant-coureurs de ce que vivra Avey dans le troisième roman, *Praisesong*. Barbados et Brooklyn<sup>76</sup>, lieux natals de l'auteure, y sont connectés au Brésil et à Guyana (British Guyana), régions à forte migration explorées lors de sa fonction de rédactrice d'*Our World*. Couronnées par « the Rosenthal Award », ces nouvelles illustrent l'agenda protéiforme et avant-gardiste de Marshall. Féministe oui, mais alors sans couleur, ne se laissant confiner ni par sa race, ni par son sexe ou sa classe, elle explore des sujets inouïs, tels le rapport entre Juifs et Noirs dans la diaspora, auquel la revue nouvelle *Portulan* vient de consacrer un numéro spécial<sup>77</sup>.

Personnages généralement secondaires chez plusieurs auteurs caribéens anglophones (Greene 1986), gagnant en importance seulement dans de récents romans<sup>78</sup>, les Juifs comme les non-Juifs,

<sup>74</sup> « the older one grows, the more everyday experience forces one to reflect and revise life's agenda and forego remembering and nostalgia. » (Gilroy 1998: 33)

<sup>75</sup> Opposés aux romans qui se déroulent à Bournehills (*The Chosen Place, the Timeless People*), et à Triunion, nom curieux aux relents syndicaux dans son dernier roman en date, *Daughters*.

<sup>76</sup> Brooklyn connut plusieurs vagues d'immigration, au milieu du XIX<sup>e</sup>, Allemands et Irlandais s'y implantaient avant des Européens de l'Est et des Juifs au milieu du XIX<sup>e</sup>. Voir *The Tree Still Grows in Brooklyn* (1943), bestseller de Bessy Smith qui fait dire à sa protagoniste Francie: « Brooklyn is a magic city and isn't real [...] it's like a dream of being poor and fighting ».

<sup>77</sup> *Mémoire juive, mémoire nègre: deux figures du destin.*, février 1998.

<sup>78</sup> Chez Lamming, Naipaul, Hearne, Abraham, le « Juif errant » vient aux Antilles pour y trouver son identité, et partager l'expérience de diaspora. Dans *Chosen Place, Timeless People*, les enfants de Zion s'unissent dans le couple symbolique de Saul Amron et Merle Kimbona, la sorcière (« Kimbona » étant proche de « quimbois »). (Greene 1986)

hommes ou femmes, vieux ou jeunes, tous sont amenés à envisager ce qu'on sacrifie de spirituel pour se modeler sur la classe dominante, pour s'aveugler dans une société où le bien-être matériel et le « standing » l'emportent sur des qualités et valeurs humaines. (Meyer 1985) Dans *Brooklyn*, p.e., un prof juif perd son emploi à cause de l'allégeance soupçonnée avec les communistes, psychose « sorcière » qui affectait l'Amérique en pleine guerre froide sous les investigations du sénateur McCarty. Cette suspicion collective, cette chasse de tout un qui ne vénéra pas le capitalisme américain et la politique de droite inspira à Arthur Miller précisément *The Crucible*, basé sur le procès des sorcières. Toujours dans cette nouvelle, le protagoniste juif tombe amoureux d'une femme de couleur du Sud; à peine teinte, celle-ci l'éconduit froidement, croyant qu'il la prend pour une Blanche. Les préjugés raciaux et l'identité ethno-religieuse rendent impossibles la communion entre ces deux êtres solitaires.

C'est donc la rencontre hasardeuse, le rapport conflictuel entre Noirs et Juifs de Brooklyn et de Williamsburg que Marshall analyse. Comme dans *Brown Girl, Brownstones*, Marshall met en scène la rivalité entre des minorités diasporiques, pareillement frustrées de ne pas pouvoir tout à fait se diluer dans une Amérique WASP. Marshall dévoile combien Juifs et Noirs se méfient et se méprisent, au lieu de se secourir dans une Amérique oppressive et discriminatoire. (Nelson-Waniek 1983: 55)

Autre valeur pernicieuse contre laquelle l'auteure brandit sa plume: la société de consommation, le matérialisme invétéré, modèles de production et de consommation imposés au Tiers Monde et aux zones franches que sont les îles caribéennes. Très proche de George Lamming (Kom 1986) par sa fresque de Bournehill (dans *The Chosen Place, the Timeless People*), évoquant Creighton's Village de *In the Castle of my Skin* (1953), par l'emploi de rituels vaudous et de légendes africaines (dans *Season of Adventure* (1960), Marshall s'impose comme une grande chroniqueuse des communautés afro-caribéennes. Ses romans embrassent des horizons plus vastes que la Caraïbe, et la critique anti-impérialiste n'y est jamais loin. Ecrivain peu, livrant des romans d'une grande maturité, Marshall me paraît au-dessus de la génération plus jeune (Merle Hodge, Jamaica Kincaid) qui se contente d'autofictions où l'introspection féminine nous apprend peu sur les mécanismes politiques responsables des malaises des personnages noirs et des conflits qui déchirent les familles d'immigrés noirs.

A côté de la métamorphose radicale, physique (coiffure et costume) et psychique, qu'exige l'ascension socio-raciale des Noirs en Amérique, Marshall montre avec finesse que, devant les mêmes écueils et échecs, l'homme et la femme africains-américains réagissent différemment. Sacrifiant la première sa féminité, sa douceur, ses rêves, la femme redouble en combativité, au risque de devenir acariâtre, chagrine, araignée empêtrant les siens dans une toile asphyxiante. Prémunissant la jeune génération contre les mêmes faiblesses et les mêmes faillites, la mère redouble en rigueur et persévérance. Avey et Silla se vengent de leurs propres frustrations sur leurs filles. L'homme, lui, prend sa revanche soit dans l'alcool, la violence, le tabassage de sa

partenaire, soit dans une docilité qui, aux yeux des autres hommes, est indigne d'un vrai mâle, exécration et honteux, comme l'avoue le père de Selina Boyce:

quelque chose d'indéfinissable proclamait qu'ils étaient de vrais hommes, comme ils le prouvaient aisément en tirant soudain un couteau, en démolissant un bonheur à coups de poings ou en sautant les putes des bars. [...] que dire de ceux à qui ces preuves de virilité était étrangères? qui devaient rechercher d'autres manières de s'affirmer? C'était plus difficile, voilà tout. (FN PS 53)

Ces hommes taciturnes, blessés, se sont soumis aux femmes qui, interprétant cette réaction comme mollesse, redoublent en autorité. L'apparente passivité, la besogne silencieuse effémine Jay<sup>79</sup>; Avey dit qu'il avait l'air d'un Blanc, véritable trompe-l'oeil par son physique distingué: « ce n'était pas du tout comme ça qu'on s'imaginait un type de couleur ». Avec ses superbes bacchantes à longues pointes, il était loin du « nègre dont le rire guttural provoquait une délicieuse terreur qui vous donnait la chair de poule et qui vous faisait vibrer comme si on jouait des arpèges sur votre<sup>80</sup> peau. » (RN 86) Le jour où il comprend la vanité de son « appareil », le ridicule de son orgueil, Jay rase sa moustache, effaçant sa singularité, devenant aussi anonyme que tous ces autres hommes de couleur. Signe d'arrogance et d'intelligence, ses moustaches symbolisent sa fierté (racial pride), surtout son espoir et son effort d'intégration, sa foi dans l'« upward mobility ». Sans cette protection, Avey le trouve « aussi exposé et vulnérable qu'un boxeur qui aurait stupidement barré sa garde » (RN 121), phrase qui fait écho au premier chapitre de Ralph Ellison. L'homme invisible ne « se plain[t] pas, ne proteste pas non plus », ripostant à peine aux coups qui lui pleuvent dessus, apportés par d'invisibles lutteurs. (Ellison 1969: 19, 37)

Découverte au moment de la réédition de *Brown Girl, Brownstones* (1959), Marshall s'est vue aussitôt accordé une place d'honneur auprès des grandes voix africaines-américaines. Dans un article dans *Les Temps Modernes* de 1985, Fabre voyait trois étoiles briller au zénith: Marshall, la

---

<sup>79</sup> Deux catégories de personnages masculins s'opposent dans le romanesque schwarz-bartien. D'un côté, les hommes sages, résignés, à ce point peu résistants qu'ils s'effacent: de son père, Angebert, Télumée dit qu'il fut si « absent », si inoffensif qu'on oublia son visage le jour de son enterrement. A Elie, tendre et attentif au début de son concubinage, ses amis reprochent de ne pas savoir « dompter » sa femme, d'être un « macoumé ». De l'autre, il y a les « Poursuivis Définitifs » comme Ti Paille et Ananzé, Gros Edouard et l'Ange Médard qui se déchaînent pour « une seule parole qui voltige dans l'air. »

<sup>80</sup> Par le « vous/vôtre », la narratrice installe le lecteur dans la peau du Blanc qui éprouverait un malaise face à cette sensualité débordante du Noir. De fait, ayant épousé l'idéologie raciste d'une Amérique qui n'est pas mûre pour la diversité ethnique et culturelle, Avey a fini par exéquer toute la part noire en son mari, grand amateur de jazz. Dans *Les mots pour le dire*, Cardinal frissonne à l'écoute du jazz, musique fauve qui déclenche une délicieuse peur, sensation que Morrison commente dans *playing in the dark*. (Cardinal 1975: 52-3)



Sudafricaine Maya Angelou et Toni Morrison, dont l'oeuvre lui paraissait déjà « la plus intéressante, parce que la plus complète ». (Fabre 1985) L'effervescence de cette écriture féminine est d'autre part indissociable d'une tradition littéraire noire, masculine et féminine: pour Beryl Gilroy, Marshall mérite une grande place dans l'histoire littéraire parce qu'elle conçoit l'écriture comme une arme contre le vide (physique et psychique, spirituel) menaçant le Noir en Amérique et dans la Caraïbe. (Gilroy 1998: 33)

Les plus grands critiques associent Marshall et Morrison dans un triple renouveau de l'écriture féminine noire. Dans *Bridging the Americas. The Literature of Toni Morrison, Paule Marshall, and Gayl Jones* (1994), Stelamaris Coser rapproche les auteures (ensemble avec Gayl Jones) des « trans-Caribbean bards » (Márquez, *Cent ans de Solitude* ayant fourni le prétexte à *Song of Solomon*, et Fuentes) et apprécie qu'elles bâtissent des ponts entre l'Amérique du Nord et celle du Sud, entre la Caraïbe et ses « prolongements » continentaux (Bélize, le sud de la Colombie, dont est originaire Márquez, le Brésil d'où vient Gayl Jones). Leur oeuvre lui paraît substantielle en ce qu'elle révisé les voix/voies masculines, l'intertextualité étant aussi analysée par Foreman. (Foreman 1992) De tous les Africains-Américains, Marshall, Morrison et Gloria Naylor sont aussi celles qui, aux yeux de Femi Ojo-Ade, intègrent une image positive de l'Afrique matricielle Bien que par le détour à la Caraïbe, leur retour au pays natal est jugé (à tort<sup>81</sup>) comme plus authentique et moins ambivalent que chez Equiano, Brent, Wheatley, R. Hayden, ou, moins éloignés dans le temps, James Baldwin, Richard Wright, Langston Hughes.

Pour Rae-Connor, *Sula* et *Praisesong* confirment la même *vision* des auteures sur l'Eglise catholique et ses dogmes, instituant la *révision* africaine-américaine de ceux-ci, bref, prêchant une reconversion. Avey Johnson est effrayée par le Révérend qui la fait croire en un « Dieu courroucé, le Jehovah des Israélites, en proie à une fureur inextinguible » (RN 189). En même temps, ces valeurs chrétiennes jurent avec le style de vie qu'elle a adapté et sa culpabilité ressort manifestement lorsque sa mémoire l'oblige à remémorer l'eucharistie pascale pendant laquelle le

---

<sup>81</sup> *Of Dreams Deferred. Dead or Alive. African Perspectives on African-American Writers* (1996) a le grand mérite de nous livrer un paysage critique (majoritairement) africain sur des auteurs africains-américains. Malheureusement, le collectif pêche par un afro-centrisme, ne prenant en compte ni la période, ni le contexte dans lesquels écrivaient Wheatley, Equiano, Brent ou Hayden. Ainsi, lorsque Ojo-Ade récrimine contre les *slave narrative* ou contre la première poétesse noire qui aurait adulé son Amérique adoptive au détriment de son « pays natal », on fait abstraction de ce qui importait pour des Noirs à la veille de l'Emancipation. A la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> il s'agissait, avant toute chose, de prouver leur aptitude littéraire à une audience blanche. Leur compréhension et leur vision de l'Afrique, - comment pouvait-il en être autrement? -, étaient distantes, héritage confus qu'il fallait dissimuler s'ils voulaient l'acquiescement blanc.

prêtre sermonnait contre « leur seyante toilette printanière », contre « leur âme emmurée »: contre « la pierre de l'égoïsme et de l'hypocrisie, les pierres du mensonge, de la fourberie et du vol, du pharaisme et de l'orgueil insolent, de la médisance, de la diffamation, de la mesquinerie, de la malveillance,, de l'indifférence à la souffrance des autres » (RN 187). Prise d'un malaise, Avey retrouvera la paix dans l'âme et dans son corps, la vraie consolation dans le cercle des « Nation Dance » et dans la cérémonie du pardon, le « Beg Pardon », à Carriacou. (Rae-Connor 1993)

Morrison et Marshall font un travail parallèle de « conversion » de la religion officielle, en ce qu'elle rétablissent en leur plein droit les coutumes magico-religieuses africaines.

Enfin, dans son essai fondateur de la critique féminine africaine-américaine, Barbara Christian<sup>82</sup> s'émerveille du génie qu'ont les personnages féminins de Morrison et de Marshall, sculptant l'espace autour d'elles: « the shape and the rhythm of her characters can scarcely be detached from the space around them. » (Christian 1980) A ses yeux, Morrison et Marshall révisent de manière la plus radicale le personnage féminin noir emprisonné dans de vieux stéréotypes.

Marshall figure à côté de Morrison dans de nombreuses anthologies et encyclopédies. Formant avec celle-ci un duo américain, Marshall fit ses débuts de carrière dans le monde de l'édition, en sa qualité de rédactrice d'*Our World* (1953-56), un magazine noir compétitif avec *Ebony*. Ce travail créatif ne remédia toutefois pas à sa propre paralysie face à l'écriture. C'est dire à quel point la bigoterie raciale fut générale, ce dont Alice Walker donne une anecdote riche de sens<sup>83</sup>. Avec beaucoup d'autres auteur(e)s noir(e)s, Marshall pâtit du climat hostile pour des femmes-écrivains noires, disgraciées par leurs confrères blancs et noirs. Ces derniers, gagnés par la cause nationaliste, furent allergiques à leurs écritures intimistes. (Pettis 1991/92 119-20/Baraka dans *Les Temps Modernes* 1986: 95)

Autre parallélisme avec Morrison et Condé, Marshall enseigna à des *Colleges* et des universités (Columbia, Yale, Fisk et Iowa). Il fallait attendre *Daughters* (1991)<sup>84</sup>, explorant une fois de plus à travers Ursa Mackenzie, fille de parents étasuniens et caribéens, la dynamique identitaire entre connexion et séparation pour que Marshall soit rétribuée sur la scène des littératures minoritaires,

<sup>82</sup> Voir « Trajectories of Self-Definition: Placing Contemporary Afro-American Women's Fiction » (Christian 1985 in *Conjuring. Black Women Fiction and Literary Theory*, eds Pryse and Spillers, 233-48)

<sup>83</sup> Après *The Color Purple* (1982), dont plus d'un million d'exemplaires furent vendus peu après sa parution, couronné par the Pulitzer, the American Book Award et the National Book Critics Cercle Award, son essai *In Search of Our Mothers' Garden* ne mérita pas une seule recension dans *The New York Times*.

<sup>84</sup> Né d'une épiphanie semblable à celle de Condé et de Morrison face à leurs protagonistes respectifs, *Daughters* souligne, une fois de plus, le rapport maternel. (Baer 1991: 25) Parcourant le programme d'une soirée de danse, Marshall tomba sur l'épigraphe d'une des danses d'Alvin Ailey: « Little girl of all the daughters,/You ain't no more slave,/You's a woman now. » Interpellée par ses paroles, elle intitula son roman *Daughters*, et le dédicaça à toutes celles qui s'y reconnaissent. (Cumber-Dance 1992: 1)

féminines/féministes, africaines-américaines ou caribéennes. Homologué par « a special issue » dans *Studies in the Literary Imagination* (Vol 26, Fall 1993) et par « the Mac Arthur Award » en 1992, son dernier roman signifie la percée définitive de l'auteure, tant en Europe que dans la Caraïbe.

Considéré tantôt comme un chef-d'oeuvre de la littérature afro-caribéenne<sup>85</sup>, tantôt africain-américain (*Masterpieces of Literature* Magill 1996), *Praisesong for the Widow* confirme nettement cette appartenance afro-caribéenne<sup>86</sup> par un réseau thématique et imaginaire proprement afro-caribéen. Roman qui traduit les aspirations des minorités noires « on the move », la rétrospective d'Avey Johnson nous éclaire sur les énormes efforts pour se tailler une place dans la société américaine: Jay suivra des cours par correspondance et ne cessera jamais d'avoir deux emplois, parfois trois, réservant ses jours de congé pour étudier, sans qu'il ne soit jamais sélectionné comme comptable ou gestionnaire. (RN 104-5)

Signalons enfin que l'oeuvre de toutes trois a été traduite en français. Bien que consciente des pertes irréparables qu'implique le passage dans une autre langue, surtout dans le domaine de traductions interculturelles<sup>87</sup>, l'étude des romans en traduction se défend. Alors que Morrison y veille personnellement<sup>88</sup>, la traduction de *Praisesong*, couronné en 1994 par « The Before Columbus American Book Award », laisse à désirer. De surcroît, elle est quasiment introuvable, que ce soit en librairie ou dans les bibliothèques universitaires.

---

<sup>85</sup> Étudiée par E.K. Brathwaite, Gikandi (*Writing in Limbo*), et Wilson Harris (« The Womb of Space »). Pour Torres-Saillant (1995: 216), les anxiétés modernistes sont encore mieux illustrées dans sa « close reading » des romans de Marshall, Cliff et Hodge, point fort de son étude.

<sup>86</sup> Contrairement à Denniston qui affirme: « To reconcile this three-part existence in her fiction [being black and Caribbean, and American], Marshall compromises neither her African-American nor her African-Caribbean identity. » (Denniston 1997: XIII-XIV)

<sup>87</sup> Françoise Massardier, traductrice d'*Ourika*, rappelle le dédain de Claire de Duras pour la traduction: « Translation is a kind of writing or rewriting which transfers the foreign into a different culture and, in a very modern way, Duras perceived the risks and the losses involved in attempting this kind of transfer. [...] Her ambiguous relation to translation is linked to her pessimistic view that what is foreign cannot successfully be transposed into another culture, [...] » (Massardier 1994: 185)

<sup>88</sup> Si *The Bluest Eye*, traduit en 1971 chez Laffont buta contre l'indifférence, c'est en partie parce que le roman fut mal traduit. Voulant être accessible aux « Noirs de langue française », Morrison exigea une nouvelle traduction chez Acropole. De menus contre-sens y restent. Tel « West Indian », à propos de Soaphead Church, traduit comme « antillais », alors que l'auteure voulait bien dire « caribéen » (de langue anglaise). Cette même faute est commise pour la présentation, sur la quatrième de couverture de *Fille noire, pierre sombre*, de Paule Marshall, « née aux Antilles », ce qui ne peut-être qu'en Martinique ou en Guadeloupe. Morrison est surtout soucieuse que la qualité « aural » de ses textes (*the speaking/talking book*) soit préservée, composante qu'elle ne veut voir sacrifiée dans les traductions chez C. Bourgois.

## 2.4 La Caraïbe chez Marshall et Morrison

### 2.4.1 Borne spatiale et spirituelle

Pour les deux Américaines, partageant le nomadisme comme paradigme identitaire, interrogeant la place de l'(ex-)colonisé(e) dans un monde compartimenté, la Caraïbe est un puissant aimant littéraire. Quelle place et fonction la Caraïbe prend-elle chez Marshall et Morrison? Inversement, quelle Amérique Condé fait-elle explorer par ses personnages, voyageurs en quête d'un ancrage?

*The Chosen Place, The Timeless People* (1969), deuxième roman marshallien, se situe dans l'île fictive « Bourne Island », prononçable comme « born » (né) et « borne », le lieu de naissance se confondant avec le lieu frontalier. La narratrice insiste sur sa position plus qu'isolée dans le chapelet d'îles, et, par conséquent sur son vécu de temps anhistorique: l'île de Bourne est prise dans un temps cyclique. C'est *L'île de l'éternel retour* (titre de la traduction française) où les habitants refusent l'invasion technologique et s'acagnardent dans des coutumes et rituels « retardataires »<sup>89</sup>:

[Bourne Island] had broken rank and stood off by itself to the right, almost out in the Atlantic... [Marking] the eastern boundary of the entire continent. And ever mindful of the responsibility placed upon it from the beginning, it remained - alone amid an immensity of sea and sky, becalmed now that its turbulent history was past, facing east, the open sea, and across the sea, hidden beyond the horizon, the colossus of Africa<sup>90</sup>. (Marshall 1969: 13)

*Daughters* (1991) se déroule une fois de plus dans une île fictive, Triunion, toponyme syndicaliste qui suggère tout de suite que l'île sera le décor d'une lutte contre l'impérialisme américain, contre la nouvelle dialectique de maître et esclave. Ces îles fictives, comme le sont Casaquemada chez les Trinidiens-Canadiens Neil Bissoondath (*A Casual Brutality*, 1988) et Lantanacamara chez sa nièce, Shani Mootoo (*Cereus Blooms at Night*, 1996), révisent l'imagerie romantique et

---

<sup>89</sup> Comme le Carnaval durant lequel les habitants de l'île miment littéralement l'histoire et remettent en scène la rébellion d'esclaves menée par un dénommé Cuffee ou Ned Cofee (Kofi-Akan), marron de la Guyane anglaise qui avait mené avec succès une révolte en 1765.

<sup>90</sup> « L'île de Bourne avait rompu les rangs et se tenait à l'écart vers la droite, presque dans l'Atlantique... Marquant la frontière Est de tout le continent. Et elle demeurait là, perpétuellement consciente de la responsabilité qui lui incombait depuis toujours - seule parmi l'immensité de la mer et du ciel, apaisée maintenant que son histoire tumultueuse était terminée, face à l'Est, l'étendue de la mer, avec par-delà la mer, caché derrière l'horizon, le colosse africain. »

idéalisante que les planteurs et les Européens ont répandu dans leur récits de voyage et chroniques coloniales.

Dans *Praisesong for the Widow* (1983) Marshall ne voile pas la Grenade et sa dépendance, Carriacou, îles où les anthropologues ont recensé la coutume du *Beg Pardon* et la Danse des Nations (auxquelles j'ai pu assister lors de mon passage dans l'île). A plus d'un titre, *Praisesong*, bien qu'une partie nous restitue Brooklyn et New York<sup>91</sup>, est le plus caribéen, le plus insulaire des romans marshalliens. Il développe notamment l'articulation entre « l'île et l'être, noués », pour le dire avec Glissant. Plus que dans *The Chosen Place*, l'arrière-pays caribéen y entre en collision avec la superpuissance américaine, avec la société d'adoption d'Avey Johnson. Le lecteur est entraîné dans l'expérience insolite de la protagoniste, seule face à un monde qui semble ne pas s'apercevoir d'elle. La Caraïbe altère celle qui s'y aventure; le lieu a un impact certain sur la nomade moderne. Comme pour Saul et Harriet dans *The Chosen Place*, le déplacement dans l'espace se double pour Avey d'un déplacement dans le temps: ce dernier s'exécutera d'abord au niveau individuel (inconscient et involontaire), ensuite, collectif (également de manière inconsciente et involontaire). Les deux « descentes » obligent peu à peu à une conscientisation de cela même qu'on essayait d'oblitérer et d'effacer. Ce jeu de zig-zag entre présent et passé, ici et ailleurs rapproche le roman de *Beloved*, puisque Sethe aussi est dérangée par sa mémoire « retorse ». Voyageant réellement vers la Caraïbe ancestrale pour y passer un temps agréable, pour précisément se vider de tracas et de soucis, pour se prélasser, Avey Johnson a voyagé d'une seule traite de San Andres au large du Nicaragua à l'île de Grenade. Elle a visité aussi la Martinique, intriguée par le patois et les artefacts coloniaux exposés au musée de Saint-Pierre, débris trouvés après l'éruption du Mont Pelée en 1902.

Quête dans l'espace archipélique de ses racines, la croisière plonge Avey dans la mémoire archétypale de la Caraïbe. Traversée du *Black Atlantic* (Paul Gilroy), son voyage se révèle mémoriel, la reconduisant d'une part dans son enfance (ses vacances dans une enclave africaine aux larges des côtes charlestonniennes: le Tidewater<sup>92</sup>), d'autre part, dans une mémoire ancestrale dont elle n'était pas du tout consciente. Grandi sous la tutelle de sa grand-tante, surnommée Avatara, sanskrit pour « descente des dieux », cette femme de la « Black Middle Class » est

---

<sup>91</sup> La ville nous est évoquée par West Forthieth Street à Manhattan, par Fulton et Halsey Street à Brooklyn; il est question du Hudson, du Mountain Bear, d'Albany. Le roman s'ancre solidement dans une géographie américaine plus vaste; Avey évoque Beaufort (Caroline du Sud) et Tatem.

<sup>92</sup> Maryse Condé situe une bonne part des *Derniers Rois mages* dans ces parages. Debbie et Spéro connaissent bien Kiawah Island et Crocker Island où, vers 1862, « les armées de l'Union qui occupaient les îles avant d'entrer dans Charleston avaient massacré [les plus arrogants planteurs] et avaient donné la liberté à leurs esclaves. Ceux-ci s'étaient aussitôt réfugiés tout à l'intérieur des terres, retrouvant leurs pratiques et leurs parlars du temps d'Afrique, [...] » (Condé 1992: 198)

déroutée et complètement défaite par ce qu'elle vit à Carriacou. La veuve y est amenée à réviser les erreurs de son passé et à mener une croisade contre les fausses valeurs.

Rebutée par les insulaires qui se donnent volontiers en spectacle avec parades carnavalesques et « tamtams » frénétiques, défilés folkloriques et autres réjouissances collectives (danses de plantation, cortèges en costumes de madras et collier-chou), Avey découvrira une Caraïbe regorgeant de traditions et de spiritualité, de respect pour la communauté et pour les ancêtres. L'escale involontairement prolongée lui révèle, au lieu de plaisance et de liesse promue par les brochures touristiques (Coser 1993: 3), son statut d'intruse, sa personnalité d'emprunt, son aliénation profonde:

la faune qu'elle avait toujours vue sur les quais lors de ces précédentes escales: les dockers qui ahaiaient et transpiraient; les vendeurs de souvenirs qui colportaient des colliers de graine de cacao et des poupées de Zoulou au bout d'un fil, les marchandes de quatre saisons avec leurs plateaux de fruits, tous les oisifs et les parasites qui en voulaient à votre porte-monnaie et les mendiants qui, dans les lieux les plus déshérités, étaient si collants qu'elle regrettrait parfois d'être descendue à terre. Ils n'étaient pas là. (RN 60)

Lorsque, enfin, elle aperçoit les insulaires affairés à un pèlerinage, elle se fâche d'être traitée comme une étrangère. (RN 64) Clouée sur place, elle sera ensuite emprisonnée dans une chambre moite qu'elle quittera pour un misérable bar. Avey voit son excursion se muer en étrange incursion dans des pans de son propre passé, ainsi que dans celui de son peuple transplanté. Comme le dit Walcott dans *The Star-Apple Kingdom*, Avey va constater à ses dépens que « la mer est l'Histoire », « gris coffre-fort » enfermant « votre mémoire tribale », « vos monuments, vos batailles, vos martyrs ». (Walcott 1979) On pourrait même y ajouter que l'Histoire est (grand-)maternelle: *Praisesong* instaure, comme *Pluie et vent*, une contre-mythologie féminine, dans laquelle l'aïeule mi-divine est la « Great Mother » (mythe inversé dans *Beloved* où Baby Suggs renonce à la lutte), dépositaire de sagesse et d'histoire. L'ancêtre inculque les valeurs reniées, les principes ancestraux bafoués. Elevant sa petite-nièce selon des principes défendus par l'appareil scolaire colonial, Aunt Cuney incarne le Surmoi, un fantôme qui hante la conscience de la protagoniste, la dévorant de culpabilité. Conseillère-sorcière tout droit sortie d'un pays enchanté, Aunt Cuney envoûte au point d'angoisser et de ne plus laisser en répit l'esprit (éveillé ou endormi). La présence « sorcière » se révèle donc chez les trois auteures ce que Morrison appelle *ancestor worship* (*Beloved*<sup>93</sup>): « when the individual absolutely requires substenance, the subconscious knowledge of kinship reemerges ». (Kubitschek 1987: 47) Cette matrilinéarité,

---

<sup>93</sup> Barbara Christian se plaint que cet aspect du roman ait été oblitéré dans toutes les critiques de *Beloved*: « I am still struck by what, I believe to be Toni Morrison's virtually unique accomplishment in this, her fifth novel - that is, her use of the African traditional religious belief that Westerners call ancestor worship. » (Christian 1993: 6)

reflétée à travers l'importance du rapport mère-fille dans la construction identitaire de leurs protagonistes, alors que si pivotale chez Morrison et Marshall, fait étrangement défaut chez Condé.

Comme dans *Beloved* et *Moi, Tituba... sorcière noire de Salem*, il s'agit dans *Praisesong for the Widow* du ressouvenir (in)volontaire du passé, de l'importance de sites du passé revisités, ainsi que du surnaturel et du spirituel dans la redécouverte de ses origines. L'opposition mémoire volontaire/involontaire sera centrale dans cette « plongée souterraine » contre laquelle lutte vainement la protagoniste. La mémoire onirique (Lock 1995), la mémoire motrice (McCluskey 1983: 333), sont les moyens d'investigation prédominants. Quant à la révision de son mariage, Avey est forcée d'admettre qu'elle, et elle seule, fut responsable du 'voile' posé sur le regard de Jay, du double qu'il est devenu, du masque qu'il a porté pendant toutes ces années. Le couple d'Avey et Jay<sup>94</sup> s'est disloqué parce qu'elle renonçait à la mémoire collective, au ressourcement musical, à l'héritage africain-américain. D'où l'importance, culminante dans le dernier livre intitulé *Beg Pardon* de la mémoire sensorielle, mnémotechnique, catalysée par l'écoute du « grand tambour ». Au même titre que le jazz et les blues, onction contre Halsey Street, la musique percussionniste à Carriacou permettra la fusion, la réconciliation, la communication surnaturelle avec la lignée d'Avatara. Ce qui fait littéralement fusionner âmes et corps des Johnson est le jazz, motif parallèle à *Beloved*. Le jazz, intertexte puissant chez toutes deux, cimente la communauté noire. Car il est le plus puissant antidépresseur contre les « bleus à l'âme »:

Certains jours réclamaient le blues. [...] 'Rien ne peut détruire la bonté dans l'homme', chantait Mamie Smith sur le plus vieux et le plus précieux 78 tours. [Jay] le gardait toujours pour la fin [...] et on pouvait presque voir la fatigue se détacher de lui, tout comme son manteau [...] qu'il n'avait pas retiré en entrant [...] (RN 88)

*The Southeners, The Five Blind Boys d'Atlanta, Wings Over Jordan, The Fisk Jubilee Choir, Avery Parrish, Ida Cox, Ma Rainey, Big Bill Broonzy et Billy Daniels* leur donnent à chaque fois l'espoir de « redémarrer à zéro », d'oublier leur dure besogne, leur état nécessiteux. Il est aussi un aphrodisiaque: prélude aux ébats amoureux. (RN 113-18) Marshall « jazzéise » son style, plusieurs épisodes m'évoquant *Jazz*<sup>95</sup>, exploitant « the blues matrix »: « the multiple, enabling

---

<sup>94</sup> Le drame conjugal semble aux yeux de certains la substantique moelle de la narration, à en croire le commentaire reproduit sur la couverture du roman: « Astonishingly moving... if there is a clearer evocation of early marriage anywhere else in literature, I can't think what it would be », s'exclame Anne Tyler (*N Y Times Book Review*).

<sup>95</sup> Par l'évocation de sa jalousie naissante, Avey, enceinte de huit mois, enfermée dans un appartement gelé avec ses filles enrhumées ressemble beaucoup à Violet qui, dans *Jazz*, est tourmentée par la même

script in which African-American discourse is inscribed » (Baker 1988: 2<sup>96</sup>). Répétitions improvisées (le « riff »), pensées scandées rythmement et syncopent le texte en même temps qu'elles représentent le caractère douloureux du voyage psychique, le désarmement devant le passé refoulé et la culpabilité qui assaille la protagoniste. Devenue « une chétive petite vieille aux reins brisés et aux articulations rouillées », Avey repentissante, convaincue de sa faute, s'écrie à plusieurs reprises: « Assez! Assez! » (RN 127-32). Se libérant du corset dans lequel elle s'était emmaillottée, de la fausse liberté qu'elle s'était appropriée, elle a parcouru une première étape dans son pèlerinage, brisant « le silence de toutes ces années. » (RN 127)

Un deuxième voyage immerge la veuve dans l'histoire collective des Afro-Caribéens et des Africains-Américains. Ce cheminement s'impose à elle à bord du *Bianca Pride*, exactement comme le protagoniste *Jim* du roman conradien éponyme. Fuyant l'orchestre jouant de manière insipide le refrain folklorique de « Begin the Beguine »<sup>97</sup>, les « pièces bondées de joueurs de carte, les bars déjà pleins alors qu'il n'était pas encore midi » (RN 54), Avey erre sur l'énorme pont du bateau. Dérangée par ce qu'elle prend pour « le son contondant » de chaînes dans des anneaux, son malaise s'agrandit: non seulement le rêve de sa grand-tante la perturbe encore, mais ses sens la quittent. Des troubles de perception la « zombifient »; des images du passé la dérangent au point

---

jalousie. Avey se met à douter des retards prolongés et répétés de son mari Jay qui s'efforce de leur donner une vie décente à Halsey Street, en plein enfer de Harlem: « [Avey] commençait à les voir: les vendeuses blanches dans le magasin (il faudra des années avant qu'on embauche des vendeuses noires); les plus jeunes avec le ventre plat, une poitrine bien galbée et les cheveux relevés en coque ou retombant sur un côté du visage, à la Véronica Lake. [...] Non, c'était probablement quelqu'un qui avait son âge, dans les vingt-cinq ans, ou même un peu plus, une femme dont le mari avait été tué à la guerre. Ce genre était davantage susceptible de l'attirer. » (RN 85) Marshall excelle à montrer comment ce germe finit par parasiter l'esprit de la protagoniste: à côté d'introspections et d'incursions dans la pensée d'Avey, il y a des passages en italiques qu'on peut attribuer soit à elle, soit à son mari au moment où celui-ci caresserait sa jeune maîtresse: « Quand ils rentraient du travail, ils allaient dans la pièce où le radiateur propulsait la chaleur en vagues visibles et, derrière les stores tirés [...] ils envoyaient promener le drap et riaient en le voyant s'envoler et tourner au-dessus de leurs corps nus [...] » (RN 92); « Jay ne pouvait résister à ce ventre plat. Tout en la caressant, il disait à cette femme, sa bouche collée à son oreille, à ses lèvres, l'effet que lui faisait ce ventre et combien il le trouvait émouvant. Jusqu'à ce que ces caresses et sa voix persuasive fassent crier la femme et qu'elle l'attire entre ses jambes arquées et largement ouvertes. » (RN 94)

<sup>96</sup> Dans son Introduction à *Toward Wholeness in PM's Fiction*, Joyce Pettis affilie Marshall à « Pauline Hopkins, [...], Nella Larsen, Zora Neale Hurston and Ann Petry, [...], and Toni Morrison (evoking later style). » (Pettis 1995: 6-7) Le style de *Daughters* se rapproche en effet de *Jazz*. Dans l'évocation d'égarements sensitifs, dans ce que Pettis appelle des fractures psychologiques, source de désarroi et d'inquiétude, d'angoisse et d'aliénation, les descriptions se ressemblent particulièrement. « Important, powerful, influential », Marshall écrit dans la tradition de Zora Neale Hurston et de Toni Morrison, juge aussi Laura Weiss Zlogar dans *Masterpieces of African-American Literature*. (Frank N. Magill 1992: 462)

<sup>97</sup> Ce qui suggère l'étymologie de la « biguine » antillaise: danse créole qui arrivait en Amérique avec les planteurs établis dans La Louisiane et qui connut un succès fou, rapatrié aux Antilles françaises, elle s'appela désormais « la guine » après l'infinif « to begin ».



de l'hypnotiser. D'étranges visions s'imposent à elle, associant le bateau à la mort: un homme d'un âge avancé l'invite à prendre place à côté de lui; s'approchant de lui, elle voit un squelette dans un maillot de bain.

Marshall révisé le « Middle Passage »: le *Bianca Pride* est un « négrier » moderne, transportant des gens qui ont étouffé l'authenticité, les valeurs profondes et sacrées, adeptes d'un matérialisme effréné, assoiffés de richesses et de vanité. Le bateau de plaisance mène ses passagers vers une (fausse) mort, celle d'un matérialisme éhonté, d'une richesse blasée. Aussi Avey se décide-t-elle à quitter le paquebot, à se séparer de ces compagnes de voyage, de ces gens qui s'amuse à des jeux banals.

Lorsqu'elle voyagera, accompagnée de son guide spirituel, Joseph Lebert, à Carriacou, Avey se ressourcera dans la « Danse des nations », assistera au « Beg Pardon »: l'histoire qu'elle crut morte ne relève plus entièrement du passé. Rituels auxquels une Avey reconvertie participera frénétiquement, ils sont le seul moyen à reprendre place dans la chaîne ancestrale, à recouvrer sa vraie identité, à se faire pardonner aussi par son mari et ses filles. Ainsi, l'errance diasporique dans les eaux caribéennes aboutit à une vérité cruciale, diffusée dans toute l'oeuvre marshallienne, comme dans la poésie de son compatriote, E.K. Brathwaite (dans *X/Self* 1987, *Mother Poem* 1977, *Sun Poem* 1982): « a struggle to reorder history as it is rewritten in the present, [...] The black diaspora is no longer the focus; rather, it is the possibility of spiritual wholeness, latent even in a world torn apart by imperialism and its latter-day equivalents, international capitalism. » (Walder 1998: 137)

#### 2.4.2 L'Isle des Chevaliers

Morrison situe son troisième roman, *Tar Baby* (1981) dans une île caribéenne fictive qu'on n'a aucun mal à reconnaître comme la Dominique. Restée jusqu'à présent la plus caraïbe, - l'île héberge les derniers descendants des Caribs -, la petite île entre la Martinique et la Guadeloupe compte parmi ses légendes afro-caribéennes celle des fameux « Blind Horsemen », attestée par Lenox Honeychurch. (Paravisini-Gebert 1996: 219-20) Il s'agirait d'Africains qui, ayant refusé la servitude, seraient damnés à chevaucher, de nuit, les mornes, d'où le nom d'Isle des Chevaliers: mythe qui s'aligne sur celui des Ibos dans *Praisesong* où la « sorcière » Aunt Cuney s'attribue la mission de transmettre à sa protégée le récit des origines, d'un marronnage tacite mais tenace. (Dingledine 1993) Une fois de plus, un voyageur y débarque, semant cette fois-ci confusion et trouble dans ce décor édénique, dérangeant les habitants de l'Arbe. La présence de Son, « le rat » sorti de la cale d'un bateau de plaisance ancré près de la côte arrachera les masques et fera éclater au grand jour les tensions entre les membres de la famille Street. Comme chez Marshall, une voyageuse, quoique mi-acclimatée, mi-étrangère à l'île, est amenée à réassumer la composante

noire de son identité métissée. Surnommée en raison de sa beauté métisse, la « Cooper Venus », Jadine exerce le métier onéreux et d'autant plus honorable qu'elle est une femme de couleur<sup>98</sup>, de modèle de haute couture. Diplômée de la Sorbonne, Jadine ne fréquente jamais des « nègres », s'embourgeoisant et se décolorant, danger imminent contre lequel son père adoptif, Gidéon l'avait mise en garde<sup>99</sup>. Jusqu'à sa rencontre inopinée avec Fils, Jadine ignore tout de ses racines et se désintéressa complètement de l'île caribéenne. Trop éprise de sa beauté et des arts plastiques européens qu'elle juge supérieurs par rapport aux arts primitifs, elle tente de passer pour américaine. Par son ambition aveugle, ses efforts assidus pour « passer pour Blanche », Jadine ressemble beaucoup à Avey Johnson (*Praisesong*). Elle est la poupée de goudron (le *Tar Baby* du titre), figurine d'appât, littéralement modèle des Blancs, et modelée par eux. Le jour où elle est à deux doigts de l'engloutissement dans la mangrove, couverte d'une mousse boueuse et noircie par la gelée noire, Jadine prend conscience de qui elle est véritablement. (TB 173-7)

Dans ce jardin paradisiaque, riche en couleurs et en parfums, la notion du Moi se désagrège sous l'effet d'une magique osmose entre la nature tropicale et le subconscient de l'individu postcolonial. Pour celui/celle qui s'y aventure, l'île caribéenne instille une auto-analyse au cours de laquelle le sujet révisé ses options en matière de modèle socio-culturel, religieux, voire linguistique. Dans *Tar Baby* et *Praisesong*, la Caraïbe se présente comme une contrée démunie de d'intérêt anthropologique, politique et historique, pur décor, du moins pour des Américains aisés et oisifs (Valérian Street est un directeur retraité d'une usine de bonbons). Région enchantée, lieu de mirages, il fait bon s'y installer, certes, mais à condition qu'on puisse se permettre une vie luxueuse, celle que mènent les riches Street (*Tar Baby*). La croisière donne un avant-goût des Îles Fortunées pour les terriens aisés qui y mènent une vie créole, bercés par les bons vieux airs du ton colonial, tels le « Begin the Beguine » (RN 44). Contrairement à Valérian, Avey et ses compagnes de voyage n'ont d'autre intention que de transiter par cette zone, de l'accoster furtivement: rien n'intéresse les visiteurs, rien ne retient leur regard. Contre toute attente, la Grenade sera pour la protagoniste de *Praisesong* un aimant migratoire, un lieu de ressourcement identitaire.

---

<sup>98</sup> Aujourd'hui, il en va autrement. Le monde des défilés et de la mode rétribue la beauté de, p.e., la Somalienne D. Waeri.

<sup>99</sup> « 'yallas' like her, don't come to being black natural-like. They have to choose it and most don't choose it. Be careful on the stuff they put down. » (TB 156) Solitude fut aussi conspuée comme la « fiente de jaune » qui n'avait sa place ni parmi les Noirs ni parmi les Blancs. (*La Mulâtresse Solitude*) Le thème de « passing » (passer pour Blanc) est ici abordé comme un leurre, les mulâtres trompant à chaque fois la confiance qu'on met en eux. Dans ses nouvelles, Langston Hughes traduit magistralement la trahison des géniteurs noirs par leur progéniture moins négroïde: « Rencontre » est la lettre d'un fils qui explique à sa mère pourquoi il a feint de ne pas la reconnaître dans la rue, pour pouvoir s'afficher avec la fille aux cheveux blonds et aux yeux de myosotis. (Langston Hughes 1934, trad 1990: 63-9)

## 2.5 Condé et les f(r)ictions avec l'Amérique (Leah D.Hewitt)

Condé, à l'instar de Glissant qui, dès *e Discours antillais*, manifeste un vif intérêt pour l'Amérique noire à travers p.e. l'oeuvre de Faulkner<sup>100</sup>, se fascine à son tour pour le « Deep South », voire pour l'Amérique entière. Continent migratoire et terre de rencontres de personnes issues de différentes cultures et de différents pays, l'Amérique prend une place grandissante dans ses romans. Evolution naturelle vu la double résidence de Condé, installée depuis '86 à New York avec Robert Philcox, son mari et traducteur. Ce domicile signe un tournant décisif dans son parcours romanesque. A un an d'intervalle paraissent deux romans « américains », notamment *Tituba* (1986) et *La Vie sclérérate* (1987). New York, elle le décrit comme une ville antillaise (50 000 Caribéens), une métropole où des étiquettes monolithiques et culturellement exclusives n'ont plus de sens. Puisque les auteurs de la migration y déferrent la langue coloniale et optent parfois pour une tierce langue (l'anglais), la francophonie lui paraît désuète. Haïtiens (Edwidge Danticat), Portoricains (Lourdes Vázquez) et Saintdominguois (Sherazada (Chiqui) Vicioso) publient désormais en anglais chez des éditeurs new-yorkais. Fine observatrice d'une identité rhizomatique, anti-totalitaire, s'imposant comme tâche de rendre compte du vécu des communautés immigrées, Condé n'a pas peur de dépeindre l'indécence et la crasse sous la couche dorée de la ville légendaire. En particulier, elle dénonce la misère dans laquelle vivent grand nombre de Caribéens, les « taudis de la 144<sup>e</sup> Rue où Noirs et Portoricains, unis dans la même misère, s'affront[ent] dans la même haine », comme elle l'exprime dans « Trois femmes à Manhattan »<sup>101</sup>. (Condé 1997b: 184)

Comme Glissant, qui se garde de signaler la présence de Condé et qui ne lui témoigne aucune reconnaissance<sup>102</sup> -, comme Mudimbé et d'autres intellectuels « tiers-mondistes » qui se sont vu

<sup>100</sup> Il consacre plusieurs pages à l'opacité faulknérienne dans *L'Intention poétique* (1969); surtout le personnage de Stupen le fascine. Le *désiré historique*, le lacinement généalogique si reconnaissable d'oeuvres caribéennes, retiennent son attention dans *Le discours antillais*. (Glissant 1981: 148-150)

<sup>101</sup> Cette nouvelle montre à travers une triade de femmes les échecs et les faillites des nouvelles-arrivées dans la métropole-mirage. L'Haïtienne Véra entasse divers manuscrits renvoyés de France, de Belgique, de Suisse, du Canada et de New York, alors qu'Elinor « marche dans le soleil », appréciée des Blancs par ses « images, métaphores, symboles empruntés au folklore du Vieux Sud, voix noire, rythme noir », littérature sans « grande cause » qui exaspère Véra. (Condé 1997b: 189) La Guadeloupéenne Claude, enfin, femme de ménage d'Elinor, est trop occupée à survivre pour que « ses reins, son sexe, son coeur, sa tête se remett[ent] en branle et qu'elle accouch[e] de son monde. » (Condé 1997b: 195)

<sup>102</sup> *Traité du Tout-Monde* nomme « pour le plaisir de l'échange » des professeurs et critiques qui, depuis deux décennies, ont fait l'éloge et la promotion de l'oeuvre glissantienne: Bernadette Cailler (Univ de Floride), Carminella Biondi (Univ de Parma), Alain Baudot (Univ de York, Toronto), sous l'égide de qui ont paru *West Indies* (éd du Cerf), etc...

refuser l'entrée en France<sup>103</sup>, Condé prise New York à cause des énormes possibilités d'échanges, de communications et de partages.

Après l'Afrique (dont elle décrit les impasses et les infortunes dans *Véronica* et *Une Saison à Rihata*), Condé aborde la « Great Migration » caribéenne dans *La Vie scélérate*. L'immigration massive de *West Indians* tenait au climat hostile et néo-féodal sur place, à l'attrait aussi d'une superpuissance économique. L'« American Dream » faisant ravage parmi Caribéens anglophones et Noirs américains, l'ancêtre de l'auteure, Louis Albert fut un de ceux qui, comme tant d'autres (Trinidadiens, Jamacains, Antillais), s'enrôla pour la construction du canal de Panama. Dans cette zone limitrophe, frontière entre l'Amérique du Nord de l'Amérique du Sud, le Guadeloupéen accosta toutes sortes de gens, de différentes races et de différentes couleurs. S'étonnant qu'il y ait des Noirs en Amérique, ignorant tout de leur Histoire, le Guadeloupéen se remet mal du choc de cultures, jusqu'à ce qu'il découvre la doctrine de Garvey. « Un Jamacain du nom de Marcus Garvey » le sauve:

[Garvey] vint visiter ses malheureux compatriotes, usant leur vie à creuser le canal. L'homme avait quitté très tôt son pays et boulinguait à travers l'Amérique latine. Il s'était déjà attiré des ennuis à Costa Rica où il avait violemment dénoncé la condition de ses frères dans les plantations. On disait que ses mots coulaient comme un torrent de lave dévalant les pentes d'un volcan et qu'après ses discours fleuves, ceux qui jusqu'alors baissaient la tête sous le poids de la tristesse de cette vie se relevaient et se sentaient soudain taillés pour l'aventure de la révolte. (Condé 1987: 43)

Grâce à ce « beau paroleur » charismatique, Albert se convainc de la beauté et de la dignité de l'homme noir qui appelle tous les opprimés de couleur à s'unir. La métamorphose radicale de son être, son orgeuil, c'est à ce grand leader qu'il la doit. « I shall teach the Black man to see the Beauty in him » est un slogan qui galvanisa des milliers de Noirs, leur promettant un retour en Afrique. Démonté par la haine raciale, dénonçant les *suburbs* infectes autour de Panama (Colón, Chagres, Cahun), Albert panique devant l'opération « Main bleu »<sup>104</sup>, et s'enfuit à San Francisco où l'attendent d'autres déconvenues.

*La Vie scélérate* offre donc un premier miroir désenchanteur de l'Amérique voisine, de New York aussi: « ville de contrastes, puritaine et libertine, image double d'une Amérique policée et d'un

---

<sup>103</sup> La Cubaine Zoë Valdès, le Congolais Emmanuel Dongola qui vient d'éditer *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* (1998).

<sup>104</sup> « Tout le long de la zone du canal, on se mit à assassiner les travailleurs antillais; De nuit, on incendiait leurs villages. Au matin, dans la fumée et l'odeur du roussi, on déterrait de la gadoue des hommes la langue et le sexe arrachés, des femmes violées avant d'être massacrées et des enfants coupés en deux par le milieu du corps. » (Condé 1987: 50)

continent sauvage, l'Est et l'Ouest », selon Paul Morand, longuement cité. (Condé 1987: 126) Vue à travers les yeux d'un Antillais, l'Amérique de Roosevelt est un pays où « la guerre civile n'a servi à rien » (Condé 1987: 56), un pays bien plus violent et sanglant que les Antilles.

L'exploration de l'Amérique se poursuit dans *Les Derniers Rois mages* (1992), se tournant cette fois-ci vers les *Sea Islands*. Les Gullah Islands (Crocker Island et le Tidewater), comme nous l'apprend une longue paraphrase descriptive aux pages 135-6, sont de véritables réservoirs de survivances africanistes, lieux où l'on respecte des croyances afro-caribéennes. *Les Derniers Rois mages* nous promènent de manière « touristique » (le lecteur peut suivre les errances de Spéro sur le plan de la ville et se promener dans les traces des personnages) en Géorgie (Savannah) et dans la fière perle de la Caroline du Sud, Charleston. Ville créole, Charleston a hébergé grand nombre de familles de planteurs barbadiens et saint-dominguais après l'indépendance haïtienne. De même que Véronica se dessillait les yeux à la découverte d'une Afrique inamicale et corrompue, Spéro, Guadeloupéen de sang royal africain, éprouve une grande déconvenue face à l'élue de son cœur, une Africaine-Américaine. Il constate dès son voyage de noces avec Debbie l'infranchissable écart qui le sépare d'elle. (*DRM* 208) En dépit de la couleur, leur couple paraît bien « mixte ». Arrière-petite-fille d'Arthur Middleton, un planteur qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, aurait ramené de la Barbade son négrier noir, Sénior Middleton, bâtard élevé comme commerçant d'esclaves. Debbie est obsédée par la pureté raciale, aberration aussi dangereuse que celle des racistes blancs. Spécialiste de la Reconstruction, cette Africaine-Américaine édulcore le passé esclavagiste américain et mythifie une généalogie noble, niant la moindre goutte de sang blanc dans ses veines. Elle épouse le Guadeloupéen parce qu'il est l'arrière-petit-fils de Béhanzin, roi dahoméen qui a vécu six ans en exil à la Martinique (1894-1900), avant de mourir à Blida (Algérie). Friande d'oralité, préparant les mémoires d'A. Jackson, et d'ethnographie, Debbie se charge de faire éditer les Cahiers de Djéré, l'ancêtre de son époux, embellissant ceux-ci pour leur fille. « Debbie avait besoin d'admirer, c'était sa religion » (*DRM* 98), une religion si absolue qu'elle creuse la distance entre les époux à mesure que Spéro découvre son adoration d'intellectuels et d'artistes noirs. Tels que Jim Marshall qui lui ressasse les oreilles avec l'empire Ashanti, la philosophie Ashanti, Malcolm X et le panthéon de leaders noirs. A l'inverse de son épouse Africaine-américaine, le Guadeloupéen abhorre ce culte ancestral, cet aveuglement sur une Afrique tribale harmonieuse. Infidèle à l'anniversaire de l'ancêtre, au grand dam de Debbie, Spéro se fatigue des sermons sur la Reconstruction (le dada de sa femme) et les mythes répandus par les intellectuels africains-américains:

C'était des gens comme Jim qui l'avaient dégoûté de sa propre origine et qui l'avaient conduit à la traiter comme un vulgaire fantasme. Ils avaient fait de l'Afrique leur carnaval, leur défilé de mardi gras dont ils pillaient les oripeaux. Ils ne cherchaient pas à comprendre ni son sens ni sa signification et la paradaient sans rime ni raison. (*DRM* 168)

Tandis que Debbie s'exalte devant le passé de sa « race » et se réfugie dans le passé, Spéro cherche à s'en défaire:

Le passé doit être mis à mort. Sinon, c'est lui qui tue. Est-ce que ce n'était pas toutes ces bêtises d'ancêtres et d'Afrique qui avaient fait de Djéré et de Justin ce qu'ils étaient devenus? Deux Rois mages, deux ivrognes, risée du morne Verdol? Est-ce que ce n'était pas ce qui faisait le malheur de trop de noirs autour d'eux, tellement occupés à se bâtir d'imaginaires généalogies qu'ils n'avaient plus la force de conquérir à leur tour une Amérique? (Condé 1992: 124)

Dans ce roman composite, les Antilles s'opposent à l'Amérique noire, l'auteure passant sous crible la fragile fraternité entre Africains-Américains et Antillais, thème qui apparaissait déjà dans *Hérémakhonon*<sup>105</sup>. Roman iconoclaste et irrévérencieux, géographie de rapports interraciaux, conflits de sexes et alliances compliquées entre hommes et femmes noirs de l'Amérique et de la Caraïbe, *Les Derniers Rois mages* nous privent de fin harmonieuse ou heureuse. Par contre, c'est un panorama de mondes diffractés qui se dicte à nous. (Mock 1995: 673) Ce roman américain, qui risque de décevoir ses lecteurs africains-américains par l'incommunication entre le Guadeloupéen et son épouse africaine-américaine (Hewitt 1998: 212), fait contrepoids avec celui où Condé retourna au pays natal avec *Traversée de la mangrove* (1989). Plaidoyer pour une identité libérée du carcan racial comme de celui de l'origine géographique, *Traversée de la mangrove* montre l'évolution progressive de l'insularité (réductrice et prisonnière) à l'insularisation de l'identité. L'île devient emblématique pour une identité constamment reformée et révisée: à l'image des vagues d'immigration qui déferlent sur la Guadeloupe, à la réunion de différents peuples et différentes cultures, l'île regroupe toute une constellation de moi-rôleurs qui doivent repenser la relation île-identité. (Rosello 1997: 177) Un renversement significatif s'opère: alors que les îles, « terres miettes, écharde sur l'eau » (Césaire) ont traditionnellement été présentées comme prisonnières,

---

<sup>105</sup> Véronica Mercier est prise pour une Noire américaine lorsqu'elle débarque dans son Afrique ancestrale: » - Noire américaine? Ces satanés Noirs américains ont pris le devant de la scène à cause de Mahalia, Aretha ou James Brown. Nous qui ne pouvons offrir que les susurrements de Gilles Sala, évidemment, nous ne faisons pas le poids. (Condé 1976: 188)

Face à the Queen of Gospel, the Queen of Soul et the King of Soul, les Antillais ont produit béguine, calypso et autres genres folklorisés. (Glissant 1981: 225) Le jazz a permis la « consonnance » entre tous les Noirs, voire entre tous les peuples, comme le rappelle Daniel Maximin dans *Soufrières* et *l'Île d'une nuit*, ce qu'envieraient, semble-t-il, les Antillais. (Gyssels 1997)

Ailleurs, la Martiniquaise se félicite d'avoir fait « honneur par-delà la famille à la Race. Booker T. Washington n'aurait pas hésité à m'embrasser sur les deux joues. Et je pourrais avoir ma place dans 'Ebony'. » (Condé 1976: 34) S'inspirant des hérauts africains-américains, sympathisant avec les Antillais qui portent le béret des Black Panthers (Condé 1976: 42), Véronica s'irrite d'être prise pour une étrangère par Birame III et les autres hommes qui cherchent à la courtiser.

terres d'identités en dérive, l'insularisation de l'identité déconstruit cette opposition entre île/continent. Le continent s'insularise, enfermant tout aussi bien des « îles », suggère l'auteure à travers son procédé à la fois déconstructif et carnavalesque. (Rosello 1995: 176)<sup>106</sup>

Une identité mozaïque, rhizomatique ou tout simplement créole n'appelle-t-elle pas la métaphore cartographique d'une mappemonde rapprochant plusieurs îles, plusieurs continents, dissolvant les frontières naturelles?

Eternel voyageur en quête d'un pays adoptif, d'un ancrage, d'ancêtres, le personnage condéen sillonne plusieurs routes, explore les quatre hémisphères. Le déni d'un pays natal, l'absence d'un lieu unique qu'on clamerait comme son chez soi, s'exprime dans les paroles de Spéro:

Après tant et tant d'années d'exil, est-ce qu'une terre est toujours natale? Et est-ce qu'on est toujours natif?  
On arrive dans le pays et on ne connaît plus ni sa parole ni sa musique. On cherche sans jamais le trouver  
le *piébwa* de son placenta. (DRM 169)

Dans « Je me suis réconciliée avec mon île », Condé reconnaît la paix et l'entente enfin retrouvées. Plus asphyxiante et emprisonnante, la Guadeloupe peut enraciner au contraire une forte identité, nourrie par l'obligation de se défaire du sentiment claustrophobique. (Clark 1989) La tension entre l'île et le continent se résoud car les différentes terres non insulaires découvertes par l'auteure peuvent s'avérer aussi emprisonnantes par des mécanismes de pouvoir et des idéologies capitalistes, sectaristes, totalitaires. Ainsi, Charleston, l'ayant ébloui en un premier temps, dégoûte Spéro pour une raison opposée à celle de Debbie. C'est moins pour son passé<sup>107</sup> que pour son présent qu'il prend la ville en horreur: « C'est vrai qu'il [Spéro] étouffait à Charleston! Qu'il n'en pouvait plus des églises noires, des universités noires et des histoires noires des amis noirs! » (DRM 46)

L'examen cynique, la description sceptique de l'Amérique (noire) se poursuit dans *Moi, Tituba*, situé à l'époque des « founding fathers ». Remontant au temps de la fondation de la colonie de la Nouvelle-Angleterre, où les serviteurs noirs furent rares dans les communautés puritaines,

---

<sup>106</sup> « Insularisation is an imaginary process which turns each territory into an island. Insularisation is no longer the island (as far away, exotic, incomplete parcel) calling for the (self-contained, originakl) continent to make it complete, but a way for the island (or any reading subject) to read the continent as islands. In a sense, this is both deconstructive and usurpative (carnavalesque): the authority and legitimacy of the center is shattered while its symbolic power is appropriated through the metonymy of its own presence [...]. »

<sup>107</sup> « Si Charleston se parait de l'aristocratie et de la grâce que l'on confère aux Belles du Sud, c'était parce qu'elle ne s'était jamais usé les mains à de dures besognes. Qu'elle n'avait jamais fait que se pomponner pour la danse et le bal quand d'autres assistaient à ses caprices. Le vieux marché aux esclaves était la figure d'un passé qu'aucun noir ne devait oublier. » (Condé 1992: 100)

l'auteure brasse l'archipel caraïbe et l'Amérique dans la trajectoire pleine de vicissitudes d'une esclave barbadienne. Déportée à Boston, puis à Salem, avant qu'elle ne rentre dans sa Caraïbe natale, Tituba nous livre un témoignage de la vie familiale et communautaire des « Elus ». L'Amérique d'aujourd'hui rappelle la colonie puritaine, bigote, hypocrite du Massachusetts; la grande nation reste en effet fortement divisée par les minorités et par la race, ce qui effraie l'auteure.

L'originalité de Condé, auteure intercontinentale et volontiers controversée, réside dans son exploration critique de l'exil tant extérieur qu'intérieur, sous diverses latitudes. Son attitude sceptique vis-à-vis d'idéologies dominantes, son aversion d'une identité figée, sont souvent fugacement énoncées sans être approfondies. Après avoir démystifié la Terre-Mère, l'Afrique, elle vient aux mots et aux maux de l'Amérique (noire). Le fil conducteur des romans « américains » est l'exploration de convergences et de divergences entre les îles caribéennes et l'Amérique, continentale ou insulaire. A travers le nomadisme des protagonistes condéens, le monde africain-américain et afro-caribéen s'avèrent frontaliers. Ces passerelles entre auteurs de la Caraïbe et de l'Amérique noire (que Marshall incarne personnellement par sa double appartenance) donnent raison à une voix majeure de la Caraïbe anglophone. Wilson Harris a répété avec emphase, dans *The Womb of Space* (1983), que l'auteur de la Caraïbe, médiateur entre « the collective unconscious of the human race and the miracle of consciousness » rebâtit un pont entre « the limbo of the lost to the limbo of the saved »<sup>108</sup>. La critique peut sillonner ladite route, de sorte que les conjonctions et les disjonctions intéressantes entre ces littératures migrantes viennent à jour<sup>109</sup>.

Pour les trois auteures, la Caraïbe est le carrefour entre l'Amérique et l'Afrique: rien que cette position stratégique en fait un aimant magico-religieux extraordinaire, un *lieu de mémoire* d'une africanité scrupuleusement ensevelie, « mangrolisée ».

Sur le plan théorique, Morrison va jusqu'à exprimer le regret que la littérature noire étatsunienne n'ait pas suscité les mêmes questions que les littératures postcoloniales<sup>110</sup>. (Morrison 1989: 13) Le rapport entre l'immigrant de souche européenne et les Noirs étant identique à celui qui rive le

---

<sup>108</sup> Harris, « Comedy and Modern Allegory » in *A Shaping of Connections*, ed by Maes-Jelinek et al, 1989: 135. Voir aussi Maes-Jelinek 1991: 54-55.

<sup>109</sup> Dans *Femmes Rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin* (1996), Odile Cazenave démontre l'existence d'une tradition littéraire féminine en Afrique noire, sélectionnant des romans de la seconde génération d'auteurs féminins en Afrique francophone, et faisant usage de critique postcoloniale anglophone. Si *Black Feminism* précède les mouvements féministes caribéens, il n'empêche que les revendications et les protestations se font écho d'une zone à une autre.

<sup>110</sup> Elle plaide pour considérer the *mainstream* du XIX<sup>e</sup> siècle comme une littérature coloniale, arguant, à l'instar de Ashcroft, Tiffin et Griffiths que les états de l'Amérique du Nord seraient pas différents du Canada et de l'Australie: des « settler colonies ».



colonisateur/colonisé, l'Européen ayant colonisé à la fois les autochtones et les « migrants nus », la littérature africaine-américaine peut sans faille s'appeler postcoloniale. (Keeman 1993: 45) Cette inclusion des Etats-Unis dans un canon postcolonial, plutôt que dans le paradigme du multiculturel, terme qui fait abstraction des machinations de pouvoir qui ont « moulé » l'Amérique dès l'arrivée des colons, est également défendu par Piper<sup>111</sup>, se référant à la description de l'Amérique par Deleuze et Guattari. (Piper 1999: 19) En même temps, la nécessité d'assumer la « racine » sous-marine de l'esclavage dans l'histoire américaine affine les lettres africaines-américaines à celles de la diaspora noire<sup>112</sup>. « The Discourse of Slavery » (Plasa & Ring 1994), d'esclavages anciens et modernes, est un focus qui rapproche les trois *womanists*. Plus que le contexte historique et les liens ethniques, les littératures africaine-américaine et afro-antillaise sont encore soeurs par le même silence et le même spectre d'invisibilité qui les nimbe, et contre lesquels les femmes en particulier vont réagir.

---

<sup>111</sup> « The US is *not* a multicultural environment; it is a settler-invader territory that has taken property from the indigenous inhabitants and moulded it to the needs of global capitalism.[...] The US, then, is post-colonial in the sense that its fundamental identity is wrapped in a colonizing project – whether settler or indigenous, the inhabitants of the US have been impacted by the colonial ideal of resource 'development' or exploitation. »

<sup>112</sup> Signalons dans ce contexte que Clinton, élu par plus de 80 % d'électeurs africains-américains, visita Gorée, geste symbolique qui lui valut le surnom de premier président noir.



## Chapitre 3

### Vision: How it feels to be colored me

« You black, you poor, you ugly, you a woman... you nothing at all. »  
(Alice Walker, *The Color Purple*)

les 'faits' évoquaient quelque roman fantastique. S'il avait eu la plume d'un romancier - et si les moricaudes pouvaient être des personnages de fiction littéraire, pensa-t-il ironiquement, souriant de sa propre fantaisie...  
(Sherley Ann Williams, *Dessa Rose*)

#### 3.1 Déracialiser la littérature

Evidence irréfutable: pendant des siècles, la littérature, comme sa critique, ont été une affaire blanche. Tous les romans qui nous sont passés par les mains ont été supposés, lorsqu'on ignorait l'identité de l'auteur, écrits par des Blancs. La littérature et les études littéraires ont été *racialisées*: « Pour ce qui est de la race, dans l'histoire, c'est le silence et les échappatoires qui ont régné sur le discours littéraire. Ces faux-fuyants ont favorisé un autre langage, de substitution, où les enjeux sont codés, de manière à forclure tout débat ouvert », souligne Toni Morrison dans *playing in the dark, whiteness and the literary imagination*. (Morrison 1992, trad française 1993: 30)<sup>113</sup> Cet

---

<sup>113</sup> La traduction française, de la main de Pierre Alien, parut sous ce même titre. Il s'agit de l'élaboration plus détaillée d'un article antérieur: « Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature », publié dans le *Michigan Quarterly*, 1989, n°28, 1-34.

escamotage était d'autant plus facile que « l'habitude d'ignorer la race est prise pour une attitude élégante, libérale, voire généreuse. » (Morrison 1993: 30)

Là où ils apparaissaient, les « darkies » ou les « moricauds », comme les appelle Nehemiah dans *Dessa Rose*, étaient réduits à des rôles subalternes, « jouant dans le Noir », créatures invisibles parce que noirs, et inaudibles. Sous la plume des plus grands Américains (Herman Melville, Mark Twain<sup>114</sup>, Nathaniel Hawthorne, Ernest Hemingway<sup>115</sup> et William Faulkner), ils sont une « puissance de l'obscurité », secouant violemment l'appareil littéraire de l'Amérique blanche. (Morrison 1992b: 14, extrait dans *Littératures*) Ils y déambulent à la manière de fantômes, d'où l'heureuse formule de « the ghost in the machine ». Par celle-ci, Morrison désigne le Noir comme spectre hantant et sabotant la machine bien huilée du romanesque américain. *The American Africanism* ou l'Africanisme<sup>116</sup> influa et influe sur les choix narratifs, le style et le langage d'auteurs. Sujet de mépris et de dédain, de tracas et de peur, le Noir n'en finit pas de faire couler l'encre blanche, triste réalité prise au pied de la lettre dans *Beloved*. Sethe, fournissant à la fois le matériau et le matériel d'écriture, fabrique la meilleure encre pour Maître d'Ecole. Analphabète, elle ne fait que sécréter du lait et du sang, liquides d'une écriture féminine effacée, pendant que la peau noire devient ici littéralement parchemin. La peau de son dos, laidement crevassée, se fait surface de page: espace où s'inscrit une autre loi, jamais acceptée, d'un autre droit, jamais reconnu. (de Certeau 1984: 140) Contrairement aux *slave narrative*, Morrison refuse le culte de l'encre: l'esclave contre l'écriture (blanche); Sethe empêchera la continuation et la fin du manuel pseudo-anthropologique sur les Noirs que prépare le pédagogue hautain et inhumain<sup>117</sup>. Car elle se jure

<sup>114</sup> Dans sa révision de *The Adventures of Huckleberry Finn*, Morrison fait éclater l'absence de la perspective féminine noire. Amy a environ le même âge que Huck, et comme lui, elle fuit un père cruel et vengeur. C'est le mot « huckleberries » (airelles) qui déclenche le tissage intertextuel. Morrison privilégie la vie intérieure de Sethe sur celle de Huck Finn. Mais c'est surtout l'amitié entre femmes de différente couleur qui est le principal enjeu ici. De plus, elle ne fait pas subir à Sethe le mauvais traitement que souffre le Noir Jim aux mains de Tom Sawyer, dont le nom apparaît également dans *Beloved*, désignant le patron du restaurant où est engagée Sethe. Elle réfute l'image dévalorisante du nègre « minnestrel », serviable et bête. (Mayer 1994; Moreland 1993)

<sup>115</sup> Dans « En avoir ou pas », Hemingway réussit l'exploit de faire apparaître « un négro » sans citer une seule fois son nom. Le Noir est « Homme invisible », comme le titre bien Ralph Ellison dans son best-seller *The Invisible Man*.

<sup>116</sup> Le terme « Africanisme », respecté par Pierre Alien dans la traduction connote la science (anthropo-)sociologique des Africains, alors que par « personnage africaniste », Morrison entend tout simplement un personnage de souche africaine.

<sup>117</sup> Ce couple de maître-esclave fait écho à celui dans *Dessa Rose* (Sherley Ann Williams). Un Blanc, Nehemiah, y interroge une esclave prisonnière qui s'est échappée d'un convoi et qui, enceinte, est condamnée à mort. Les observations annotées, l'écriture même, inspirent crainte à la prisonnière: « [Nehemiah] était penché sur le bloc posé sur ses genoux, sa main déplaçait la plume à la surface du papier en mouvements compliqués. Qu'est-ce que tout cela allait lui apprendre sur elle, sur sa vie avec Kaine? se demanda-t-elle. Il

qu'aucun Blanc n'aura le droit de souiller la meilleure partie d'elle-même, ses enfants, en alignant sur du papier leurs « features » (caractéristiques) animales à côté de leurs traits humains.

Complice malgré elle (Sethe est l'objet d'écriture du tract darwiniste, empreint d'un mendélisme écervelé et de racisme noir), elle est celle qui, cependant, la rend possible, matériellement. Les Noirs n'ont jamais été autre chose que « main d'oeuvre » (mains à l'oeuvre), permettant toute sorte de manoeuvre aux Blancs. Contrairement au détenteur de l'écrit(ure), donc de l'histoire au double sens de récit et d'Histoire, Sethe ne possède que sa mémoire et ses liquides. De couleur opposée à l'encre (lait<sup>118</sup> et sang), ceux-ci écrivent l'histoire secrète, bafouée de la femme noire; une histoire secrète, secrétée. (Turner 1992: 87)

Prétexte à des méditations sur la terreur - « la terreur des proscrits de l'Europe, leur peur de l'échec, de l'impuissance, de la nature sans limites, de la solitude natale, de l'agression interne, du mal, du péché, de l'avidité » (Morrison 1992b: 14), les Noirs sont les « démons de l'Amérique », les boucs émissaires pour les dysfonctionnements provoqués par un capitalisme effréné, pour la désindustrialisation et le déclin de la classe ouvrière et des couches moyennes (selon le politologue Michael Rogin 1998: 10), des anti-citoyens. Sur leur rejet se fonde l'identité civique américaine, l'union américaine, opine aussi le philosophe africain-américain Cornel West. (*Monde des Livres*, du 25 avril 1997)

L'image du fantôme convient bien aux peurs réprimées, aux angoisses tues des Blancs à l'égard du Noir<sup>119</sup>. Que « the blank darkness » taraude la *mainstream literature*, Morrison l'étaie dans chacun de ses articles (1987, 1992: 38), et dans chacun de ses romans.

leva les yeux vers elle, la plume courant toujours sur le papier, et elle eut un mouvement de recul. » (Williams 1990: 52-3)

<sup>118</sup> Il est symbolique que Hall, après avoir été témoin du viol collectif de sa femme par les neveux, se barbouille le visage de babeurre, substance laiteuse et blanchâtre qui efface sa négritude. Il s'impose ainsi un masque blanc, triomphe de ce que les Blancs ont fait de lui, ayant raison de son équilibre physique et psychique.

<sup>119</sup> Morrison renvoie aux *Mots pour le dire* de l'Algérienne Marie Cardinal. La narratrice y succombe à une crise de panique en écoutant Armstrong: « Les échafaudages et les arcs-boutants des instruments du jazz étayaient la trompette d'Armstrong, lui ménageaient les espaces adéquats pour qu'elle monte, s'installe et reparte. Les sons qui sortaient de l'instrument se tassaient par moments les uns contre les autres, s'emmêlaient, se bousculaient pour former une assise musicale, une sorte de matrice de laquelle naissait une note précise, unique, dont le chemin sonore était presque douloureux à suivre tant son équilibre et sa durée étaient devenus indispensables; elle arrachait les nerfs de ceux qui l'avaient suivie. Mon coeur s'est mis à battre très vite et très fort. [...] prise de panique que j'allais mourir là, dans ces spasmes, dans ces trépignements, dans des hurlements de la foule, je me suis sauvée. » (Cardinal 1975: 52-3) Dans la littérature coloniale française, le Blanc se répandait pareillement sur la gênante visibilité d'un Noir-objet, Noir-paysage, Noir-faune.

### 3.2 Lignes inaugurales: « The Color Line »

The question of the XXth century will be the question of the color line  
(W.E.B. Du Bois, *Black Folks in the South*)

Rendez-les moi mes poupées noires  
mes poupées noires  
poupées noires  
noires  
noires  
(L.G. Damas, « Limbé », *Pigments*)

Les débuts de Condé, de Marshall et de Morrison traitent tous de la *vision* que se construit la femme afro-antillaise et africaine-américaine. *Hérémakhonon* (1976), *Brown Girl, Brownstones* (1959) et *The Bluest Eye*<sup>120</sup> (1971) accusent avec acuité le même problème, à savoir l'image autodénigrante de soi, construite dans le regard de l'Autre. Comme le titre morrisonien le suggère, le problème de la VISION est central: le regard des Autres étant le miroir de soi-même, l'image sans laquelle on ne peut se construire. De plus, dans les trois romans, c'est le regard d'une adolescente qui nous est décrit: Véronica, Pecola et Selina lisent la désapprobation, le mépris, pire, le dégoût et la haine dans le regard de celle qui, normalement, devrait leur être la plus proche, à savoir la mère. Instance qui diffuse la norme blanche, la mère noire se révèle ici responsable du mal-être et du malaise de la jeune fille. La mère est dans les trois cas dupe d'autres mirages, et refuse à sa fille un regard constructif, consolidant, aimant.

En d'autres mots, les premiers romans sont suscités par le même inconfort. Ils cherchent à remédier à une des idées les plus ruineuses que l'Occident ait répandues:

The concept of physical beauty as a virtue is one of the dumbest, most pernicious and destructive ideas of the Western world, and we should have nothing to do with it. Physical beauty has nothing to do with our past, present or future. Its absence or presence was only important to *them*, the white people who used it for anything they wanted - but it never stopped them from annihilating anybody. » (Morrison 1974: 89)

---

<sup>120</sup> Henry Louis Gates, Jr. remarque qu'ensemble avec *The Life of Grace Copeland* (Alice Walker) et *For Colored Girls Who Considered Suicide* (Toni Cade Bambara) le premier roman de Morrison insuffla un intérêt important pour la littérature noire en général, pour celle des femmes noires en particulier. (Gates 1992) Beaucoup plus vite que Richard Wright, Ralph Ellison, James Baldwin, Morrison et Marshall ont percé l'arène académique, et leur oeuvre a été l'objet de thèses.

Cette objection se traduit une fois de plus dans un segment narratif du *Bluest Eye*. La cinéphilie hollywoodienne de Miss Breedlove fait germer un dégoût pour tout ce qui est noir, pour son univers, sa famille, et surtout elle-même et la chair de sa chair, sa fille:

En plus de l'idée de l'amour romantique, [Pauline] a découvert celle de la beauté physique. Les idées sans doute les plus destructrices de l'histoire de la pensée humaine. En mettant la beauté physique sur le même plan que la vertu, elle se dépouillait l'esprit, l'enfermait, et par-dessus le marché, en éprouvait du mépris pour elle-même. (BE 130)

Les images trompeuses, les miroirs fallacieux que découvrent tour à tour les protagonistes des premiers romans confirment la préoccupation des auteures avec la VISION négative inculquée aux femmes noires, lectrices et spectatrices dans un monde blanc. Les conséquences en sont énormes, affreuses: en dépit de l'énorme « voile » dans lequel se drape l'intrigue romanesque du *Bluest Eye*, on sent très bien que Pauline Breedlove est la plus coupable de ce qui arrive à Pecola. Négligeant son enfant après qu'elle ait été elle-même privée d'amour par ses parents, son mari, la société entière, Pauline sera écoeurée par sa propre laideur, et par celle de sa fille. Dès le premier roman morrisonien, la maternité est démoniaque; le culte de la « Black matriarch » se déconstruit par la fine analyse de la causalité entre filles mal aimées et mères ingrates (Umeh 1987: 38): des filles reniées ont de fortes chances de grandir en mauvaises mères, comme le montre aussi le dernier roman condéen où Reynalda confesse à Marie-Noëlle: « je ne peux pas vous donner ce que je n'ai pas reçu moi-même ». Pour Mortimer, *Desirada* révisé les portraits de mères sacrificielles telles que nous les présentait Joseph Zobel et Simone Schwarz-Bart (Mortimer 1998: 438): c'est oublier Victoire, la mère volage qui avoue carrément que Télumée est née indésirée et qui l'abandonne pour pouvoir aller vivre avec un troisième homme.

Combien ce regard distordu, combien ce reflet négatif influe sur l'humeur et les pensées noires de l'individu noir, voilà ce qui a retenu l'attention des auteures. Que ce soit cinéma, littérature, publicité, bref, tout ce qui relève des arts et des sciences humaines, l'adolescent noir butait jusqu'aux années '70 (et les choses changent trop lentement), contre le canon de beauté caucasienne, contre des normes européennes, contre l'autorité du monde blanc. L'urgence à pallier l'invisibilité féminine, la fausseté de portraits de femmes, la béance littéraire quant au féminin noir<sup>121</sup>, parut d'autant plus injuste à Condé, Marshall et Morrison qu'elles ont été souvent entourées de fortes « matrones », modèles de résistance qu'ont mythifiés Schwarz-Bart (Reine Sans Nom), Morrison (Eva Peace) et Marshall (Aunt Cuney).

---

<sup>121</sup> Chamoiseau avoue pareillement que « L'insatisfaction suscitera ma première écriture » et que ses premiers personnages ne lui ressemblaient pas. (Chamoiseau 1997: 37, 44)

L'homologie idéologique explique l'homologie générique. Semi-autobiographies, les postcolonial dans ses les romans élucident la crise d'adolescence, cette période d'un « becoming rather than being ». (Christian 1980: 133) Quêtes d'identités, les narrations posent au centre la fracture et la faille générées par la découverte saisissante d'être méprisée, mal aimée, voire répugnante à cause de la couleur. Romans d'apprentissage, tous retracent le court-circuitage dans la maturation intellectuelle et émotionnelle suite à la découverte troublante d'être noire et donc à tout jamais « moche », comme l'apprend Selina de la bouche de sa soeur Ina. (FN PS 14) L'épidermisation (Fanon) de l'identité enfreint l'épanouissement de ses jeunes femmes qui ont le choix entre une identité défensive (quoique désespérée) et une identité de façade, gommant à jamais les traits négroïdes du corps, germes des pensées noires de son esprit.

Sélina, Pecola et Véronica grandissent mal, s'engagent dans un corps-à-corps incessant avec l'enveloppe charnelle qui les emprisonne. Intériorisant le regard de l'autre, les protagonistes désirent migrer hors de leurs corps récalcitrants, habiter des corps blancs qui les guériraient d'un coup du complexe d'infériorité et de l'invisibilité lue/vue dans les yeux des Blancs. *The Bluest Eye* et *Brownstones* accusent l'écart entre les belles théories émancipatoires et l'expérience vécue de l'Africain(e)-Américaine. Pendant que le public noir scande « Black is Beautiful » (Langston Hughes), et que « The Civil Rights Movement » défile pour la défense et la dignité de l'homme et de la femme noirs, Pecola et Selina se morfondent dans leur coin, mal-aimées de leurs mères « castratrices » et assujetties au « world of make belief ». L'hiatus entre le public et le privé s'en ressent plus nettement: à l'intérieur des maisons, au sein des ghettos noirs, femmes et filles restent privées de paroles et d'actions, éloignées de la lutte émancipatoire<sup>122</sup>.

Trois scènes lacaniennes invitent à prendre en compte le « désastre » dû à l'adulation de la blanchitude (et les différentes réactions face au constat de l'altérité raciale), ainsi que la commune *vision* des auteures à condamner les préjugés raciaux et les modèles de beauté dont les femmes noires ont été, plus que les hommes, victimes.

---

<sup>122</sup> Dans son *Afterword* à la nouvelle édition (Knopf 1993), Morrison met en lumière qu'elle chercha ce contraste entre le privé/le public, le secret/et le su, d'où la formule liminaire « Quiet as it kept ». Elle connote le *gossip*, c'est-à-dire les radotages murmurés de bouche à oreille: « it was precisely what the act of writing the book was: the public exposure of a private confidence. In order to comprehend fully the duality of the position, one needs to be reminded of the political climate in which the writing took place, 1965-69, a time of great social upheaval in the lives of black people. » « The reclamation of racial beauty in the sixties stirred these thoughts, made me think about the necessity for the claim. Why, although reviled by others, could this beauty not be taken for granted within the community? [...] I focused therefore on how something as grotesque as the monization of an entire race could take root inside the most delicate member of society: a child; the most vulnerable: a female. » (Morrison 1993: 212, 210)



### 3.2.1 L'âge difficile de Pecola

L'histoire de Pecola Breedlove (*BE*) a tout du conte de Cendrillon révisé dans sa version moins féérique: contrairement au conte de fée, la fillette méprisée et maltraitée ne sera point sauvée par un prince charmant. Telle Iphigénie, elle est sacrifiée sur l'autel de la « blanchitude » de l'Amérique opulente. Comme dans une tragédie grecque (Morrison a travaillé à Cornell et Howard sur les Anciens), la voix du choeur nous la présente une première fois. Voix anonyme qui parle à la place de la fillette qui est muette devant le monde des lettres magiques. Pecola est un personnage précurseur de la taciturne Denver qui, elle aussi, s'efforçait pourtant de se plier à la rigueur des lettres. Maniant adroitement la craie pour former « le *w* majuscule, le *i* minuscule », Denver et Pecola sont confondues par la « beauté des lettres de [leur] nom » (*B* 146). Or, la confiance dans les mots et les lettres, la foi quant à leur rapport au monde, leur vérité s'érode dans la mesure où Pecola découvre un monde tout à fait antagoniste. Jamais elle n'aura confiance dans les mots, s'emprisonnant dans un silence après le rejet de sa mère. Le texte liminaire pose le maléfice de la couleur: racine du mal pour Pecola, tout aussi bien que pour sa mère et son père. Désespérément en quête de l'amour de celle qui l'a élevée (« to breed » en anglais), Pecola est rejetée par Pauline Breedlove. A force de regarder les actrices hollywoodiennes, celle-ci est devenue négrophobe. Ses seuls moments de bonheur, c'est avec les actrices et acteurs, blonds et blancs, qu'elles les ait passés:

Les seuls moments que j'ai été vraiment heureuse, c'est au cinéma; [...] Quand l'écran s'allumait, je partais directement dans les images. Les hommes blancs prenaient tellement soin de leurs femmes, et ils s'habillaient tous dans de grandes maisons propres avec la baignoire dans la même pièce que la toilette. Ces films-là, ils me donnaient beaucoup de plaisir mais c'était dur de rentrer à la maison, et de retrouver Cholly. » (*BE* 130-1).

L'idée de sa laideur simiesque l'obsède au point de ne plus regarder sa fille droit dans les yeux. A la longue, Pauline lui « crève les yeux » (le verbe « to peck » qu'on trouve dans le nom de Pecola signifie: crever les yeux à coups de bec) de sa fille, qui voudrait les remplacer par des billes bleues. Pecola s'autodiminue dans le regard haineux de sa mère qui exècre sa progéniture:

Après son éducation au cinéma, elle n'a plus jamais été capable de regarder un visage sans lui assigner une catégorie dans l'échelle de la beauté absolue, [...]. (*BE* 130-1)

Cette fixation sur le regard des Blancs, sur les images et visages blancs, étincelants de bonheur, distordra à tout jamais son regard. Elle trouve son rejeton atrocement laid, « boule de poils noirs » dont elle ne sait que faire, « mélange de petit chien et de vieillard en train de mourir. » (*BE* 134) « Seigneur qu'est-ce qu'elle était laide » (*BE* 134), s'exaspère une mère qui, sans qu'elle ne sache pourquoi, se surprend à taper dessus. Comme pour Avey, ni le mariage, ni la maternité ne

comblent Pauline, humiliée au souvenir de son traitement à l'hôpital. Au moment d'accoucher, elle lisait dans le regard des médecins affairés à son lit combien « Race matters »: elle lisait dans leur regard qu'elle leur fit l'impression d'une jument aux yeux tristes, les globes retournés, le regard indolent et bête (*BE* 133). Dès son premier roman, Morrison introduit la bestialisation du Noir et de la Noire sous le regard offensant et le traitement humiliant des Blancs.

Avec moins de rage que son amie Claudia, qui autopsie sa poupée blanche pour percer le secret de sa beauté<sup>123</sup>, Pecola s'étudie dans le miroir, inventariant les traits de dissemblance raciale, et se détestant toujours davantage:

Elle restait assise de longues heures à se regarder dans la glace, en essayant de découvrir le secret de la laideur, cette laideur qui faisait qu'à l'école, les professeurs et ses camarades l'ignoraient ou la méprisaient. [...] Depuis quelque temps, Pecola se disait que si ses yeux - [...] avaient été différents, c'est-à-dire beaux, elle-même aurait été différente. Elle avait de belles dents, et un nez moins gros et moins épaté que celui de certaines filles qu'on trouve mignonnes. Si elle avait été différente, belle peut-être, Cholly aurait peut-être été différent lui aussi, et Mrs. Breedlove. On aurait peut-être dit: « Regarde, cette Pecola aux beaux yeux. Nous ne devons pas faire de vilaines choses devant ces jolis yeux. » (*BE* 53)

Cherchant à pénétrer l'énigmatique cause de la répulsion que tous lui vouent, filtrant les impressions hostiles d'un dehors négrophobe, Pecola conclut que la haine de sa mère s'origine dans la couleur de ses iris, empêchant qu'elle soit « la prunelle de ses yeux ». Incapable, en dépit de son nom et de son titre « Mrs. Breedlove » d'affection, sa mère projette sur elle sa frustration de ne pas correspondre, elle non plus, aux modèles hollywoodiens. Victime de visions, d'images projetées sur un écran blanc, voire de la propagande pour le modèle américain, comme l'illustre dans tous ses aspects le numéro de la revue *Autrement* (n°9, sept 1991), la femme de Cholly sera une mauvaise mère. Comme Sethe qui s'appelle « la fille aux yeux d'acier » (*B* 22) et dont les « prunelles n'accrochaient pas la moindre étincelle de lumière » (*B* 20), haine en raison de sa

---

<sup>123</sup> Elevée dans la religion de la peau blanche et d'yeux bleus, Claudia s'adonne à l'autopsie de sa poupée blonde aux yeux bleus, cadeau de Noël: « Je palpais le visage en m'étonnant des sourcils faits d'un seul coup de pinceau; je tirais sur les dents nacrées coincées comme deux touches de piano entre les lèvres arquées et rouges. Je suivais le nez retroussé, je crevais les globes oculaires bleus et vitreux, et je tordais les cheveux blonds. Je n'arrivais pas à l'aimer. Mais je l'examinais pour comprendre pourquoi tout le monde la disait adorable. [...] Si j'arrachais les yeux froids et stupides, elle bêlait encore, 'ahhhhhh', si j'enlevais la tête, si j'en faisais tomber la sciure, si j'écrasais le dos contre le pied de lit en cuivre, elle bêlait. Le dos de la robe en gaze se déchirait et je voyais le disque avec six trous, le secret du bruit. » (*OB* 27)

Après l'examen, Claudia sait que rien, mis à part le bêlement stupide, ne distingue le Noir du Blanc. Marionnettes déchiquetées, compagnes de jeu amputées, les jouets servent d'objets sur lesquels les narratrices se vengent du rejet maternel, de leur sentiment d'incomplétude imposée par un entourage inamical, comme nous l'apprend encore Marie Cardinal dans *Les mots pour le dire*.

réputation de ne jamais détourner les yeux<sup>124</sup>, Pauline est une Médée qui creuse « deux puits béants qui ne reflétaient pas la lumière du feu » (B 20). Pecola devient une fille au regard éteint, triste et terne, en proie à une incurable Solitude (écrit avec majuscule comme le nom de la mulâtresse schwarz-bartienne): cette solitude qu'on ne peut plus bercer, une solitude « vagabonde, indépendante », « sèche et envahissante. » (B 378) Pecola ressemble à s'y méprendre à Denver, pourtant aimée de Sethe, mais détournée d'elle à cause de ce qu'elle sait de quoi elle est capable. La scène de miroir confirme Pecola dans sa conjecture que la racine de la haine que lui manifestent tous, la cause des vilaines et méchantes choses observées autour d'elle<sup>125</sup>, réside dans ses yeux sombres. Il eût suffi que ses iris fussent bleus pour mener une enfance gaie, pour que son père coure derrière elle, bref, pour correspondre à l'image décrite par le *reader*:

De jolis yeux. De jolis yeux bleus. De jolis yeux bleus et grands. Cours, Jip, cours. Jip court, Alice court. Alice a des yeux bleus. Jerry a des yeux bleus. Jerry court. Alice court. Ils courent avec leurs yeux bleus. Des yeux bleu ciel. Des yeux du même bleu que le corsage bleu de Mrs Forrest. Des yeux bleus comme des volubilis. Des yeux bleus comme Alice et Jerry dans le livre de contes. (OB 9, 53)

Dans le manuel scolaire, rédigé par et pour des Blancs, comme dans la fiction des Blancs, on rit et on est aimé des parents, parce que, tel est le raisonnement de la toute jeune lectrice, on a des yeux bleus. Les yeux volubilis sont gages de beauté, et donc, de bonheur. Tout au contraire, la peau noire vieillit précocement, tuant toute innocence, toute volubilité, idée qui fait stagner l'enfant dans son développement psychique, la retarde. Jamais elle ne prononcera ou lira comme il le faut, avec des pauses et des accents placés correctement: névralgie de la colonisée face à la langue dominante qui, par le fait même que l'extrait du *reader* se trouve en ornement paratextuel toujours plus indéchiffrable, se propage au lecteur. Frange pour chaque chapitre, les mots agglutinés attestent la déperdition toujours plus grave de la petite Pecola, la détérioration de son état psychique aboutissant à la folie douce. Aussi Pecola, enfermée dans un mutisme douloureux, aussi peu loquace que Denver et Baby (« car qu'y avait-il à dire que les racines de sa langue eussent pu formuler? » B 198), ne peut-elle prendre la parole, parler pour elle-même. Double spéculaire du paratexte (dans la syntaxe morcelée), le fragment morcelé nous renvoie son identité brisée en mille éclats. Le désir amorphe des yeux bleus s'introduit comme l'éclair et l'éclat d'une enfance idéale et

---

<sup>124</sup> « qui, lorsqu'un homme fut piétiné à mort par une jument juste devant le restaurant de Sawyer, ne détourna pas le regard; qui, lorsqu'une truie se mit à dévorer ses propres petits, ne détourna pas les yeux non plus. » (B 24)

<sup>125</sup> La formule (« faire de vilaines choses devant ces jolis yeux ») rappelle la scène d'opprobre au cours de laquelle son père, jeune garçon, était obligé, les lampes de poche braquées sur lui, de continuer à faire l'amour à la mère de Pecola. Cette première fois en est à jamais souillée par le voyeurisme blanc, l'initiation fait germer une frustration dont Cholly se vengera sur sa femme d'abord, sa fille ensuite.

idolâtrée, entraperçu par la victime, prisonnière de livres (scolaires) qui ne parlent jamais pour/d'elle. Fragments d'un paradis perdu, fragments de plus en plus dissous: victime de la manipulation scolaire, du racisme intériorisé des parents, Pecola voudrait, comme sa mère amoureuse de Jean Harlow, ressembler à Alice au pays des merveilles ou à Shirley Temple<sup>126</sup>. Prête à n'importe quoi pour réaliser l'impossible, Pecola obéit à Tête de Savon et empoisonne le chien, dans la promesse que Dieu lui rendra, en échange du brave exploit, les yeux bleus<sup>127</sup>. Enceinte de son père, lui aussi victime de « cochonneries » et pris dans l'engrenage d'une société discriminatoire, Pecola « se réfugiait dans la folie, une folie qui la protégeait de nous parce qu'en fin de compte cela nous ennuyait », conclut la voix du choeur. (BE 217) Se frayant un chemin avec des « gestes d'oiseaux » dans la petite maison marron où sa mère et elle sont parquées, à la lisière de la ville, Pecola annonce Beloved et Sethe, les « sorcières » renforçant la cohésion sociale. L'enfant à l'esprit dérangé, torturée de ne pas être aimée de la mère est comme Pecola un repoussoir pour les villageois qui, l'apercevant de temps à autre, s'en sentent rassurés:

Nous tous - tous ceux qui la connaissaient -, nous nous sentions si sains quand nous nous étions purifiés sur elle. Nous étions si beaux quand nous avons chevauché sa laideur. Sa simplicité nous décorait, ses remords nous sanctifiaient, grâce à sa douleur, nous rayonnions de santé, grâce à sa maladresse nous pensions avoir le sens de l'humour. Son défaut de prononciation nous faisait croire à notre éloquence. (BE 216)

Comme dans *La femme sans tête* de l'Algérienne juive Marlène Amar<sup>128</sup>, comme dans *Paradise*, la « colonisation » du corps féminin (non-occidental, oriental ou noir) se traduit par un effort de

---

<sup>126</sup> Ce prodige du cinéma hollywoodien des années '30 (elle joua à côté de Bill 'Bojangles' Robinson servit aussi de modèle à Thécla dont l'intérêt fluctue selon les identifications plus ou moins réussies avec l'une ou l'autre figure charismatique noire. Finalement négrophobe, elle se résigne à une thèse sur *Heart of Darkness* de Conrad (Richard Wright, ou l'influence de la *Harlem Renaissance* sur les écrivains haïtiens étant jugés moins intéressants). (Condé 1987: 138)

<sup>127</sup> Même étonnement et joie lors de l'attribution du Nobel: « Le plus merveilleux pour moi personnellement est de savoir que le prix a été attribué à un Noir américain. Je remercie Dieu que ma mère soit en vie pour vivre ce jour. » (Citée par Claire Devarrieux dans *Libération*, Vendredi 8 Octobre 1993). Il m'empêche pas moins que, du côté de la recension (néerlandaise et française) cette identité noire a été surconnotée jusqu'à l'indécence: « Elle est noire. Cuivrée plutôt. Elle est femme. Mère de deux garçons. Et fière d'eux. Elle est belle. Racée! Un port de reine, une diction envoûtante, une voix bien timbrée, mélodieuse, une coiffure afro aux fines nattes grises. » Nicole Zand verse volontiers dans le cliché avant d'en venir à la présentation de *Sula* (*Le Monde des Livres*, Vendredi 19 juin 1992).

<sup>128</sup> La « nostalgie » n'étant pas permise, surtout pas dans la parlure du corps, il faut se « colorer », recourir à la chirurgie plastique pour fragmenter et faire disparaître un corps rebelle, et amputer une voix qui ne parle pas comme il faut: « [Ma soeur] a décoloré ses cheveux, a couvert ses pupilles de lentilles bleues pour changer la couleur de ses yeux, et puis un jour, elle a commencé à se faire opérer. On a rapetissé sa

changer, pire d'exciser ces parties qui ne correspondent pas à la norme blanche: yeux bruns, peau noire. (Ireland 1998) L'anorexie (ou son contraire, la boulimie) sont quelques-unes des réponses corporelles à une féminité inacceptable, pensons à Juletane du roman éponyme de la Martiniquaise Warner-Vieyra. (Gasster-Carrière 1997)

### 3.2.2 Selina, spectre blanc

Il en va exactement de même dans *Fille noire, pierres sombres*. Livre de chevet de nombreuses Caribéennes (Gisèle Pineau, Edwidge Danticat), ce premier *bildungsroman* africain-américain explore l'assomption graduelle de la couleur comme signe culturel et politique d'infériorité et de dégénérescence. (Bhabha 1994: 80) Comme Pecola, Selina glisse dans l'invisible et l'in audible, personnage frêle et vulnérable, esclave de son apparence. On y retrouve le thème du regard sombre à cause de la couleur épidermique: la vision morose et triste que développe celui ou celle qui naît dans l'autre peau. Moins protestataire et revendicatif qu'*Hérémaïkhonon*, *Brown Girl, Brownstones* ouvre par une scène spéculaire dans laquelle la protagoniste essaie de toute force d'habiter le habitus que lui ont choisi ses parents « bajans », immigrants de Barbade. Selina désirerait tant que l'image d'elle-même converge avec celle qui sied à la maison de briques brunes, anciennement propriété de respectables Blancs (Hollandais, Irlandais ou Ecossais). Habitant un quartier qui, après la seconde guerre mondiale, a été envahi par la « mer sombre » de *West Indian*, la fille « sombre » est subjuguée par la « Brownstones » que sa mère veut acquérir à tout prix. Subissant la fantasmagorie de la couleur blanche, Selina s'amuse à imaginer être une de ces habitantes élégantes et évangéliques; fantasmagorie que son imagination lui permet bien, mais que le reflet dans le miroir du hall fait voler aux éclats:

Les mains blanches traînaient sur la rampe; les voix douces l'imploraient de faire don d'un peu de vie. Et tandis que les fantômes blancs l'entouraient, se pressaient autour d'elle, se fondaient en elle, elle cessait d'être une fillette à la peau sombre, rêvant seule tout en haut d'une vieille maison, pour devenir l'une d'entre eux, investie de leur beauté et de leur noblesse. Elle rejeta la tête en arrière avec une fierté qui la fit trembler sur son cou mince comme au bout d'une tige, et, saisissant un pan de sa robe imaginaire, elle dévala l'escalier jusqu'à l'étage du salon. [...]

Le miroir qui occupait tout un mur, [...] lui renvoya brutalement sa propre image. [...]

Un visage sauvage, avec des yeux trop grands et trop vieux, un corps plat perché sur des jambes trop longues. Un chemisier déchiré, une culotte courte crasseuse et des chaussettes qui s'arrangeaient toujours pour rentrer dans les talons de ses espadrilles. Voilà tout ce qu'elle était. Sa place n'était pas là. Elle profanait ce lieu. La pièce était à eux, elle le savait, elle n'avait qu'à regarder la frise d'angelots et de chérubins du plafond, qui appartenait aux fantômes peuplant la pénombre. Mais pas à elle. Quand elle partit, sa culotte qui pendait sur son mince derrière exprimait toute sa tristesse. (FN PS 12-3)

---

poitrine qu'elle avait opulente, on a modifié la forme de son nez, le contour de ses yeux, le dessin de sa bouche, elle s'est fait tirer la peau du visage. » (Amar 1993: 15)

Un physique rebutant, des vêtements usés, offerts par les Juives chez qui sa mère travaille, tout rend impossible l'identification aux Blancs. Dans la fleur de l'âge, Selina souffre de sa différence; malgré les efforts acharnés d'une mère écrasante, « castratrice » que Frazier a typée comme la « bourgeoise noire », elle n'aura jamais le joli corps blanc en soutien-gorge et slip qu'affiche la publicité américaine.

### 3.2.3 Le « prestige du mulâtre »

Si Pecola et Selina sont des victimes plus passives, répondant aux insultes et au dressage de leurs mères par un sentiment d'insatisfaction qui peut causer la folie (dans le cas de Pecola), Condé montre des issues plus résistantes.

Née un Mardi-Gras, jour extatique, satanique, rythmé par des chants bucoliques et obscènes (« Bi à bi Caïman/Mi guiab'là dého » (H 38)), la petite Véronica déçoit doublement sa mère. A la déception du sexe s'ajoute celle du teint: tous remarquent qu'elle est « plus..., moins... », pas comme les autres. (H 39) Tout de suite frappée d'un tabou, le teint de sa peau détourne les regards, génère l'absence d'un regard attendri et affectueux. La protagoniste-narratrice s'en vengera par une méchanceté et une froideur envers tout ce qui touche la sacro-sainte hiérarchie des couleurs en Martinique. Intruse dans une famille de « négresses rouges », l'enfant maudite mènera un beau carnaval, subvertissant les précieuses dichotomies de couleur dans la petite bourgeoisie martiniquaise où la ligne de couleur est précieusement maintenue et proverbialement instituée: la place de la négresse est au seuil de la case blanche. » (André et Simone Schwarz-Bart 1967: 46)

De tous les personnages condéens, Véronica est la plus « soeur » de Sula. Elle aussi dérange, s'affichant avec des mulâtres et avec des Blancs. Comme Sula encore, Véronica refuse net de subir une sexualité doublement déterminée, par son sexe (la femme subordonnée est choisie par l'homme et non l'inverse), et par son épiderme (la femme noire reste avec un concubin noir, à moins qu'un Blanc ou moins noir l'élise). Avec pareil acharnement, Véronica combat la lactification acclamée par sa mère. Le mythe de la supériorité du mulâtre est à ses yeux responsable de l'hostilité que lui portent sa mère et ses soeurs. Se moquant du qu'en-dira-t-on, elle offense mère et soeurs, voisins et voisines en leur ressassant que les « peaux chapées » sont vénérées comme des dieux. Le préjugé racial dresse une cage infernale sur l'île, comme s'en lamentait la narratrice d'*Un plac de porc aux bananes vertes*:

[Une cage] aux grilles aussi insaisissables que le ciel... Martinique aux multiples races engagées dans un corps à corps incessant, où les armes du sexe sont forgées dans l'acier du mépris! Oh, Martinique toute engluée dans les fils insidieux de l'esclavage, telle une larve encore indistincte de son cocon!... Martinique secrètement infernale, où chacun offrait (offre?) à tous l'envers de sa douleur: son masque, son bouclier

presque toujours illusoire; son 'jeu', comme nous disions, pour désigner l'étrange partie où chacun est engagé pour éviter les atteintes d'autrui, et - le mépris de soi. (André et Simone Schwarz-Bart 1967: 127)

Pareille société « a les dieux qu'elle mérite. Les nôtres sont les mulâtres » (*H* 37), remarque Véronica de sa voix blasphématoire. Pour mieux détruire « le fantasme mulâtre » dont elle se sent victime, Véronica rappelle dans un langage qui devait choquer en 1976, l'origine bâtarde de la branche maternelle de sa famille:

Bonne Maman [sa grand-mère] [...] était la fille, bâtarde bien sûr, d'un béké du nom de Sainte-Croix de la Ronseraie. On en voyait des Sainte-Croix de la Ronseraie dans l'allée centrale de la cathédrale le dimanche. Mais ils ne nous accordaient pas un regard. Je suis sûre qu'ils ignoraient qu'une goutte de sperme de leur aïeul était responsable de notre famille. Nous cette goutte, nous l'avions enchâssée, embaumée. Elle était à l'origine du teint relativement clair de ma mère et du nez droit d'Aïda. Cette goutte tenace et bienfaisante nous empêchait d'être des négresses *noires comme du charbon* et faisait de nous des *négresses-rouges*. (Condé 1976: 30)

L'endroit saint, lieu qui a légitimé l'esclavage et la colonisation, est profané par des « Sainte-Croix bâtardes ». Condé revient au métissage comme souillure avec *La Migration des coeurs*: Cathy la mulâtresse au teint de sirop de canne y aime le bâtard Razyé d'un amour incestueux, tarauté par la tuberculose. Racine du mal dans la société antillaise, le croisement de races est responsable de tous les maux dans la société antillaise. Dans sa dénonciation impétueuse, la narratrice Véronica ressemble à l'intempestive Mariotte, elle aussi apatride et exilée à cause du même racisme, auquel s'ajoute « le plus ancien racisme qui soit: celui du pénis contre la matrice. » (André et Simone Schwarz-Bart 1967: 151)

Au lieu d'adorer et de sacrifier au prestige du mulâtre, Véronica décrit le métissage comme une *miscegenation*, terme introduit en Amérique pour désigner un croisement de races qui donne d'infirmités résultats; des bâtards vicieux, transmettant dans leurs gènes les germes d'étranges maladies, de folie et de mélancolie, mal-être plus biologique que sociologique. Véronica impute ce mélange de sang au libertinage de l'homme blanc s'égarant avec ses femelles noires:

j'ai dans mon arbre généalogique du sperme de Blanc égaré dans les vagins de négresses. Il paraît que les marins n'étaient pas dégoûtés, et que plusieurs débarquaient grosses. [...] O, prestige du mulâtre!

Consciente qu'elle sera toujours contrariée par sa couleur, Véronica adopte une attitude rebelle, insoumise. Le conflit avec ses parents éclate quand elle fréquente secrètement Jean-Marie, un mulâtre, offense, puisque jamais un mulâtre ne couche avec plus noir que lui. La transgression de l'interdit (pour une femme noire), l'expulsion du cercle familial, voire de l'île, et le mulâtre casé en sécurité par un mariage arrangé donnent à Véronica la réputation d'une « Marilisse » (*H* 40, 42), d'une traînée.

On le constate vite, contrairement aux autres romans débutants, *Hérémakhonon* est un roman acerbe, ironique. Dans la bouche de la narratrice s'énoncent les clichés les plus avilissants jamais attribués à la femme noire, toutes les « théories » circulant à son compte. Ainsi, Pierre-Gilles lui apprend qu'un de ses amis croit que « seule une Noire peut donner le goût des femmes à un homosexuel » (H 265) et Jean-Marie, son premier amant, avait peur de ne pas assouvir son appétit:

Jean-Marie était un peu inquiet, les premières nuits. Il avait tellement entendu parler de nos exigences sexuelles. Il fut rassuré et moi satisfaite. Equilibre, quoi! Certains croient qu'en couchant avec une négresse, ils travaillent à promouvoir la cause des underdogs. [...] Nos coïts, [Jean-Marie] ne les mettait pas au compte de la Révolution. (H 47-8)

Comme Sula, Véronica couche avec un Blanc, ce qui lui vaut, aux yeux d'Ibrahim Sory, la réputation de putain, car « seules les putains devraient avoir commerce avec les Blancs... » (H 273)

Que Véronica (*Hérémakhonon*), Pecola (*The Bluest Eye*), Selina (*Brown Girl*) n'en finissent pas d'être gênées par la couleur ineffa(ça)ble de leur peau, que les auteures aient toutes, dans leurs débuts, révisé le canon de la beauté blanche confirme la commune optique, à savoir détourner ce regard désastreux, combattre cette autodépréciation par le regard d'acier rencontré chez les Blancs. Mépris et médisance, malveillance et malheur dont les auteures ont fait les frais. Morrison évoque sa stupeur lorsqu'elle voit sa photo sur la couverture de *Newsweek*, tant elle et les femmes noires américaines se sont habituées à ne voir que de belles Blanches figurer à la une des magazines: « Vous imaginez ce que c'est, moi, une grosse Noire avec des cheveux gris, un chemisier rose, en première page d'un magazine blanc! » (Zand 1992)

De même, Marshall rappelle dans *Reena* comment, jeune fille, on la poudrait avant de passer chez le photographe:

Because I was dark I was always being plastered with Vaseline so I wouldn't look ashy. Whenever I had my picture taken they would pile a whitish powder on my face and make the lights so bright I always came out looking ghostly. [...] Like nearly every little black girl, I had my share of dreams waking up to find myself with long, blond curls, blue eyes, and skin like milk. (Marshall 1962: 270)

Ces scènes de miroir confirment que pour les auteures, la première urgence consiste à réviser le « schéma épidermique racial. » (Fanon 1955: 90) Condé intitule un de ses « Contes vrais de [s]on enfance » *The Bluest Eye*. (Condé 1999: 51-6) Avertissements contre la « névrose de lactification », ces bildungsroman caribéens et africains-américains sont homologues par la *vision* de leurs auteurs. Nourrie d'expérience personnelle, la littérature focalise en premier lieu « the Castle of my Skin » (pour le dire avec le titre de George Lamming). Face au prisme déformant du Blanc, les protagonistes antillaises résistent mieux. Elles font état d'une combativité nourrie, dans



le cas de Télumée, par le support de la communauté et de l'aïeule. Véronica a fui l'entourage avilissant, là où Pecola et Selina sont doublement décalées: dans leurs familles (où un conflit racial les oppose à leurs mères) et dans leurs entourages. Ces débuts, s'ils laissent présager la protestation contre les idées reçues, la dénonciation de préjugés raciaux, et les lieux communs sur la femme de couleur, annoncent aussi une commune pratique de *révision*. Celle-ci concerne la totalité de l'activité littéraire: thématique, stylistique, structure, genre, langue sont remodelés et revus.



## Chapitre 4

### Révision, un nouvel art du roman féminin noir

**Révision:** " 1. Action de réviser (un texte, un énoncé); modification (de règles juridiques) pour les mettre en harmonie avec les circonstances. [...] *Révision d'un procès, d'un jugement.*  
" 2. Mise à jour par un nouvel examen. [...] 3...]" " 4. Action de revoir, de repasser (un sujet, un programme d'études) en vue d'une composition, d'un examen. (*Petit Robert*)

The postcolonial (unhyphenated) is a ghost that stalks the parent literary history just as vernacular literatures of Europe in Rome's former colonies challenged Latin, and Hindi-Urdu literature challenged Sanskrit/Persian. [...] the postcolonial as a category subsumes the postmodern.  
(Mishra, Vijay, Bod Hodge, *What is (Post-)Colonialism?*)

#### 4.1 Révision: le lien entre le postcolonialisme et le postmodernisme

La sororité entre auteures de l'Amérique noire et de la Caraïbe, leur double affiliation postmoderne et postcoloniale tient à un maître mot, à une stratégie narrative qui emprunte sa force aux éléments susmentionnés: *revision*, et que je traduirai par *révision*, le dissociant, à l'évidence de son dérivé « révisionnisme »<sup>129</sup>. Comme le précise le *Petit Robert*, la révision est l'« action de réviser un

---

<sup>129</sup> ou négationnisme: terme employé dès 1987 par les historiens, signifiant la négation par l'extrême droite de l'holocauste et des chambres à gaz. Comme le remarque Henry Rousso dans un numéro spécial des *Collections de l'Histoire* (n°3, 1998, p.80), la persistance du négationnisme oblige à un « devoir de

texte, un énoncé ». A cette définition fort utile s'ajoute l'acception particulièrement appropriée pour *Tituba* et *Beloved*<sup>130</sup> de « révision d'un procès ou d'un jugement », ainsi que l'« action de revoir, de repasser, révision d'H(h)istoire ». La féministe juive et lesbienne Adrienne Rich employa le terme en 1971 dans un article qui annonça la deuxième vague du féminisme: « When we Dead Awaken: Writing as Re-vision »<sup>131</sup>. Elle y attira l'attention sur la nécessité d'une reconstruction de l'identité sexuelle, de l'examen des rapports de pouvoir et les mécanismes de l'« écriture du passé » (« the writing of the past »).

La notion *revision* devient ensuite centrale chez Stepto, avant d'être revue par nombre de théoriciens qui lui attribuèrent des significations que nous passons en revue diachroniquement.

## 4.2 Stepto

Dans *From Behind the Veil* (1979), Robert B. Stepto conçoit l'histoire littéraire africaine-américaine comme « a chronicle of revisions », une chronique de révisions. Après un premier volet (« Call ») dans lequel il traite des précurseurs, il montre dans un second volet (« Response ») comment les *slave narratives* (ainsi que l'essai pionnier de W.E.B. Du Bois) ont été revus et révisés dans *Black Boy* et *Native Son* de Richard Wright, et dans l'unique roman, singulier et inclassable, de Ralph Ellison. Tout en continuant la tradition (le thème du Nord<sup>132</sup>, le schéma ascensionnel restent la norme), ces premiers auteurs acquéraient progressivement une autonomie auctoriale, sortant peu à peu de l'« hibernation » intellectuelle à laquelle les forçait depuis la nuit des temps une Amérique où « les aspirations des Noirs étaient circonscrites, délimitées. » (Wright 1947: 285) Si les autobiographes ex-esclaves s'insurgeaient contre la violence et l'oppression

---

mémoire », à un moment où des espaces publics (dont Internet) répandent impunément et de manière virale les thèses négationnistes.

<sup>130</sup> De nombreuses études sur *Beloved* portent sur l'un ou l'autre aspect de la réécriture correctrice. Quelques titres suffiront pour étayer l'application du terme: « Revisions, Rememories and Exorcisms: TM and the Slave Narrative » (Cynthia S. Hamilton); « 'I Love to Tell the Story': Biblical Revisions in *B* » (Carolyn A. Mitchell); « Rememory, Dream Memory, and Revision in TM' *B* and Alice Walker's *The Temple of My Familiar* » (Jablon 1993)

<sup>131</sup> « Re-vision - the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction - is for women more than a chapter in cultural history; it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity; it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. [...] We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not pass on a tradition but to break its hold over us. » (Rich 1993: 167-8)

<sup>132</sup> Au début du chapitre VII, le narrateur-auteur fait état de ses « vagues espoirs d'aller dans le Nord. » (Wright 1947: 273); « Je rêvais d'aller dans le Nord et d'écrire des livres, des romans. Le Nord symbolisait pour moi tout ce que je n'avais pas encore senti ni vu; et cela n'avait pas le moindre rapport avec ce qui existait réellement. » (Wright 1947: 285)

physique de l'esclavage, louant la liberté, les auteurs de la post-Reconstruction chargeront leurs batteries contre la pérennité d'un système dans lequel écrire, pour un Noir, reste audacieux, répréhensible et donc répressible<sup>133</sup>. En 1924 (année où le jeune Wright s'essaie à ses premiers écrits), Wright ne se retrouve que partiellement dans les écrits de Du Bois et Douglass. La révision n'est pas très éloignée, on le devine, de l'intertextualité: l'auteur africain-américain revoit ses antécédents blancs et noirs<sup>134</sup> dans le but, soit de leur rendre hommage, soit de nuancer, de « revoir » tel ou tel aspect de forme ou de contenu qui l'auraient offensé. Comme on le verra, cette seconde fonction prévaudra, puisque les auteurs postcoloniaux se sentent lésés par la représentation des Blancs et certains de leurs prédécesseurs. Dans « The Unspeakable Unspoken », la révision équivaut pour Morrison à combler les lacunes, à remplir les blancs laissés (in)délibérément dans leurs textes, révéler le non-dit et le non-vu. Les plus grandes voix africaines-américaines (Ellison et Morrison) se sont souciées de compléter (« to make whole ») les béances et les trous (« holes ») de textes régis par le *logos* blanc. Afin d'acquérir une plénitude (« wholeness » Pettis 1995), l'auteur(e) déconstruira le discours blanc; il créera un univers fictif dans lequel « négritude » ne connote plus longuement absence, négativité, invisibilité<sup>135</sup>. D'autres lois discursives, permettant que le sujet noir surgisse hors de l'ombre sémantique dans lequel l'enfermait la langue du maître dicteront l'oeuvre authentiquement africaine-américaine. Cette confrontation avec le texte et la texture blancs, troués ou déformés, ombrageant le sujet non-blanc, Morrison nous la fait sentir avec le *Dick & Jane reader* dans le liminaire de *The Bluest Eye*. (Powell 1990: 749-54) Car se « rappeler » (dans le sens de rassembler et de réassembler des parties (de corps)) signifie pour Morrison démembrer, désarticuler la langue de l'Autre; engager ainsi un dialogue percutant avec « the entire range of views, assumptions, readings, and

---

<sup>133</sup> « Le rêve que j'échafaudais, tout le système d'éducation du Sud avait pour mission de l'étouffer. L'Etat du Mississippi avait dépensé des millions de dollars pour s'assurer que je n'éprouverais jamais les sentiments que j'étais précisément en train d'éprouver; je commençais à ressentir ce que les lois de ségrégation des Nègres devaient empêcher de laisser parvenir à ma conscience; [...] » (Wright 1947: 285-6)

<sup>134</sup> J.W. Johnson revoit dans *The Autobiography of an Ex-Colored Man Up from Slavery* (B.T Washington) *The Souls of Black Folks* (W.E.B. Du Bois). Wright livre une histoire d'ascension socio-raciale qui rappelle celle de Frederick Douglass. Ellison imbrique quant à lui aussi bien *The Souls* et *Narrative*. (Stepto 1979: X)

<sup>135</sup> Dans la préface à la réédition d'*Invisible Man*, Ellison prétend que la gageure du romancier (noir) américain consiste à donner une épaisseur intellectuelle à des personnages qui, se moquant de leur « haute visibilité », restaient muets dans les romans africains-américains « (pour ne rien dire des personnages noirs créés par des écrivains blancs) », ajoute-t-il. (Ellison 1982: XIII) « [L]a voix de l'invisibilité venant de très loin dans les profondeurs complexes de l'Amérique », Ellison jugea nécessaire de situer son propriétaire éloquent et loquace, doué d'une large vision, dans une cave (« hole »), d'où il sortira recomposé (« whole ») à la fin de sa quête tâtonnante d'affirmation identitaire.

misreadings that accompany Eurocentric learning about [African Americans]. » (Morrison 1993: 6)

De cette *connexion* (intertextuelle) qui célèbre ou conteste des visions homologues ou contradictoires, les exemples postcoloniaux sont légion. Variant de l'allusion (plus ou moins vague) au jeu d'*inversion* et de *répétition* plus systématiques, allant jusqu'à la contrefaçon complète et créatrice d'un classique de la *mainstream literature*, l'intertextualité postcoloniale<sup>136</sup> mérite d'autant plus d'attention que ce sont souvent les mêmes auteurs canoniques, les mêmes chefs-d'oeuvre de la littérature européenne que ciblent les voix contestataires. Après *The Tempest* révisé par Césaire dans *Une Tempête*, comme par Marina Warner dans *Indigo or Mapping the Waters* (1992) et par Marshall d'une manière bien moins visible dans *Praisesong* (D'haen 1997b: 317<sup>137</sup>), c'est sans aucun doute *Jane Eyre* recréé dans sa version caribéenne dans *Wide Sargasso Sea* (Jean Rhys) qui est le deuxième exemple le mieux connu de cette révision protestataire. Prouvant que les frontières littéraires entre francophones et anglophones s'écroulent (Condé 1982), Condé livre à son tour une réplique antillano-francophone avec *La Migration des coeurs*. Traduit comme *Windward Heights* dans la collection Faber and Faber, le roman a déçu plus d'un lecteur anglophone familier de l'oeuvre brontéenne: tant par la qualité de la traduction que par le contraste avec la beauté et l'économie des mots de *Wuthering Heights*, la réécriture n'arriverait pas à la cheville de son modèle. Moins qu'une transposition, Condé a écrit un livre totalement nouveau avec une confusion de voix et de personnages, juge Fermi. (Fermi 1998: 208) Beaucoup plus clément est Nicole Casanova pour *La Quinzaine littéraire*: « les héros de Maryse Condé possèdent la même vitalité que son langage. Cette femme très intelligente et très cultivée, dont la saga africaine, *Ségou*, fut un immense succès, jette sur le monde un regard plein de bonté. » (Casanova 1997: 9) La révision témoigne d'une grande audace, défi relevé par plus d'un auteur, pensons aux nombreuses réécritures de *Heart of Darkness. An Outpost of Progress*<sup>138</sup> de Conrad.

---

<sup>136</sup> Dans *Guerillas* (1975), Naipaul brode à la fois sur *Wuthering Heights* et *Jane Eyre*, *The Woodlanders* et *Wide Sargasso Sea*. Ce dernier roman avait par ailleurs sollicité d'autres voix postcoloniales, à savoir John Hearne et Wilson Harris. Naipaul révisé essentiellement l'idéologie victorienne, ainsi que le romantisme britannique. Jane et Roche y sont le couple inversé que formaient Jane et Rochester (dans *Jane Eyre*). A l'inverse du personnage brontéen, Jane n'est plus chaste, pure, mais d'une sexualité débordante. (Voir Thieme 1979) Naipaul se charge d'accuser Conrad dans *A Bend in the River*.

<sup>137</sup> « In a number of ways, *Praisesong* reverses *The Tempest*. Instead of a story about Nurture triumphing over Nature, Marshall's novel is about Nature having to be liberated from Nurture. White Prospero and black Caliban are conflated in Joseph Lebert. [...] Joseph's stories about the vestiges of black empires and civilizations in Africa give the lie to Prospero's denigrating history of Caliban's ancestry. And the noises Marshall's isle is full of are, to mis-quote T.S. Eliot, 'rag' rather than 'Shakespearean'. »

<sup>138</sup> Traduit en français par Odette Lamolle dans la revue *Autrement* (1997) sous le titre « Au coeur des ténèbres »

Tour à tour révisé par Wilson Harris dans *Palace of the Peacock* (1960), par Ishmael Reed et V.S. Naipaul, ce roman d'aventures sarcastique et polémique, violente accusation du colonialisme belge au Congo révèle un auteur « malade de l'Afrique », d'influence décisive sur des auteurs de gauche, marxistes et postcoloniaux confondus. Or, s'il plaît fort à des sujets exilés à cause de sa critique acerbe de l'impérialisme blanc, l'auteur se dévoile (comme le montre la double révision de Naipaul (*A Bend in the River* Kadiatu 1998: chap 1) et de Reed) apathique et hargneux envers les Noirs. Conrad retient aussi l'attention d'Ishmael Reed, métis amérindien et africain qui parodie dans *Flight to Canada* (1976) *the slave narrative* et qui réplique dans *Mumbo-Jumbo* (1972)<sup>139</sup> à Conrad. Pour Gates, *Mumbo-Jumbo* est « a signal text of revision and critique » où les répliques parodient systématiquement Ellison et Wright. (Gates 1988: XXVI) Ce travestissement, ce jeu irrespectueux et satirique dans une narration protéiforme<sup>140</sup> au langage franc, hyperéclectique et neuf (termes inventés comme le Jes Grew (traduit comme « Djeuze Grou ») pour le mal pandémique envahissant, après New Orleans, toute l'Amérique, notamment le jazz), la référence à des sectes (le Neo-Hoodooism, les Templiers, le KuKluxKlan, etc) et à des leaders (Abdul est un camouflage pour Malcolm X) seront désormais les instruments du seul écrivain de la taille de Morrison. Comme elle, Reed livre une synthèse décapante de l'Amérique, révisant comme elle les pontes du *mainstream*.

Dans « Lettres écarlates » (chap. 7), la belle surprise de voir Morrison et Condé choisir le même auteur invite à une analyse de la fonction et du message de la révision intertextuelle. Dans *Beloved*, le personnage de Maître d'Ecole se calque sur un personnage secondaire de Hawthorne, à savoir Surveyor Pue (dans « The Housekeeper »), mais Morrison le traite comme un alter ego de l'auteur même, épris de dogmatisme et de sectarisme. *The Scarlet Letter* (1850) fait l'objet d'une révision radicale, rongéant le titre même du chef-d'oeuvre: la « lettre » de Sethe n'étant pas une broderie sur une robe (elle n'en eut jamais une), mais une surface cutanée criblée de hiéroglyphes. Ensuite, sa lettre défensive ne sera pas écrite à l'encre noire, mais avec son propre sang, liquide vital qu'elle a fait couler de sa fille bien-aimée. Poussée à un acte sanguinaire par celui qui prépare un livre sur les « darkies », la mère noire incarne l'opposition et la résistance mortifères à des hommes comme maître d'Ecole, double fictif de l'auteur. Opposant oraliture et écriture, débattant la supériorité de l'écrit sur l'oral, l'intertextualité fait éclater le pouvoir pervers, l'autorité illimitée

<sup>139</sup> Sorti dans une excellente traduction par Gérard H. Durand dans la nouvelle collection « Fiction » des Ed. L'Ollivier (1998)

<sup>140</sup> Discours mythiques, scientifiques, fictifs s'enchaînent et se superposent dans un jeu de différentes typographies qui procurent à la narration un effet de collage. Rythmée de manière échevelée, la narration est un kaléidoscope de personnages et d'écritures. Les chiffres ne sont plus écrits en toutes lettres, des graphiques (sur les bombardements de la Corée et du Vietnam) alternent avec des photos et des dessins dans un paratexte apparemment sans rapport avec l'intrigue. Lire Sylvie Bauer dans *La Quinzaine littéraire* (1-15 fév 1998)

que détient le maître de l'alphabet face à l'illettrée, personnage quasi muet dans *Beloved*. Détenteur de mots, le Blanc s'est permis d'évaluer » le Noir comme *tertio quid* qui répliquera à Hawthorne. (Woidat 1993)

Né à Salem, le même Hawthorne inspira Condé: Hester, marquée d'une lettre rouge pour avoir été infidèle à son fiancé, est enfermée avec Tituba. Les deux femmes, en dépit de leur différence raciale, s'entendent à merveille. Marqué à son tour et bien posthumément d'une lettre noire, le grand Hawthorne se trouve critiqué pour sa vision du monde (et de la femme) et est révisé par ces auteures, de sorte à apporter une différence significative, comme le veut le principe du *signifying*: « Repetition, with a signal difference, is fundamental to the nature of Signifying. » (Gates 1988: 51)

### 4.3 Christian

Pour la plus grande critique noire aux Etats-Unis, le trope de la révision permet de déblayer l'existence d'une tradition littéraire féminine noire, longtemps ombragée par le canon masculin. Dans *Black Women Writers. The Development of a Tradition* (1980), Barbara Christian établit une généalogie d'ancêtres qui, tributaires d'une parole féminine ancestrale, lèguent à leurs filles un héritage qu'elles transforment en écriture spécifique: « Black Female Writing ». Ainsi, dans *The Color Purple* (1982), Alice Walker renvoie et revoit dans un même mouvement à Zora Neale-Hurston (1891-1960), la première femme-anthropologue noire de la Floride, oubliée avant que Walker ne la redécouvrit et fit graver une épitaphe sur sa tombe oubliée. Dans *In Search of Our Mothers' Gardens'*, Walker paie tribut à Hurston, ainsi que dans son roman *The Color Purple*. La protagoniste de Walker, Celie ressemble beaucoup à celle de *Their Eyes Were Watching God*. (Hurston 1937 Comme Janie, Celie parcourt les différentes étapes de maturation psychologique et d'indépendance féminine. Femme illettrée, Celie se plaint qu'elle soit l'esclave de « Mister », la brute à qui elle a été mariée; comme Janie, elle se sent « the mule of the world ».

Pareillement, Clarisse Zimra a insisté sur les legs de Marie Chauvet (Haïti) et de Michèle Lacrosil (Guadeloupe) pour Maryse Condé: précurseurs timides dont l'oeuvre est passée inaperçue, Chauvet et Lacrosil avaient des longueurs d'avance sur l'auscultation de l'âme féminine<sup>141</sup>, ainsi

---

<sup>141</sup> Comme le fera Condé, Chauvet remet en question les supposés politiques et les identités culturelles, compliquant l'opinion que nous nous faisons des personnes. Chauvet défiait, provoquait par sa plume satirique et enjouée; surtout dans la désillusion amoureuse, Condé est proche de ce modèle, jugeons-en par le passage suivant où Claire pense devenir le point de mire de Jean Luze, et décrit l'embrasement de son corps: « La chaleur des désirs incendie tout de même mon corps sans âme. C'est un état nouveau pour moi et auquel je vais sans doute m'acclimater, peu à peu. J'enterre la vieille fille sentimentale, ses rêves d'amour, ses idéaux



que sur la réinterprétation d'une Histoire qui escamote la femme, ne portant ni nom ni visage<sup>142</sup>. (Zimra 1990: 156)

Dans son langage revendicatif, la Trinidadienne Carole Boyce-Davies en appelle aussi à une révision de la littérature caribéenne, généralement présentée comme exclusivement masculine, confinée par des frontières tant linguistiques (l'anglais dominant d'autres langues) et géographiques. (Boyce-Davies 1990: 59, 70)

Elle plaide pour l'annexion d'auteures « déracinées » comme Marshall qui rendent visibles les fils invisibles qui la rattachent à la Caraïbe et à l'Afrique ancestrales.

Dans *Inspiriting Influences. Tradition, Revision, and Afro-American Women's Novels* (1989), Michael Awkward montre que la révision féminine engage une double réécriture périphérique. L'auteure africaine-américaine entame un dialogue avec ses « mères », ainsi qu'avec ses « pères » ou mentors littéraires:

Our current theories of literary influence... need to be tested in terms of women's writing. If a man's text, as Bloom and Edward Said have mentioned, is fathered, then a women's text is not only mothered but parented; it confronts both paternal and maternal precursors and must deal with the problems and advantages of both lines of inheritance... [A] woman writing unavoidably thinks back through her fathers as well (as her mothers). (Awkward 1989: 99)

Si la réécriture est plus usurpatrice pour les hommes, elle se fait davantage émulative sous des plumes féminines, car les auteures ont à *négrifier*<sup>143</sup> et à féminiser une littérature scellée par le pouvoir blanc et masculin. Le jeu intertextuel entre des oeuvres féminines ajoute donc un surplus, prodiguant au texte féminin noir une couleur plus noire (s'éloignant du sens péjoratif dans « dénigrer ». Il montre comment Gloria Naylor se sert de *The Bluest Eye* en tant que palimpseste de *The Woman of Brewster Place* (Gloria Naylor), comment *Cane* a été réécrit dans *for colored girls who considered suicide* (Ntozake Shange), et comment *The Color Purple* (Alice Walker) se substitue à *Their Eyes Were Watching God* (Zora Neale Hurston).

---

de vie faux et surtendus l'amour n'est que le frottement de deux parcelles de chair, ai-je conclu cyniquement. Cette définition réaliste a-t-elle voulu se venger de moi? » (Chauvet 1968: 82-3). L'aversion d'une vieille fille pour le nouveau-né de sa soeur et beau-frère adoré s'exprime en termes de « larve »: « Ils parlent de cette larve comme d'un être humain. [...] Si larve soit-il, il existe pour eux. » (Chauvet 1968: 84)

<sup>142</sup> « a radical re-orienting, relocating of self and origins in the Caribbean corpus; a redefinition of the primal one. The ultimate reading has to do with the superimposition of the mother's 'song' over the father's 'place-time', his story and territorial preserve, the island. » (Zimra 1990:156)

<sup>143</sup> « I refer to this revisionary tendency in Afro-American culture as denigration. While the verb 'denigrate' is taken by the vast majority of English speakers to mean [...] to defame, my employment of the word suggests an attempt to infuse it with [...] its original, non-pejorative meaning. [...] I use *denigrate* in this study to describe the remarkable appropriative impulses extant in many areas of Afro-American expressive culture, including the black woman's novel. » (Awkward 1989: 8-9)

#### 4.4 Baker

Dans *Blues, Ideology and Afro-American Literature. A Vernacular Theory* (1984), Baker propose, à l'instar de Barthes pour qui de nouvelles configurations- rendent visibles des histoires raturées, une nouvelle épistémologie, une nouvelle lecture de l'Histoire. Les blues sont « the *always already* of Afro-American culture », « the multiple, enabling *script* in which Afro-American cultural discourse is inscribed. » (Baker 1984: 4) Matrices de la littérature noire, imprégnés de « tropological thought », les blues constituent d'abord un incontournable complément épistémologique à l'historiographie traditionnelle: ils comblent notamment les ellipses dans la diachronie de celle-ci. Mais ils sont encore ce qui permet, grâce à la *revision*, - mot que Baker n'utilise pourtant pas -, d'attribuer une littéarité noire. Les oeuvres les plus importantes, parce que les plus innovatrices de la littérature africaine-américaine révisent les traditions orales et musicales noires dans le but de jazzéiser leur style dans un langage « jazzé » porteur d'hétérologie<sup>144</sup>. C'est encore Morrison qui pousse le plus loin l'exploitation de l'apport musical noir (sans oublier les berceuses irlandaises) à l'écriture romanesque, comme beaucoup l'ont apprécié. (Martin 1997; Hall 1994; Berret 1989; Rice 1994)

#### 4.5 Gates

Pour Gates, le *trickster* représente par excellence le trope du discours, voire du « discoureur » africain-américain. Il s'applique d'autant plus facilement au discours antillais que nous y retrouvons les mêmes décepteurs<sup>145</sup>. (Arnold 1996) Esu Elegbara, divinité yoruba et fon dont le

---

<sup>144</sup> Dans une série de chapitres sur des auteurs précis, Baker révèle comment leurs *personae*, protagonistes, narrateurs autobiographes obtiennent une dignité expressive, résonnante, improvisée grâce au blues. Le gospel, le blues et le jazz sont les pierres angulaires d'une contre-poétique: Langston Hughes intitula un de ses recueils, *Jazz-Poetry*. Langage qui révèle le non-dit, qui pose au premier plan le signifiant, illustrant la richesse d'une culture noire orale qui, quoique née en marge de la blanche, critique celle-ci. Les rythmes noirs, envoûtants et ensorcelants, l'art sermonneur est moulé dans le roman noir: James Baldwin (*Amen Corner, Go Tell it On the Mountain*), Ralph Ellison et James Weldon Johnson livrent de belles pages sur l'Eglise noire, intégrant des sermons.

<sup>145</sup> Ce dieu africain s'appelle dans les colonies françaises Papa Legba; dans l'Antille la plus africaine (« Ayti »), il est un des plus importants dans le panthéon vaudou. « Maître de carrefours », il possède les mêmes talents que Monkey qui ose se moquer du maître de la jungle, lion, le destituant par ses mots à double sens. Cette mentalité de débrouillardise, art de survie dans l'univers esclavagiste, élaborée ou greffée sur un fonds de « folklore » africain, se fait écho d'un côté à l'autre dans la diaspora noire. Brer Rabbit et Compè'

culte fut vivace sur la Côte des esclaves, est emblématique pour la résistance larvée du faible contre le fort, de l'opprimé contre l'opprimeur, siège d'une attitude trompeuse et d'une parole qui sera ni naturelle ni univoque. Médiateur entre l'humain et le divin, entre la terre et le ciel, Elegbara est polyglotte et, on le devine bien, profitera de sa dextérité verbale pour leurrer ses adversaires physiquement plus forts. Représenté avec deux bouches, Elegbara change de code et tient un autre langage en fonction de l'interlocuteur. Son langage double, ses propos mensongers, ses discours tantôt moqueurs, tantôt flatteurs sont le fondement même du discours africain-américain. Cette stratégie discursive se repère thématiquement et stylistiquement dans l'oeuvre noire. Dans *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism* (1988), Gates « revoit » le concept saussurien du signifié vs signifiant pour élaborer, à l'aide de concepts derridadiens, sa théorie de *signifyin(g)*<sup>146</sup> upon. Après avoir souligné le goût invétéré de l'Africain-Américain pour le métadiscours, l'ambiguïté, les ambivalences et les allégories, Gates exploite les possibilités subversives d'un système signifiant où les mots n'empruntent pas leur sens à un référent extérieur, mais à leur « différence ». Le sens caché se révèle par à-coups, le sens étant constamment différé dans une chaîne de signifiés. *Signifyin(g)* désigne une stratégie langagière, l'emploi du double langage, trait particulièrement exploitable dans le discours littéraire noir. *Signifyin(g)* devient une devise rhétorique pour le pastiche, la répétition, la parodie, « playing the 'dozens' »<sup>147</sup>, autant de « détours » glissantiers imposés par « une poétique forcée ». (Glissant 1981: 236-45)

Pour Henry Louis Gates, Jr., *revision* est le « trope des tropes » de la littérature africaine-américaine, le lieu où le texte noir répète mais avec une différence signifiante ses sources blanches<sup>148</sup>: le *Signifying Upon*. Soulignons que pour Gates, *revision* ou *signifyin(g)* constitue un procédé essentiellement parodique et pastichant, alors que pour Madelyn Jablon le « dialogisme », l'intertextualité, la répétition révisonnaire affectent fondamentalement la nature du roman africain-américain: une « métafiction » qui dissout la frontière entre fiction/réalité, et qui doit surtout éliminer l'idée que la littérature noire américaine serait esthétiquement moins intéressante. Tout au

---

Lapin sont un; Compè Tigre et Bouqui (Haïti) vivent les mêmes aventures que Ti Jean (Comhaire-Sylvain 1977), « l'enfant terrible » à l'esprit espiègle des contes créoles ou franco-ontariens. (Voldeng 1994) D'autre part, le lapin s'appelle encore dans les contes africains-américains « Jack », et a son homologue humain Jack le Noir opposé à Jack le Blanc. Dans *Dessa Rose*, il est question de Jack le Lapin changé en constellation: « le Lapin avait été mis là, disait-il, parce qu'il avait joué un vilain tour à Frère Ours. »

<sup>146</sup> Écrit ainsi pour signaler la prononciation américaine, ainsi que pour distinguer le concept de son acception structuraliste.

<sup>147</sup> Rituel d'insulte, « an oral contest, a joking relationship, a ritual of permitted disrespect » où les participants font étalage de leur virtuosité linguistique devant une audience de pairs.

<sup>148</sup> « Black writers, like critics of black literature, learn to write by reading literature, especially the canonical texts of the Western tradition. Consequently, black texts resemble other, Western texts. The black texts employ many of the conventions of literacy form that comprise the Western tradition. Black literature shares much with, far more than it differs from, the Western textual tradition, [...]. But black formal repetition always repeat with a difference, a black difference that manifests itself in specific language use. » (Gates 1988: XXII-XXIII)

contraire, le travail sur la forme importe autant que le travail sur le contenu, le style, la langue. (Jablon 1997)

Dans son introduction à la traduction anglaise *The Last of African Kings*, Richard Philcox attire l'attention sur l'acte cannibale qu'est la traduction (terme d'autant plus suspect quand il s'agit de traduire les romans de sa femme), ainsi que sur une dimension fondamentale de l'écriture condéenne qu'est l'ironie. Que le traducteur attire l'attention sur cette composante me semble significatif: cela prouverait, une fois de plus, que l'intention moqueuse, persifleuse, que l'irrévérence ne sont pas aisées à déceler dans l'oeuvre condéenne. (Philcox 1997: IX) Philcox l'explique par la théorie de Benítez-Rojo dans *La Isla que se repite*. (1992) Comme toute oeuvre caribéenne, le roman condéen attesterait une double performance: se montrer, se donner en spectacle afin d'attirer le regard et l'attention du lecteur/spectateur (étranger), pour ensuite se moquer de lui. Or, *Tituba* est perçu comme un roman sérieux; en particulier par les Américains peu familiers avec ses romans antérieurs. Condé est pour eux en premier lieu une romancière imbue d'historicité et de véridicité, au point qu'ils jugent *Tituba* à l'aune du vrai. L'unique article où *Beloved* et *Tituba* sont étudiés conjointement soutient ainsi que tous deux se basent sur *the slave narrative*, alors que ni Margaret Garner, ni *Tituba* de Salem ont déposé leurs vies dans ce genre de récit. Qui plus est, Peterson déduit du caractère malveillant du revenant dans *Beloved* que la croyance dans l'esprit de mort diverge sensiblement en milieu africain-américain et afro-caribéen. (Peterson 1997: 98) Il n'en est rien. L'esprit de mort peut être tout aussi bien mal- ou bienveillant aux Antilles (« malemort ») qu'en Amérique, saillant parallélisme dans la cosmologie des descendants d'esclaves. La peur du proche mort dans d'atroces circonstances tient au pouvoir attribué à ce dernier de jeter un mauvais sort; le compère mort harcèle les survivants à répondre de l'injustice commise à son égard. Bien que *Tituba* soit fondé sur des documents historiques et apporte de nombreuses informations d'ordre anthropologique et socio-historiques, et qu'il éclaire le contexte d'une période et d'un lieu spécifiques, ce serait une aberration de le considérer un « document scientifique ».

A l'image de leurs protagonistes, voyageuses iconoclastes et sorcières, les auteures sont de formidables *tricksters* déjouant les attentes des lecteurs, voire les trompant. Posant des questions gênantes dans des romans controversés, les auteures ont en commun leur appartenance à des minorités ethniques, dominées et donc, constamment obligées à livrer un combat, à relever des défis. Il s'en suit un jeu de subversion et de révision, « a pure trickster poetics », comme l'a illustré Jeanne Rosier-Smith pour Louise Erdrich (Native American), Leslie Silko (Chicana) et Toni Morrison. (Rosier-Smith 1997: 142) Elles défient toute homogénéisation, fendent des hiérarchies, détruisent le monologique, afin de négocier des réévaluations et des évolutions. Elles *signifient*

sur le patrimoine folklorique de leurs îles/pays, en le rajeunissant, changeant le sens de mythes et de légendes (*Tar Baby* étant le plus frappant exemple de cette inversion<sup>149</sup>). La force pénétrante de leurs romans s'explique non seulement par la figure du *trickster*, mais aussi parce qu'elles exigent la participation à l'acte communicatif, allant jusqu'à nous faire réviser nos jugements et préjugés, notre éthique. Ne terminant pas leurs romans (ou du moins pas de la manière qu'aurait attendue le lecteur), les auteures masquent et démasquent.

#### 4.6 « Marasa Consciousness »

Différents concepts ont été proposés pour ce qui, en fin de compte, est un seul procédé. Pour le Guadeloupéen Roger Toumson, auteur de *Trois Calibans: Shakespeare, Renan, Césaire* (1981), il s'agit de *réécriture*: « loi d'engendrement de tout discours antillais ». Il l'illustre avec *Les Indes* (Glissant 1955), poèmes se substituant « au mémorial des hauts faits tenus par Saint-John Perse à la gloire des conquérants ». *Eloges, La Gloire des Rois* et *Anabase* ont été revisités et révisés par Glissant, qui conçoit une « réplique du fils d'esclave à l'héritier présomptif du maître ». (Toumson 1980: 118) Le théâtre de Césaire, nous montre Ernstpeter Ruhe dans *Et les chiens se taisaient* (1946), serait un « Anticlaudianus »: la pièce révisé notamment *Le livre de Christophe Colomb* (1927) de Paul Claudel. De même que dans « La conscience de Christophe Colomb », le héros, traité de « Capitaine de négrier? », de « vieux pirate vieux corsaire », se trouve confronté à ses crimes (extermination des peuples, esclavage), Césaire fait interpellé le conquérant blanc par le Rebelle. (Ruhe 1994: 233-4)

---

<sup>149</sup> « Morrison's questions assume that the tar baby has autonomy, will, and thoughts of its own. This is a crucial revision of the traditional tar baby tale, in which the master creates the tar baby as an unspeaking object whose 'essence' is definable and understandable to others. By radically questioning this restrictive view of the tar baby, and by complicating the meaning of tar itself, Morrison makes an essentialized view of Jadine, or any character, extremely difficult. » (Rosier-Smith 1997: 133)

Dans *Tar Baby* Morrison crée du neuf avec de l'ancien: la fable de la poupée de goudron servant d'appât, dans le jardin du paysan, pour piéger Brer Rabbit, le lapin espiègle, désigne d'abord Jadine, couverte de boue goudronneuse; mais également Fils, piégé dans la villa des Street. La figure animale se mue encore en rivière qui, après que les Blancs ont pillé l'Isle des Chevaliers, se dessèche et devient mangrove: boue dans laquelle s'engluent des personnes fixées par de fausses valeurs. Enfin, la scène de Fils scrutant la côte réécrit la célèbre scène d'adieu de *The Life of Olaudah Equiano (or Gustavus Vassa, the African)* (1789). (Traylor 1983: 336) Pour le folklore dans l'oeuvre morrisonienne, voir Trudier Harris (1990)

Ce lien de sororité entre des textes d'auteures noires, Véné A. Clark l'appelle *Marasa*<sup>150</sup> *Consciousness* ou encore « diaspora literacy ». (Clark 1990: 304) Par ce concept indigéniste, Clark souhaite que les discours de femmes de l'Afrique, de l'Amérique noire et des Caraïbes soient approchés d'un point de vue qui rende compte de leurs perspectives communes. (Clark 1991: 40-61) Dans la représentation de la mauvaise mère noire, de la sorcière, il frappe que les auteures se soient assigné des moyens narratifs, stylistiques et structuraux pour aboutir à leur objectif commun: la représentation de la mauvaise mère et/ou sorcière.

---

<sup>150</sup> Dans la cosmogonie vaudou, « marasa » signifie jumeaux. Clark désigne par ce concept créatif le rapport *révisionnaire* entre deux textes d'auteures noires, instaurant une gémellité littéraire. Clark balaie ainsi la piste pour une critique autochtone: « Diaspora literacy is the ability to read and comprehend the discourses of Africa, Afro-America and the Caribbean from an informed, indigenous perspective. » Comme Gates emploie l'image du *Signifying Monkey*, Clark propose celle de la marasa pour désigner l'intertextualité, étudiant conjointement *Praisesong for the Widow* et *Pluie et vent* où « Le demandé pardon » et le « tambour », deux cérémonies de réconciliation qui se font écho.

## Chapitre 5

### Révision de l'Histoire, mémoires d'outre-tombe

La mer est l'Histoire  
Où sont vos monuments, vos batailles, vos martyrs?  
Où est votre mémoire tribale? Messieurs,  
dans ce gris coffre-fort. La mer. La mer  
les a enfermés. La mer est L'Histoire.  
'La mer est l'Histoire'  
(Walcott, *Le Royaume du fruit-étoile*)

ain't no grave can hold my body down  
(proverbe africain-américain)

#### 5.1 « Des histoires défont l'Histoire » (Edouard Glissant)

Si le postmodernisme a sapé les prémisses et les assises d'une science humaine, c'est bien celle de l'historiographie dans ses prétentions à l'objectivité, à la véridicité, à la scientificité. Plus que jamais, le statut cognitif, exhaustif du discours historique fait l'objet de controverses; plus que jamais la spécificité de son écriture devient la cible de remises en cause. L'écriture de l'Histoire étant narration, discours narrativisé, elle n'échappe point aux restrictions et aux contraintes de toute narration: supposant une sélection de données, un choix de perspective, une implication du narrateur, elle se révèle limitée, idéologiquement colorée, parcellisée. Roland Barthes, François Lyotard, Paul Veyne et bien d'autres poststructuralistes et postmodernistes partagent le scepticisme quant à sa légitimation. L'Histoire est une narration contestée dans la mesure où l'historien, alors même qu'il prétend à l'objectivité et à la vérité, emprunte la posture du romancier (pensons à Michelet). L'intersection fiction/histoire est souvent difficile à évaluer.

D'autre part, la narration postcoloniale est dans la plupart du cas un cousin germain du roman historique; de fait, les romans ici étudiés confirment le renouveau (et le renouvellement) du genre. Les trois romans sont encore contestataires dans leurs prétentions à livrer précisément une *histoire* occultée, à montrer les dessous de l'Histoire. Loin d'elles le dessein de Scott et de Vigny, à savoir d'exalter la Nation, d'introniser les héros. Le roman afro-antillais, et par extension tout roman postcolonial donne à voir « les héros insignifiants, les héros anonymes, les oubliés de la Chronique coloniale. » (Bernabé e.a. 1989: 41) Car, pour les peuples colonisés, l'Histoire et sa relation sous forme de discours historiographique sont la bête noire, comme l'exprime la « sorcière », Merle Kimbona dans *The Chosen Place, the Timeless People*: « - Ah well, ah, history... It is a nightmare, as that Irishman said, and we haven't awakened from it yet », désespère Merle, se référant à Joyce. (Marshall 1979: 130) Pour les descendants d'Africains déportés, il s'agit alors de la traquer, de combattre le cauchemar en réécrivant l'Histoire dont ils restaient exclus. Le roman de la diaspora noire, outre qu'il est vecteur d'une identité culturelle constamment menacée, assume le rôle thérapeutique de panser une blessure collective, comme l'affirme le paratexte à *The Chosen Place, the Timeless People*:

Once a great wrong has been done, it never dies. People speak the words of peace, but their hearts do not forgive. Generations perform ceremonies of reconciliation but there is no end. (Marshall 1979: exergue)

Sagesse ancestrale, les paroles des Tiv (tribu de l'Afrique de l'Ouest) font ressortir l'impérieuse nécessité d'une révision qui mette au jour torts et tourments dont « personne ne souhaite entendre parler honnêtement. » (Wright 1979: 164) Pour Michel de Certeau, la fiction (la littérature) est la sorcière de l'historien, la sirène contre laquelle, tel Ulysse, il doit se défendre. (Certeau cité par Grewal dans son article sur *Beloved*. (Grewal 1996: 141) A l'inverse, Morrison, Marshall et Condé conçoivent l'Histoire comme sorcière contre laquelle elles se battent; la fiction est leur seule arme qui puisse désoucher l'histoire oblitérée, offusquée, oubliée. Convaincues, avec Glissant, que « la 'mémoire collective' est [leur] urgence: manque, besoin. Non pas le détail 'historique' de [leur] passé perdu [...] mais les 'fonds ressurgis': l'arrachement à la matrice Afrique, l'homme bifide, la cervelle refaçonnée, la main violente inutile. » (Glissant 1969: 187), elles offrent une alternative à l'interprétation héroïsante d'un passé où les vaincu(e)s sont invisibles. Elles s'imposent d'« écrire des histoires qui défont l'Histoire », comme le formule Glissant dans *Traité du Tout-Monde*, révisant l'Histoire dans ses prétentions à l'objectivité, l'exhaustivité et la vérité. Décrétés peuples sans histoire (l'Afrique n'a pas d'Histoire, selon Hegel), « ceux qui survécurent » li(vre)ront une *histoire* réinventant la première, dût-elle aveugler, contester, voire contredire les



historiens<sup>151</sup>. A l'aveu du vide ontologique de James Baldwin (« le passé est le présent... Je suis un des nombreux dépossédés. Selon l'Occident, je n'ai pas d'histoire » (cité dans Barthold 1981: 1981)) correspond la traque devant la restitution de l'histoire ensevelie, dont on ignore si la révision livrera quelque chose de cohérent: « Mais d'où vient ce malaise qui saisit l'écrivain dès qu'il se met à la plume? [...] Comment tirer au clair cet effort [...] d'établir des lignes de continuité là où il ne peut y avoir que ruptures, déséquilibres, failles, cassures [...]? » (Placolý 1991: 19) C'est la peur aussi des narrateurs morrisoniens, que le « remembrement » de ce passé incorporalisé ne puisse tenir. D'où de nombreuses images de décomposition et de démembrement. Il suffit que le dernier des hommes du Bon Abri fasse irruption dans le 124 pour que la maison soit mise en pièces et que Sethe elle-même doive « recoller tous les morceaux. » (B 38) (Powell 1995) Contrairement au roman historique traditionnel, le roman historisant postcolonial subordonne la part d'Histoire (archivale, officielle, imprimée) à la fiction: la fictionnalité l'emporte, observation qui vaut doublement pour les femmes, ces invisibles impondérables de l'Histoire, comme l'a répété Simone Schwarz-Bart. Morrison, Marshall et Condé s'attaquent à l'Histoire comme entreprise d'héroïsation, inscription de et dans une lignée de héros noirs qui pallient à l'absence et à la raturation de figures mythiques. La variante féminine du roman historique postcolonial diverge sur plusieurs points de son homologue masculin étudié par Patrick Kyoore. (Kyoore 1991: 203<sup>152</sup>) Glissant, Sainville, dans un moindre degré, Daniel Maximin (*L'Isolé soleil* 1981) et Vincent Placolý (*L'eau-de-mort-guildive* 1973 est enrubanné du paratexte « Emeutes à Fort-de-France ») remplaçaient tout simplement le conquérant et le colon par le marron. Exceptionnellement, c'est l'Indien caraïbe qui occupe le devant de la scène historique, chez Tardon notamment. *Dominique, nègre esclave* (1951 Sainville) et *Le Quatrième siècle*<sup>153</sup> (Glissant 1964) réparent, certes, l'oubli de l'homme noir asservi, mais ne soufflent mot sur celle qui agissait souvent comme messagère secrète, quoique capitale, conspiratrice qui pose les canaris remplis de nourriture dans les bois. (Glissant 1981: 159) Absente des grandes toiles masculines afro-antillaises, la femme africaine-

---

<sup>151</sup> L'exemple qu'en donne Fuentes est *Yo, el Supremo* (1974) du Paraguyan Augusto Roa Bastos. (Fuentes 1997: 86)

<sup>152</sup> « The African-Caribbean historical novel performs an ideological function that its European counterpart does not necessarily serve. For these writers, writing becomes an act of engagement by means of which they can criticize colonialism and the power it represents. » Le roman historique postcolonial africain (Nazi Boni, Paul Hazoumé), et antillais (Sainville et Glissant), me paraît tout aussi idéologique que son cousin européen. Alors que l'historicité domine chez Scott, de Vigny, Dumas, et Balzac, les auteurs de la diaspora noire révisent le genre pour donner expression à leur scepticisme et à leur critique acerbe de l'Histoire (coloniale).

<sup>153</sup> « Pour un Antillais, le premier problème est celui de son histoire. Que s'est-il passé au cours des quatre siècles qui le séparent du débarquement de ses ancêtres? » (texte sur le quatrième de couverture) Notons encore le paratexte: *datation* répartissant les dates pour les lignées des Béluse et des Longoué, respectivement.

américaine a pareillement désintéressé, exception faite d'un Herbert Aptheker, les chercheurs comme les écrivains américains. (Davis 1983: 3, Williams, Préface à *Dessa Rose*)

Complice du marron, quelquefois sa compagne et sa conseillère, apportant la parole et le nom (« Longoué » dans *Le Quatrième siècle*), la femme et son rôle réel, diagonalement opposé aux idées fixes (matriarcat, promiscuité sexuelle, grande permissivité, etc) seront révisés par les auteures.

Insistant sur le caractère partial et partiel de l'historiographie officielle, Marshall, Morrison et Condé ajoutent à l'accusation la réfutation de toute mythification et tentent la synthèse d'une époque à partir de l'infini particulier, individuel, intime, féminin. Pour répliquer aux mémorialistes et romanciers aux prétentions historiques<sup>154</sup>, elles feront appel à leur propre imagination. D'abord parce que l'histoire des Noirs en Amérique a été rendue immatérielle, éthérique, ensuite parce que le peu de sources disponibles (la littérature et la sociologie des Blancs) ne les autorisent pas à la déterrer. (Morrison 1984: 386) *Beloved*, *Praisesong* et *Tituba* se présentent comme l'interface de l'H/histoire, lieu de confrontation et de dialogue entre les versions dominante/dominée, de sorte que naisse une lecture plus nuancée, et donc plus juste. Le travail de la recréation historique, du recouvrement de la mémoire individuelle et collective leur permet ensuite de s'inscrire en faux contre une version tronquée et falsifiante de la féminité noire, contre le *phallogocentrisme* (Irigaray) qui considère la femme comme « absence, négativité, le continent obscur ou au mieux, un homme moindre. » (Ashcroft 1989: 23)

Comment Condé, Marshall et Morrison restituent-elles l'histoire afro-antillaise et africaine-américaine? Combien inventives et imaginatives sont-elles avec l'Histoire?

## 5.2 « I is a long memoried woman » (Grace Nichols)

Pour Holloway, Marshall, Morrison (et l'on peut y ajouter Condé) rendent à la vie ce qui, *de facto*, est mort. Elles révoquent l'H/histoire de manière à la ressusciter, pour que surgisse l'éventualité d'une rédemption qui ouvrirait sur des lendemains plus enchanteurs:

These [*Beloved*, *Praisesong*] are recursive literatures, they recover history and then subvert it; they assert the priority of time and then displace it; they offer the commonplace as reality and then assert the realm of the spirit as actuality. (Holloway 1992: 171)

---

<sup>154</sup> « to re-member something is to perform the act of reassembling its members, thus stressing the importance to the memory process of creative reconstruction. Rememory, in fact, evokes the more intuitive

Sollicitées par des biographies émiettées et lacunaires, les auteures se lancent sur les traces de leurs personnages, au risque d'offrir des narrations qui partent dans toutes les « traces » (créole pour « chemin »). Car « la trace est ce qui est resté dans la tête dans le corps après la Traite sur les eaux immenses, [...], la trace court entre les bois de la mémoire et les boucans du pays nouveau. » (Glissant 1992)

Condé et Morrison révisent le roman historique conventionnel en congédiant l'obligation de se subjuguier à l'Histoire: « It is not an effort to find out the way it really was - that is research. » (Morrison, citée par Rushdy 1992) Contrairement aux historiens s'intéressant aux faits, aux statistiques, à la vie d'hommes et de femmes importants, l'artiste a le droit et le devoir d'inventer, de fictionnaliser tout en rendant le plus fidèlement possible l'époque et la vision des esclaves. Cette distortion entre fiction et Histoire, Condé l'a soulignée à plusieurs reprises (« Afterword » à *I, Tituba* de Scarboro 1993: 211; Pfaff 1993: 99<sup>155</sup>):

For a black person from the West Indies or from African, [...] [History] is a kind of challenge to find out exactly what was there before. It is not history for the sake of history. It is searching for one's self, searching for one's identity, searching for one's origin in order to better understand oneself. (Scarboro 1993: 203-4)

### 5.2.1 « rememory »

Dans « Memory, Creation, and Writing », Morrison s'explique longuement sur la *rememory*, néologisme synergique qui articule le verbe *to remember*, c.-à-d. l'effort conscient de se rappeler ce qu'on ne peut tout à fait connaître, à l'imagination, force impulsive, non maîtrisable (*memory*). (Morrison 1984: 385) La « remémoire » sera l'acte délibéré de se souvenir et d'imaginer afin de réviser l'histoire des esclaves en assumant la partie « esclave » que chaque Américain porte en lui. Morrison accentue le fait que ce passé-là survit moins dans des sites archéologiques que dans l'espace immatériel, mental, bref, dans l'esprit de l'individu (mémoire individuelle et collective) et qu'il se loge jusque dans le corps (voir chap 9 « Le corps écrit, l'écrit vain »). Pauvre en artefacts, l'histoire des Noirs aux Etats-Unis est non seulement éparse, fragmentaire, mais mémorielle, elle prend des caractéristiques corporelles, se recomposant comme autant de membres morcelés qu'il s'agit de *resembler*.

---

oral memory process, which both defines the character's negotiations with the past and provides the novel's narrative and structural principle. » (Lock 1995: 112)

<sup>155</sup> « *Ségou* est un roman historique. [...] dans *La vie scélérate*, je voulais jouer avec l'histoire et la mémoire. [...] l'histoire sous-tend *La vie scélérate*. Mais le récit est centré sur la mémoire des Louis. [...] L'histoire désormais doit être subordonnée au travail de la mémoire familiale ou collective. » (Pfaff 1993: 99)

La mémoire, d'autre part, est une force bien troublante, faisant irruption de manière souscutanée<sup>156</sup>: le passé oblitéré parle aux Noirs de manière sousestimée et souterraine. Longtemps après l'abolition de l'esclavage et l'émancipation, la violence raciale reste endémique dans le Sud<sup>157</sup>, submergeant régulièrement dans des discours et dans des procès aseptisés, prononcés par des politiciens ou des avocats censés parler et agir au nom de la justice. L'introduction de Morrison à *Race-ing Justice, En-gendering Power. Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and Construction of the Social Reality* (1992) est significative à cet égard. Barbara Smith, autre chef de file de la pensée (féminine) noire consacre son dernier essai aux mêmes séquelles esclavagistes dans *The Truth that never hurts. Writings on Race, Gender, and Freedom* (Smith 1998: 106-10). Or, si les Blancs ont tout fait pour effacer les traces de leurs pogroms et de leurs lynchages, l'histoire finira quand même par ressurgir, comme une hydre médusante: Beloved, femme à la tête de serpent, ou le ruban rouge, résidu calciné de ces « incidents » inénarrables qui se sont déroulés dans ces lieux. Une des images des plus troublantes exemplifie en un même mouvement et l'historicité de la prose morrisonienne, niveau le plus abordable du roman polysémique, et le génie d'agrandir un « détail de l'Histoire » qui en accuse, malgré tous les efforts de liquidation d'un passé horrible, le caractère inhumain:

En cet an 1874<sup>158</sup>, les Blancs étaient toujours aussi déchaînés. Villes entières épurées de nègres; quatre-vingt-sept lynchages en une seule année au Kentucky; quatre écoles de couleur brûlées jusqu'au sol. Hommes adultes fouettés comme des enfants; enfants fouettés comme des adultes; femmes noires violées par la troupe, biens enlevés, cous brisés. (Payé Acquitté) sentait la peau, la peau et le sang chaud. La peau était une chose, mais le sang humain cuit sur un bûcher de lynchage en était une toute différente. La

---

<sup>156</sup> Sethe pourrait s'approprier cette lamentation de Mariotte d'un *Plat de porc*: otage d'un « passé [qui] continuait de grouiller sous ma peau, comme de la vermine dans une maison abandonnée; que ni le grand âge, ni la résignation ne le désarmaient; et que sans doute la mort elle-même n'arriverait pas à tuer ces instants de ma vie, qui flotteraient au-dessus de moi, la nuit, ainsi que les chauves-souris velues et piaillantes dont nous autres nègres de la Martinique disons qu'elles revivent les péchés, les souffrances et les larmes, et l'agitation aveugle de ceux qui ne sont plus. » (André et Simone Schwarz-Bart 1967: 14-5)

<sup>157</sup> Une autre affaire, présidentielle, regagne la une de l'actualité américaine au moment où le président Clinton est menacé d'*impeachment*: Thomas Jefferson, « the founding father », était bel et bien un père fondateur, engendrant une descendance métisse par sa liaison avec Sally Hemings (voir le film *Jefferson in Paris*, et le roman de Barbara Chase-Riboud, *La Virginienne* )

<sup>158</sup> Année dans laquelle est situé le roman 1874 est ici moins spécifique que générale: un siècle plus tard, les lynchages, les destructions d'églises et d'écoles (fondées pendant la Reconstruction 1865-1877) sont toujours d'actualité. *The Civil Rights Movement* continue, après une période très mouvementée (1954-1968), de buter contre de sérieuses résistances.

puanteur puait. Empuantissant les pages du *North Star*<sup>159</sup>, la bouche des témoins, se gravant dans l'écriture malhabile des lettres envoyées de la main à la main. [...] Mais rien de tout cela n'avait épuisé la moelle. Rien de tout cela. Ce fut le ruban. Alors qu'il amarrait sa plate à la berge de la rivière Licking, [...], il avait aperçu, au fond, quelque chose de rouge. Il avait tendu la main, [...], tira et ce qui vint dans sa main fut un ruban rouge noué autour d'une boucle de cheveux laineux mouillés, encore accrochés à leur bout de cuir chevelu. Il dénoua le ruban, et le mit dans sa poche, laissant tomber la boucle dans les herbes. [...] pris de vertige. Il attendait que le malaise se dissipe [...] et dit, s'adressant à la boue gelée et à la rivière, plus bas: « Que *sont* ces gens? Dis-le moi, Jésus, Qu'est-ce qu'ils *sont*? » (B 250-1)

Cette longue séquence, suggestive de l'oralité morrisonienne, flux et reflux faisant déferler sur la p(l)age les ondes qui livreront peu à peu l'horreur, exploite la métaphore de l'eau et son élément contraire, le feu: armes liées dans la bataille jamais réglée, luttes raciales jamais apaisées. Quand Payé Acquitté tombe sur ce « débris » d'histoire, le passé l'incendie, le lèche comme la flamme rouge qu'est le ruban (et la langue de Sixo, cet autre esclave dont Maître ne supportait l'insolence), les marronnages noyés dans le sang. Lynchages et chasses de nègres (préfigurant les réunions macabres du KuKluxKlan) lui reviennent à l'esprit, rendant compte non de quelque triomphe (le ruban n'est point trophée<sup>160</sup>), mais de l'éternelle rémission et des honteuses défaites. Le ruban entre les mains, le passeur qui conduit Sethe à la maison de sa belle-mère à Cincinnati, mesure tout à coup combien peu (de preuves tangibles) reste de ce passé monstrueux. Combien le présent est évanescant, s'écoulant déjà dans le non-temps et le non-lieu. Ce morceau fibré (faisant pair avec le *quilt* de Baby Suggs, fabriqué à partir de fils et de petits morceaux de tissus) l'illumine sur des pans entiers d'un passé inénarrable qu'il lui faudrait retenir s'il veut être témoin de son Temps. Etudiant ce reste infime de l'histoire, il s'effondre sous le poids de plusieurs décennies d'histoire africaine-américaine, ensanglantées de bûchers et de lynchages, de pogroms et de violences gratuites. C'est donc à travers de pareils résidus, d'éléments fibrés, peu monumentaux, que l'histoire ensevelie remonte littéralement à la surface. La *remémoire*, cette rivière nauséabonde dans laquelle on plonge involontairement, génère une immense peur justifiée; Denver sait que les *rememories* de sa pauvre maman, ce « catalogue » d'atrocités, de pires indignités, de violations systématiques des droits humains et de crimes contre l'humanité, sont capables de la détruire une deuxième fois, elle et ses petits. Soit amputés, soit empestés dans les gazettes de Noirs destinés et dirigés par des Blancs (*the North Star* de Douglass), les faits de l'histoire africaine-américaine s'assemblent en un puzzle incomplet et difficile.

---

<sup>159</sup> Quotidien fondé par Frederick Douglass, le *North Star* est aussi l'enseigne lumineuse guidant vers la liberté, pointant vers le Nord, c'est-à-dire vers le Canada. Symbole d'un consensus avilissant, lâche des Africains-Américains avec la communauté dominante.

<sup>160</sup> L'image met aussi les Blancs dans la position des Indiens féroces qui scalpaient leurs ennemis vaincus.

L'urgence de (se) réassembler, de former corps, de remettre ensemble ce qui fut décomposé, Morrison la traduit par une deuxième notion-clé, celle de *remembrance*, mot qui a l'avantage d'avoir le mot « member », au double sens de « partie du corps » et « membre d'une communauté ». L'effort de réanimer cette période, de recomposer les vies d'esclaves amputés de parole, consiste aussi à se forger un nouveau corps. Recoller les morceaux, image qui revient aussi dans l'épiphanie des voix féminines qui ont chacune perdu leur ruban: « je vais me casser en morceaux.... il a mal là où je dors... il met son doigt là... [...] je me casse en morceaux... elle a emporté mon visage... Personne ne veut de moi. » (B 296) Sethe se veut entière, paradoxalement après avoir fait l'amour avec Paul D: « Il fallait qu'elle se lève de là, qu'elle descende et recolle tous les morceaux » (B 38) Son « corps-catalogue », pour reprendre une de ces expressions créolisantes du romanesque schwarz-bartien, institue le corps comme réceptacle de l'histoire, lieu de réminiscences et de résurrections. Des cinq sens provoquant involontairement le souvenir<sup>161</sup>, le toucher<sup>162</sup> et la vue seront manifestement les plus révélateurs. Ce « passé qui continuait de grouiller sous ma peau, comme de la vermine dans une maison abandonnée » (André et Simone Schwarz-Bart 1967: 14-5) poursuit aussi Sethe, harcelée, comme Mariotte par « des éclats de voix anciens, tel coin du ciel, le goût violent d'un fruit ». A l'inverse du narrateur proustien, se félicitant que la mémoire involontaire lui restitue des pans entiers d'une enfance ouatée, Mariotte se plaint que la feuille de siguine enfermée dans sa boîte de carton fasse surgir non pas « de pures images du passé », mais qu'elles s'imposent à sa conscience « à la manière dont ressurgissent, brusquement, des douleurs d'âme oubliées, sans racines visibles et sans frondaisons - flèches venues de nulle part, éblouissants et fugaces météores du coeur... » (André et Simone Schwarz-Bart 1967: 61) Son dos étant à jamais une partie amputée, le travail de « restauration » et de guérison implique un travail de réassemblage des parties du corps mutilées. L'esclave maltraité et torturé s'automutile ses parties de corps mutilées; il se les interdit: Paul D a perdu le contrôle de ses mains; Payé Acquitté trouve qu'il « n'y a rien d'intéressant entre ses jambes ».

Alors que les trois auteures rendent compte des traumatismes de l'esclavage et de ses séquelles, Morrison est la seule qui nous fasse assister à la mise-en-discours du trauma, obligeant les

---

<sup>161</sup> Des stimuli olfactifs (cheveux jetés dans le feu: odeur exaspérante, qui rappelle à Sethe sa mère pendue (B 92), et à Payé Acquitté les bûchers: l'odeur de peau brûlée, et pire encore du sang cuit sur un bûcher B 251), visuels (ombre de Beloved sur le mur), auditifs (Sethe entend des « hummingbirds » quand arrivent le neveu et Maître d'Ecole, puis quand Bodwin vient chercher Beloved) et tactiles entraînent le ressouvenir.

<sup>162</sup> Il permet la reconnaissance de ceux-là même qu'on ne voit pas: « se fût-elle [Sethe] allongée sous la caresse de toutes les mains du monde, qu'elle eût reconnu celles de Baby Suggs, tout comme ces autres bonnes mains de la fille blanche qui voulait trouver du velours. » (B 141) Les mains de velours de la grand-mère, celles d'Amy Denver, et enfin celles de Beloved, sont inoubliables pour Sethe. C'est au toucher de l'étranger que Sethe se rend à l'évidence: le bébé fantôme n'est personne d'autre que sa fille égorgée.

Africains-Américains en particulier avec l'effet post-traumatique, transgénérationnel qu'est le *middle passage*. Pour ce faire, elle essaie de traduire « la clameur du gouffre » (Glissant), désobéissant complètement aux règles de cohérence discursive, à la logique narrative. Balbutiés, bégayés (remarquons que Sethe s'est mise à bégayer après la mort de sa mère, traumatisme qui a court-circuité la parole), les discours se donnent dans une rhapsodie de voix féminines, en un cacophonique embrouillamini qui, cependant, signifie. Événement qui se trouve hors de l'expérience humaine normale, qui constitue pour cette raison à tout jamais une discontinuité, le trauma échappe de facto à la représentation « décente », à la narration bienséante (entendons linéaire, chronologique, monologique). La blessure de Sethe (et à travers elle, celle de tout son peuple) est « impensable et impensable »; seul un récit fragmentaire, exigeant du lecteur une écoute patiente, peut à travers des bribes de discours, des fragments de témoignages chercher et retrouver la voix de l'ancêtre, témoin oculaire de la traite négrière, embarquée comme pièce d'ébène. Défi pour celui ou celle qui, dans un texte historicisant<sup>163</sup>, tend à arpenter les moindres replis et séquelles de cette institution maudite, l'écriture morrisonienne impose un exercice psychanalytique de « historic listening ». (Hansen 1997: 110-12)

Peu de livres peuvent se lire, comme *Beloved*, en inversant l'ordre des volets et, à l'intérieur de ceux-ci, des chapitres. Triptyque, les volets peuvent se lire dans n'importe quel ordre, tellement les phrases y annoncent ou, selon le cas, répètent ce qui a été précédemment dit; comme le veulent les règles d'une séance orale de contes (veillée), la voix du conteur anticipe et redit, repète et reformule. Sans être littérales, les répétitions se compliquent du fait qu'elles sont l'oeuvre de plusieurs voix, de façon à tisser un réseau de fils qui, de surcroît, éclate l'unidimensionnalité du temps. Au lecteur le choix d'inverser l'ordre, de s'arrêter au milieu de l'histoire. Les nombreuses redites, allusions, propulsent le lecteur dans des périodes historiques éloignées, curieusement reprochées et s'entremêlant, se chevauchant par le vécu et l'esprit tourmenté des personnages. Tant et si bien qu'il possède une large part d'éléments, tout en éprouvant le besoin de compléter le puzzle. A l'instar de Denver qui « entra de plain-pied dans l'histoire connue qui se déroulait sous ses yeux » (B 48), nous entendons et réentendons la même histoire, livrant chaque fois un peu plus de son mystère.

Chaque volet parle d'une arrivée à et/ou d'un départ de la maison Bluestone Rd 124. De plus, chaque mouvement d'arrivée ou du départ s'accompagne d'une crise d'un personnage qui se sent écartelé quant à la justesse de cette décision face à quelqu'un. La maison, bastion de l'ordre et de

---

<sup>163</sup> J'emprunte le terme à Glissant qui, dans son *Discours antillais*, désigne par « historicisation du texte » le nécessaire ancrage du récit dans l'histoire des Antilles; le besoin d'être de tout texte étant d'interroger et de fouiller cette histoire non archivale: (Glissant 1981: 161)

l'organisation familiaux, « lieu de la culture » comme l'a bien vu Bhabha (1994), met chacun à l'épreuve: son entrée comme sa sortie sont des actes très engagés, signifiant pleinement pour chacun des personnages, et pour le groupe (familial, social). Prenons l'incipit du premier volet:

### 1. Le 124 était habité de malveillance

Tout de suite après, il y a le départ de Howard et Buglar, suivi de l'arrivée de Paul D. Ce premier volet compte 18 chapitres, exactement, et la durée qui sépare le meurtre de la réapparition de Paul D, et l'âge de Beloved, la morte ressortie de sa tombe, mieux, revenue de la mort. Ce premier volet se termine par le départ de Paul D qui, après avoir rappelé à Sethe qu'elle a deux pieds, pas quatre, rompt avec une criminelle qui parle de sécurité « avec une scie dans la main »:

[II] tripota son chapeau, tout en décidant comment organiser son départ. Comment en faire une sortie et non pas une fuite. Et il était très important de ne pas partir sans regarder. Il se leva, se retourna et regarda l'escalier blanc. Elle était bien là. Debout, droite comme un trait que l'on tire, lui tournant le dos. (B 232)

### 2. Le 124 était bruyant

Suit l'arrivée de Payé Acquitté, morfondu d'avoir montré à Paul D la pièce à conviction du meurtre, la photo de Sethe découpée dans le journal:

Le 124 était bruyant. Payé Acquitté entendait la rumeur depuis la route. Il marchait vers la maison en tenant la tête aussi haut qu'il pouvait, afin que personne, à le voir, ne puisse le traiter de sournois, quoique son esprit tourmenté lui donnât le sentiment d'en être un. Depuis qu'il avait montré cette coupure de journal à Paul D et appris que celui-ci avait quitté le 124 le jour même, Acquitté se sentait mal à l'aise. Après avoir bataillé avec la question de savoir s'il fallait ou non renseigner un homme à propos de sa femme, et s'être convaincu qu'il le devait, il s'était alors mis à s'inquiéter pour Sethe. Avait-il tari la seule lampée qu'elle avait eue du bonheur qu'un brave homme pouvait lui apporter? [...] Je suis trop vieux, se dit-il, pour penser clair. Je suis trop vieux et j'en ai trop vu. (B 235)

Ce deuxième volet se termine par le congé de Paul D qui quitte cette fois-ci le 124, non à cause de Sethe, mais de la « garce », Beloved. Remarquons au passage le souci tout masculin de sauver la face: Paul D a peur qu'il ait l'air d'un fuyard, Payé Acquitté d'un sournois. Son départ est une énigme pour Payé Acquitté, qui s'en culpabilise, puisqu'il pensait que sa révélation (que Sethe a tué sa fille) en était la cause, alors que Paul D lui avoue qu'il est vaincu par Beloved, désarmé devant sa séduction monstrueuse.

### 3. Le 124 était calme.



Le troisième incipit essaie pour la troisième fois une entrée dans le texte, comme une troisième porte à ouvrir, troisième seuil à franchir. La narratrice, - mais peut-on parler de narratrice lorsque l'instance énonciatrice semble refuser l'autorité narrative?-, fait démarrer l'histoire par une paix régnant à la maison. Un calme serein promettra un nouveau départ, sérénité de la scène finale où Paul D s'allonge à côté de Sethe et lui promet un lendemain. Dans ce dernier volet, Denver « enjambe le bord du monde » et va chercher de l'aide chez Maîtresse Jones, qui comprend le cri de désespoir et fait intervenir le voisinage pour exorciser l'esprit malveillant qui tient Sethe en otage. Finalement, c'est le départ de Beloved, délogée du 124 par la chorale des 30 voix féminines dirigées par la passeuse, Ella.

Cette structure circulaire ingénieuse, très visible au niveau du triptyque, reflète ainsi à merveille les allers et retours sinueux de la pensée des personnages principaux. (Grewal 1998) A la mémoire « désopilante » de Sethe, surface constamment greffée, effacée, regreffée, correspond l'esprit brouillé de Paul D qui, prêt à s'enfuir, est interrogé par Payé Acquitté:

- C'est elle qui t'a fait partir? Pas ce que je t'ai dit de Sethe?

Un frisson traversa Paul D. Un spasme à glacer les os qui lui fit s'empoigner les genoux. Il ne savait pas si c'était le mauvais whisky, les nuits dans la cave, la fièvre porcine, le mors de fer, les coqs souriants, les pieds rôtis, les hommes morts en riant, les sifflements de l'herbe, la pluie, les fleurs de pommier, la bijouterie de cou, Judy dans l'abattoir, Halle dans le babeurre, l'escalier d'un blanc de fantôme, les prunelliers, les camées, les treblées, le visage de Paul A, la saucisse ou la perte d'un coeur rouge vif.

- Dis-moi, Payé. [...] Dis-moi juste une chose. Jusqu'à quel point un nègre est-il censé tout accepter? Dis-moi, jusqu'à quel point? (B 326)

La chaîne associative qui se dicte à l'esprit de Paul D (et où nous distinguons les noeuds oppositionnels suivants: vie/mort, sourire/grimace, cicatrice (métaphorisée en 'bijouterie de cou') et torture, nature/nourriture) condense le passé à travers un film d'images que Paul D a accumulées. L'homme s'écroule à présent, abattu complètement par ses souvenirs.

Dans « Prophylactics and Brains: *Beloved* in the Cybernetic Age of Aids », Bond-Stockton emploie, à l'instar de Lacan, une image cybernétique pour décrire comment nous portons nos bien-aimés perdus ou défunts avec nous:

*Beloved* must engage the problem of how we carry living bodies in our heads. One's beloved is a kind of location from which linguistic and pictorial signs make their issue, offering a rich and steady stream of meanings. Inevitably, however, we build a model (in Barthes' sense, a myth) of this issuing object, taking individual signs as instances meant « to illustrate » the « beloved ». The tremendous richness of this relation - an exceedingly dense web of image, word, idea, sensation (often daily renewed) - is always tamed, reduced, miniaturized, summed up, by a set of signs, themselves organized as myths, that will fit in our heads, so that, mobile, we may carry them wrapped inside our skins. This is how we take our beloved

with us, in us, through the day, and what we use, or what uses us, to produce the beloved in the brain.  
(Bond-Stockton 1996: 458)

*Beloved* montre effectivement comment la mémoire de Paul D, de Sethe et des autres personnages n'est rien d'autre qu'une toile faite d'images, de paroles, d'idées, de sensations. Et qu'elle est, en l'occurrence, asphyxiante, ce piège arachnéen. Car emmurée dans le 124, Sethe est moins prisonnière de l'ostracisme des voisins que des flux et reflux d'un passé qu'elle tente vainement d'effacer. Le souvenir de l'enfant tuée, de ses deux garçons qui, apprenons-nous à la première page, auraient lâchement abandonné leurs mère, grand-mère et petite soeur, alors qu'en réalité, ils sont enrôlés dans la Guerre (avec majuscule *B* 291) de l'Indépendance<sup>164</sup>, tout ceci se déplace en elle, où qu'elle aille, quoi qu'elle fasse. Fonctionnant auditivement et kinesthétiquement, à travers des stimuli moins cognitifs qu'intuitifs, par des processus psychanalytiques (comme le rêve, etc (Couser 1996: 107), la mémoire agit souvent contre la volonté de quelqu'un. Ainsi Avey Johnson s'estime-t-elle heureuse de rêver peu. Quand elle le fait, elle s'arrange aussitôt pour oublier ses rêves. » (RN 28) Paul D a beau troquer son coeur, siège de sentiments, contre une boîte de tabac verrouillée, des parcelles de son passé flottaient, « faisant de lui leur jouet et leur proie. » (*B* 304) Son « Heart of Darkness » l'embarrasse. Sédimentée d'impressions sensuelles (qui, chez Morrison n'ont souvent rien de sensuel alors que très sensationnel), d'association de mots, d'images picturales, et de beaucoup d'autres choses encore, la mémoire enchaîne l'individu. Au point de devenir un esclavage intérieur. Contrairement aux romans afro-caribéens masculins, où la mémoire est valorisée par sa valeur révélatrice et restauratrice, les auteures mettent davantage l'accent sur ce qui a particulièrement été occulté. La violence esclavagiste et coloniale, mémoire corporelle stockée dans le corps féminin, dans ces parties qui asservissaient le plus vilainement la femme-esclave: ventre, sexe et seins<sup>165</sup>. Bien qu'elles s'arment contre l'invasion d'un passé adversaire, les barrières érigées par mère et fille s'avèrent vaines. Alors que chez Glissant, Papa Longoué s'empresse de désoucher le passé ancestral et clanique devant les oreilles attentives de la jeune génération, incarnée par Mathieu, Morrison et Marshall révèlent la vanité de vouloir étouffer

---

<sup>164</sup> « Howard et Buglar s'étaient enfuis à l'âge de treize ans, l'un, le jour où un simple regard sur un miroir le fit voler en éclats (ce fut le signal pour Buglar); l'autre, le jour où l'empreinte de deux petites mains apparut sur le gâteau (cela décida Howard). (*B* 11) Bien plus loin dans le roman, Denver nous apprend qu'ils sont partis à la grande Guerre qui intéressa beaucoup sa grand-mère Baby (*B* 285 et *B* 291), et à laquelle participa Paul D. »

<sup>165</sup> « The body is the store house of memories which provide the scripts that echo throughout existence. Memory cannot reverse itself and travel backwards into the past, while going forward into the present. It burrows like a mole into the archaic regions of the self, excavating feelings and images. Sometimes, like an X-ray or a telescope, it offers pictures of greater magnitude. It is a kind of neural amnesia or intensely felt pain [...] ». (Beryl Gilroy 1998: 130)

la voix intérieure qu'est la mémoire. Tout au contraire, de la réactivation de celle-ci dépend l'acquittement du bail du passé. Tel est l'enseignement des lignes finales de *Beloved*, assignant à l'oubli une valeur rédemptrice:

Peu à peu, toute trace a disparu et ce qui est oublié, ce ne sont pas seulement les empreintes de pas, mais aussi l'eau et ce qu'il y a là-bas au fond. Le reste n'est que temps qu'il fait. Non pas le souffle des oubliés et de ceux qui ne comptent plus, mais vent dans le chêneau ou glace de printemps qui fond trop vite. Juste affaire de temps qu'il fait. (B 380)

### 5.2.2 Le cerveau retors

Dans *Ecrire en pays dominé*, Chamoiseau honore Morrison d'une pensée dans sa « Sentimenthèque »: « La mémoire nouée-langage dans l'oblique indicible - et l'impossible racine. » (Chamoiseau 1997: 119) Sibyllin, l'exergue met en relief l'opacité du langage morrisonien, qualité qui a tout à faire avec son ambition de fixer par écrit le travail de la mémoire, cet « immense et compliqué palimpseste », selon Baudelaire.

### 5.2.3 La mémoire adverse

*Beloved* nous prend à témoin des manières imprévisibles, illogiques selon lesquelles le passé nous submerge, alors qu'il eût été bien plus facile d'oublier. Brusque et brutale, la mémoire, ou plutôt le « cerveau », mot répété avec insistance à la p.104, joue de vilains tours à Sethe. Assiégée et assommée par la mémoire involontaire, Sethe nous est présentée dès le premier chapitre de *Beloved* comme victime d'une incurable mémoire qui lui pèse bien plus que d'autres réactions à l'insoutenable: l'oubli ou la folie, qu'elle va jusqu'à envier:

Les autres gens devenaient fous, pourquoi pas elle? Les cerveaux des autres s'arrêtaient, faisaient demi-tour et passaient à quelque chose de nouveau, ce qui avait dû arriver à halle. Et comme cela aurait été doux: tous les deux là-bas dans la laiterie, accroupis à côté de la baratte, à s'écraser du beurre froid et grumeleux sur le visage, sans le moindre souci au monde. (B 104)

Le premier chapitre transpose un dialogue entre mère et fille, il montre comment Sethe veut discourir sur l'amour maternel, afin de reconforter la frêle et incertaine Denver, perplexe par les histoires de « Crève sorcière » des copains qu'elle finira très vite par éviter. Terrifiée par les sentiments bizarres et effrayants éprouvés à l'égard de sa mère. (B 285, 147), Denver veut être rassurée. Alors que mère et fille tentent de conjurer le bébé fantôme, Sethe essaie de le disculper en expliquant la hargne de cette « chose innommable », de ce Poltergeist, par le fait qu'il est petit: la mère se surprend donc à parler de ce fantôme comme de l'enfant assassinée, et de l'excuser de ce qu'il les terrasse jour et nuit. Cherchant à calmer et la fille et l'enfant morte, Sethe voudrait

trouver dans son vocabulaire des mots prouvant son amour inconditionnel. Or, cet amour est à ce point incommensurable qu'intraduisible: Sethe ne trouve de preuve (verbale) convaincante. C'est alors que sa mémoire vient à sa rescousse, apportant, malgré elle, une preuve fracassante, phénoménale qu'elle ne peut cependant verbaliser de peur que sa fille s'enfuit à toutes jambes. Subitement, Sethe est envahie d'un souvenir douloureux et honteux qui convaincrat tout un chacun jusqu'où peuvent aller dévotion et dévouement maternels:

- Pour un bébé, il est puissant le sort qu'elle jette, dit Denver.

- Pas plus puissant que mon amour pour elle, répondit Sethe.

*Et ce fut là de nouveau.* Avec la fraîcheur accueillante des pierres tombales non gravées; comme celle qu'elle avait choisie pour s'appuyer, dressée sur la pointe des pieds, les genoux grands ouverts comme une tombe. *Rose comme un ongle*, qu'elle était, et parsemée d'éclats scintillants. « Dix minutes, avait-il dit. T'en as pour dix minutes et je le ferai gratis. » (B 13-4) (C'est moi qui souligne)

Mieux que les paroles, que l'élocution, la mémoire de Sethe étaye son amour « épais ». Bien qu'elle ne puisse en faire part à sa fille Denver, « the stream of consciousness » nous fait écouter une Sethe prête à essayer la plus vile humiliation, pourvu que son bébé connaisse le repos éternel. Sethe a consenti au viol par le fossoyeur en échange de la gravure de sept lettres sur la pierre tombale: « Beloved », encore qu'elle eût souhaité y voir inscrite la formule complète « My dearly Beloved ». Rose comme l'ongle du petit doigt potelé du bébé, la pierre funéraire se substitue ici à une partie du corps de l'enfant (doigt potelé), et de la mère, troquant son sexe contre de la pierre. Cette image dominée par une couleur que l'on associe habituellement à la tendresse et à la douceur, bref, au bonheur<sup>166</sup>, a beau tempérer quelque temps la culpabilité de la mère, elle n'a aucun effet sur son interlocutrice, puisque muette (comme le sont les tombes), non extériorisée. Dans le cerveau de la mère affligée, il s'est produit comme un court-circuitage alimentant sans cesse sa douleur: car le rose, évoquant la chair tendre de nouveau-nés et de bébés, lui deviendra insupportable, couleur associée aux paillettes roses de la pierre tombale:

Chaque jour à l'aube, elle voyait l'aurore, mais n'enregistrait ni ne remarquait jamais sa couleur. Il y avait là quelque chose qui n'allait pas. C'était comme si, un jour, elle avait vu le sang rouge d'un bébé, un autre jour les paillettes roses de la pierre tombale, et puis plus rien. (B 61)

Si la mémoire, force indocile, la secourt, ailleurs elle la contredit, enlevant le peu de crédibilité qu'elle avait déjà tant de mal à assigner à ses paroles. Autrement dit, le discours de Sethe se

---

<sup>166</sup> Il en va de même dans *Enfance* de Sarraute où la narratrice essaie de décrire la sensation forte d'être devant le mur de briques *roses*, d'y être tout à fait bien, ivre de vie. « Joie » serait un petit mot modeste qui saisit encore le mieux ce bonheur indescriptible, évanescents dès lors qu'elle accole un mot dessus.

caractérise très vite par l'illogique, par des sauts et des virevoltes qui lui enlèvent cohésion et conviction. En termes lacaniens, Sethe apparaît comme « a dysfunctional communication machine », image cybernétique qui aurait plu aussi à Bond-Stockton (Bond-Stockton 1996), comme l'a bien vu Thiher dans son analyse de la folie dans l'oeuvre de Duras, Hyvrard et Santos:

Psychosis occurs when there is a *béance* – a break or a gap – in the chain of signifiers that constitute the subject, and it is noteworthy that Lacan uses the same term to describe psychosis as to describe consciousness of death. Death and madness are breaks or gaps in the fullness of organized discourse. The cause for this break, the etiology of psychosis, is as varied as the patients who find themselves unable to engage in the normal repression that characterizes the subject. They find themselves overwhelmed by the flow of signifiers that make up the unconscious. Language is no longer organized [...] (Thiher 1994: 229-30)

Un deuxième exemple de cette « béance » disursive se produit lorsque Sethe veut consoler sa belle-mère en avançant un principe auquel elle aimerait bien croire, à savoir qu'on se rappelle uniquement ces souvenirs qu'on s'autorise. Sa mémoire, aussitôt, la conteste:

elle bataill[a] ferme pour ne rien se rappeler de dangereux ou presque. Malheureusement son cerveau était retors. Quoi qu'elle fasse. [...] *Et puis voilà.* [...] subitement le Bon Abri s'était déployé et déroulé à plaisir devant ses yeux, et alors qu'il n'y avait pas une feuille dans cette ferme qui ne lui donnât l'envie de hurler, *tout ça s'était étalé devant elle dans son effrontée beauté.* Ça n'avait jamais l'air aussi redoutable que ça l'était, [...]. Garçons pendus aux plus beaux sycomores du monde. Elle avait eu honte - se rappeler les merveilleux arbres frémissants plutôt que les garçons. Elle avait beau s'efforcer pour qu'il en soit autrement, chaque fois les arbres éliminaient les enfants, ce qu'elle ne pouvait pardonner à sa mémoire. (*B* 15-6) (C'est moi qui souligne)

Voulant aider sa belle-mère (dont tous les enfants, sauf Halle, le mari de Sethe, ont été vendus) à se délivrer du passé, Sethe est à l'instant même rappelée qu'elle est incapable de sélectionner telle ou telle image. Dupe d'une mémoire indisciplinée.

Pire encore, devenue peu loquace après son crime, Sethe sera plusieurs fois démantelée par des images non reliées entre elles, sans rapport avec le moment vécu ou le souvenir y associé. L'inquiétude et l'insécurité provoquées par ces retours indésirés du passé n'en sont que plus troublantes. *Beloved* est un « ghost novel » par le côté démoniaque de la mémoire qui se révèle beaucoup plus « burden » que « blessing ». (Guth 1993) Ainsi, Sethe est foudroyée par l'image du Bon Abri, empreinte picturale d'une éhontée beauté, éclatante de couleurs, image également greffée sur les rétines de Tituba<sup>167</sup>. A l'instant même où Sethe s'entend dire que la mémoire serait

---

<sup>167</sup> « Il est étrange, le mal du pays! Je revoyais la plantation de Darnell Davis, la hautaine Habitation et ses colonnades au sommet du morne, les rues-cases-nègres, grouillantes de souffrances et d'animation, enfants au

contrôlable, les sycomores du Bon Abri se dressent devant elle, déconnection totale entre l'image et son écho mémoriel. Le cliché livre exactement le négatif du réel. Non seulement la mémoire fait peur par sa force virale, mais parce qu'elle trie et trahit; elle travestit la nature des choses, des événements rappelés. Les images, comme leurs alliés, les mots seraient toujours en-deça de la réalité: « rien de ce qui leur importait ne pouvait être couché sur le papier » (B 177). On a honte de sa mémoire, de ce qu'elle nous rappelle, contre notre gré, comme l'aimerait tant dire Sethe dans un échange imaginaire à Paul D qui lui, opte pour l'oubli: « Non, merci. Je ne veux pas savoir, ni devoir me souvenir de ça. » (B 104). La mémoire fonctionne donc selon une loi cruelle, comme le rappela Freud<sup>168</sup>. Tel est bien le complexe du rescapé, comme le résume encore le psychanalyste soignant Eva Stern, rescapée de l'holocauste dans *The Nature of Blood (La Nature humaine, 1999)*:

Eventually, of course, we found a name for the collective suffering of those who survived. These unfortunate people have to endure a multitude of symptoms which include insomnia, shame, chronic anxiety, a tendency to suicide and an inability to communicate with others. They are often incapable of successful mourning, fearing that this act of self-expression involves a letting go, and therefore a forgetting of the dead, ultimately committing the deceased, often loved ones, to oblivion. Their condition serves a commemorative function, suggesting a loyalty to the dearly departed. Naturally, their suffering is deeply connected to memory. To move on is to forget. To forget is a crime. How can they both remember and move on? [...] (Phillips 1997: 157)

L'individu a beau vouloir se défendre contre l'invasion d'un passé traumatisant, paralysant le présent et l'avenir, Mariotte dans *Un plat de porc* et Sethe sont dupes d'un « cerveau taquin [qui] ne veut pas me restituer mes rêves autrement que sous forme de cris » (André et Simone Schwarz-Bart 1967: 18) Comme la vieille Martiniquaise, Sethe et Paul D lèvent un bouclier contre cette mémoire rebelle qui mine l'autorité discursive, discrédite la certitude (et dès lors l'affirmation identitaire). Contre la peur du passé, ils trouvent un moyen de faire évader sa substance en s'acagnardant à vivre dans le présent. (André et Simone Schwarz-Bart 1967: 19) « Seul, le présent intéressait Denver, mais elle prenait soin de ne pas se montrer inquisitrice à propos des choses qu'elle mourrait d'envie de demander à Beloved » (B 170) Dans *Beloved*, ce bouclier est une cuirasse dermique. Après avoir subi le plus grand affront (à savoir qu'on lui dénie le seul droit de propriété sur sa fille, celui de lui fournir son lait), après avoir été fouettée laidement, Sethe a le

---

ventre ballonnée, femmes vieilles avant l'heure, hommes mutilés, et ce cadre sans joie que j'ai perdu me devient précieux tandis que des larmes coulaient sur mes joues. » (T 80)

<sup>168</sup> « For even though Freud was fixated on invasions of the mind from within, his detailed address to 'protective shields' concerns 'floodings' from the external world, how the mind does or does not get 'flooded with large amounts of stimulus.' In part, Freud's focus is available brain space, especially space for consciousness; for if every excitation were retained as something conscious, the mind would quickly reach its limits for 'receiving fresh excitations'. »(Stockton 1996: 443)

corps sectionné. Son dos étant devenu surface insensible, d'autant plus illisible que couverte de laides cicatrices: « viande morte ne sent pas le fer », disait déjà Solitude face à ses malfaiteurs. (André Schwarz-Bart 1972: 58) Il n'est pas indifférent que la mort de la peau, nécrose, soit liée à la névrose de la mère, inconsolable d'avoir été privée de la seule sensation agréable qui soit permise à l'esclave-mère: l'allaitement. Pour Sethe, le souvenir des « mossy teeth » des neveux est l'ultime souillure qu'elle décide de ne plus accepter, prenant la fuite. A l'inverse, son mari, qui en a trop vu, lui aussi, régresse dans le stade d'*infans*, incapable de parole.

Métaphore pour l'Histoire antillaise, pour l'identité rhizomatique chez Glissant<sup>169</sup>, l'arbre est chez Morrison la métaphore pour le lacis cérébral, organe dans lequel les pensées sont logées dans un fouillis inextricable<sup>170</sup>. A l'inverse de l'arbre saussurien où la construction du sens, le processus de signification se décrit comme un rapport et une relation entre des signifiés, l'arbre morrisonien semble chevaucher les axes (paradigmatique et syntagmatique), provoquant des ruptures de sens. L'arbre se lit encore autrement; il renvoie au langage informatique et exploite la métaphore de l'hypertexte. Chaque branche est connectée à d'autres branches: il est l'icône qui, lorsqu'on clique dessus, déploie toute une chaîne de messages (les branches et les noeuds conduisant à d'autres pages internet). Pur signifiant dont le signifié échappe à Sethe, le dos crevassé est lu par Amy et Paul D, successivement. Il est significatif que pour l'observation comme pour l'interprétation de cette cicatrice abominable, pour sa « lecture », Sethe dépende d'autrui. Alors même qu'elle seule sait comment il fut inscrit dans sa chair, chacun à tour de rôle lui donne sens: le lacis de signes est « oeuvre de forgeron » pour Paul D, « prunellier en fleur » pour Amy qui le drape de toiles d'araignées, le changeant en sapin de Noël.

Le vol du lait cause la perte, voire la mort de la mère, demi-morte, alors que son dos mène sa propre vie. Cet amas de cicatrices reçoit une vie virtuelle, variant chaque fois pour celui/celle qui

---

<sup>169</sup> « Tous les arbres emblématiques de *Tout-Monde* [sont] des arbres à rhizome plutôt qu'à racine », remarque Burton: « 'Baniens, rhizomes, figuiers-maudits. La même désordonnance du chaos, sous des espèces identiques et dissemblables. » (Glissant 1993: 64) « Les baniens crépitaient en rhizomes dans l'espace du monde » (Glissant 1993: 64). A la racine et sa verticalité, Glissant privilégie désormais la structure rhizomatique qu'il va présenter comme emblématique de la flore caribéenne et de l'identité qui s'y est plantée: « comme si tout à la Martinique et, plus largement dans la Caraïbe, voire dans les Amériques, serait un 'emmêlement de ces baniens, chaînes non enchaînées de rhizomes, et profondeurs mal calculées d'un figuier-maudit » (Glissant 1993:64-5) (Glissant, cité dans Burton 1997: 136)

<sup>170</sup> L'arbre est permutable à la toile ou pelote, métaphore pour le cerveau dans *Un plat de porc aux bananes vertes*: « la pelote s'est durcie et ses fils ne sont plus de chair et de sang, mais faits d'une matière translucide et froide, fibres de verre, molécules d'une bille multicolore où se reflètent par instants déchirants, d'une brièveté mortelle, des images un peu floues qui sont peut-être des souvenirs, mais qui pourraient tout aussi bien n'être rien, ou presque: bulles d'un rêve qui aurait été ma vie; souvenirs d'une autre qui se seraient logés dans le vide de mon esprit. » (André et Simone Schwarz-Bart 1967: 19)

l'étudie. Comme chez l'Algérienne Assia Djebar, comme chez la Surinamienne Astrid Roemer, la peau de la femme devient le parchemin dans lequel se couche l'histoire de la femme. Un réseau de liens hypertextuels entre « arbre » et « peau » se développe dans le roman, permettant de lire le roman sur l'esclavage comme une leçon contre des peurs contemporaines, telle la dissolution de la famille, les purifications ethniques (en Bosnie, au Rwanda, au Kosovo), le sida<sup>171</sup>. A l'arbre, structure étalée sur le dos de la femme correspondrait comme défense mentale, la boîte chez l'homme, boîte de Pandore dans laquelle sont enfermés les débris et les détritres d'une vie mutilée<sup>172</sup>. A la place du coeur, Paul D garde une boîte de tabac rouillée où il a entassé toutes ses expériences diffamantes, affreuses, incommunicables. De même, Payé Acquitté cachait la coupure du journal dans une boîte de bois; le « nègre blanchi », Garner, rangeait ses petits soldats d'étain dans une boîte de fer. De même que l'arbre de Sethe symbolise tout le passé inoubliable en même temps qu'ineffaçable, de même la tabatière de Paul D renferme le passé. Terrorisés par la résurgence du passé, force destructrice<sup>173</sup>, Paul D et Sethe s'aideront mutuellement à passer aux aveux. Sethe masse la boîte cartilagineuse de son genou, « boîte » qui, à l'image du dos léché et tendrement embrassé, rouvrira les vannes du passé:

---

<sup>171</sup> « 'Beloved' becomes an idea on a romp, clicking on the living to get itself 'inside'. More than that. Sethe's single beloved seems to stand for the nameless dead, or perhaps for the '60 millions and more' [...]. Beloved [...] is a miniaturization and a compression in the form of a code) of a series of futures chain-linked in death. To encounter 'Beloved' in this book is to find oneself carried away to hyperlinked files that exist as their failure to appear in our future. This is slavery in a way that we have often failed to apprehend it: bondage to a future of virtual remains. » (Stockton 1996: 438)

<sup>172</sup> Sur la couverture d'*Ainsi parle le fleuve noir* (1998, titre qui fait écho à *Ainsi parla l'oncle* de Price-Mars), René Depestre figure dans un petit écran inséré dans la poitrine d'un vieil esclave nu, les joues creuses, le regard absent: l'homme meurtri par les souffrances de l'esclavage contient l'écrivain de plus de 70 ans qui revisite l'histoire de ses ancêtres.

<sup>173</sup> La désorganisation du *Plat de porc aux bananes vertes*, l'apparente incohérence des sept Cahiers s'expliquent du fait que Mariotte se laisse guider par son « esprit », force irrationnelle. L'irruption du passé étant plus forte que la raison, Mariotte s'avoue que son esprit « s'en allait maintenant par morceaux, à la dérive, telle une racine entraînée par les eaux... » (André et Simone Schwarz-Bart 1967: 70) Même aux moments où Mariotte provoque, à l'aide de vin ou de caresses de la feuille de siguine, « autre soeur oubliée de l'exil », le réveil de son passé, celui-ci est confus, chaotique: « Et c'étaient les cris comme des passions aveugles, qui se forent lentement leur chemin dans l'être, sans qu'on puisse deviner, par avance, la forme de l'animal qui débouchera soudain en surface: le museau encore plein de terre! ... Et parfois des éclats de voix anciens, tel coin de ciel, le goût violent d'un fruit surgissaient à ma conscience, non pas, véritablement, comme de pures images du passé; mais plutôt à la manière dont ressurgissent, brusquement, des douleurs d'âme oubliées, sans racines visibles et sans frondaisons - flèches venues de nulle part - éblouissants et fugaces météores du coeur... » (André et Simone Schwarz-Bart 1967: 61)



Sethe caressait encore et encore, pressant le tissu grossier et les courbes pierreuses dont était fait le genou de Paul D. Elle espérait que cela le calmait autant qu'elle. Comme de pétrir le pain [...]. Pétrissant et repétrissant. Rien de mieux que cela pour aborder le travail sérieux de la journée, qui consistait à refouler le passé. (B 107)

Mais en même temps, c'est du dialogue seul que peut venir le salut, un lendemain qui soit meilleur que hier:

Cet esprit qu'il avait et qui comprenait le sien. Sa propre histoire qui devenait tolérable, parce que c'était aussi la sienne - à raconter, à affiner pour la raconter encore. Les choses qu'aucun d'eux ne savait de l'autre - et celles qu'ils ne savaient ni l'un ni l'autre formuler avec des mots - et bien, tout cela viendrait en son temps [...]. (B 142)

Raconter le passé (individuel) impliquera dès lors des mouvements en avant et en arrière (prolepses et analepses), des prises de paroles (dé-)régées. Paul D dosera la parole; il mesurera exactement combien il peut lâcher de son récit sur Halle, puis de ses affres à lui, enfermé dans la cage du coq avec un mors dans la bouche.

Non seulement la mémoire déroute, elle peut être source de déviance. Bien qu'elle fasse tout pour « supprimer la laideur » (B 39) de sa vie, le passé hypothèque gravement l'avenir de Sethe<sup>174</sup>. Prise dans les rets de la mémoire, Sethe est parfois déroutée par une surimpression d'images qui font qu'elle se comporte de manière anormale (et animale). Le passé ressurgit et se confond avec le présent. Le « déjà vu » fait qu'elle permute Bodwin, arrivant à cheval au 124, par Maître d'Ecole. Rapace, Sethe défendra « bec et ongles » une seconde fois ce qu'elle aime le plus au monde:

Sethe sent ses yeux la brûler, et c'est peut-être pour les garder clairs de larmes qu'elle regarde en l'air. Le ciel est bleu et limpide. Pas une trace de mort dans le vert catégorique des feuilles. Ce n'est que lorsqu'elle les baisse de nouveau pour regarder les visages adorants devant elle qu'elle le voit. Menant la jument, ralentissant, son chapeau noir à larges bords suffisant à cacher son visage mais pas ses intentions. Il va entrer dans sa cour et il vient chercher ce qu'elle a de plus précieux. Elle entend des ailes. De petits oiseaux-mouches piquent leur bec aiguë à travers son fichu jusque dans ses cheveux et battent des ailes. Et si elle pense quoi que ce soit, c'est non. Nonnon. Nonnonnon. Elle fuit. Le pic à glace n'est pas *dans* sa main; il *est* sa main. (B 361-62)

---

<sup>174</sup> L'ex-abolitionniste Edward Bodwin est pris pour Maître d'Ecole venu enlever une seconde fois le fruit de son ventre. Par un « arrêt sur image », l'esprit de Sethe est torturé par une troisième image télépathique, ce même Blanc se confondant avec le négrier qui a enlevé son aïeule africaine, ensemble avec d'innombrables autres. Tous formant une « colline de gens noirs, qui tombent. Et au-dessus d'eux tous, dressé de son siège, un fouet à la main, l'homme sans peau regarde. Il la regarde, elle. » (B 362)

Les colibris, symbole de la passion dans *Wide Sargasso Sea* (auquel fait écho *Tar Baby*, cf. infra chap 6) (Fils-Aymé 1993: 168-69<sup>175</sup>), désigne la passion sacrificielle d'une mère pour son enfant. Outre que Morrison le choisit sur la couverture de *Paradise*, son dernier roman, révision du mythe d'Eden, l'oiseau suggère l'extrême rapidité avec laquelle est prise une décision tragique.

De plus, Sethe n'est pas simplement chargée du fardeau de sa propre mémoire, mais en elle revit une mémoire transindividuelle qui lui rappelle son appartenance ethnique<sup>176</sup>. Sur le point d'accoucher, Sethe décrit les mouvements de l'enfant à naître comme les martèlements des sabots d'une antilope contre les parois de son ventre, tel un signe venu de « l'autre bord » lui manifester support et soutien. Incongrue, illogique, cette association se lie à une autre souvenance, à savoir la danse de l'antilope, mémoire-motrice qui transforme les danseurs, les délivrait de leurs chaînes. (B 50) Le lien parental, faiblement investi se compense par le lien ancestral. Selon la même logique associative, l'image de sa mère cueillant du coton se confond avec celle d'une femme qui, quoique coiffée d'un chapeau de toile<sup>177</sup> (et non pas un chapeau de paille), pourrait être la grand-mère de Sethe, l'Africaine.

### 5.3 Traces d'Histoire, histoires tracées

Comment réécrire l'histoire? Comment Morrison et Condé brodent-elles sur l'Histoire, dans quelle mesure manipulent-elles leurs sources historiques? La réécriture révisionnaire de l'Histoire oblige l'auteure à incorporer l'Histoire brute, les faits et dates historiques, à obtenir un subtil équilibre entre le poids de celle-là et l'imagination, entre la profondeur psychologique des personnages fictifs et leurs compagnons historiques. Elle dosera soigneusement le rapport entre les faits d'Histoire et leur effet dramatique sur le lecteur; elle induira une révision de nos opinions en recourant (ou non: c'est le cas de Morrison) à l'ironie, à une « écriture oblique ». L'engouement

---

<sup>175</sup> « the hummingbird, as a symbol of a woman abandoned to passion, [...] represents the position of women historically as passive prey to the greed of men, lacking any support or safe haven in society. »

<sup>176</sup> « Ethnicity is a deeply rooted emotional component of identity, it is often transmitted less through cognitive language or learning... than through processes analogous to the dreaming and transference of psychoanalytical encounters. » (Michael Fischer, cité dans Couser 1996: 107)

<sup>177</sup> La toile signifiant et signalant l'africanité en opposition avec la paille, matériau de confection de chapeau pour les cueilleuses de coton.

pour la *métahistoire* (Hayden White), le renouveau du roman historicisant<sup>178</sup>, sa valeur et son succès dépendent de la formule (plus ou moins idéale) trouvée à ces trois questions intriquées.

### 5.3.1 Margaret Garner

Dans un souci analogue à celui qui anima les Schwarz-Bart pour la fabrication de *Hommage à la femme noire*<sup>179</sup> (6 vol, 1989), Morrison rassembla dans *The Black Book* (1974) toutes sortes de témoignages sur l'Amérique noire: des poèmes et des gospels, des articles de presse, jusqu'aux recettes de cuisine. Ces documents en font un *lieu de mémoire*, au même titre que certaines dates commémoratives (le « Fourth of July », les « marches sur Washington », voir Fabre & O'Meally 1994). Morrison s'y montre déjà soucieuse de la matrice mémoire/histoire (lire son article « Behind The Making Of The Black Book » dans *Black World*, February 1974: 89), de la micro-histoire, et de l'infime détail ancrant la fiction<sup>180</sup>. Parmi les faits divers sauvés de l'oubli, Morrison épinglea deux petits articles de presse sur le cas Garner, lequel a retenu l'attention d'Angela Davis à qui Morrison a emprunté certains éléments saillants<sup>181</sup>. (Davis 1983: 21)

---

<sup>178</sup> Je pense à *Grace Pool* (1997) de Margaret Atwood, basé sur un fait divers analogue à celui qui engendra *Beloved*. L'attrait de Margaret pour le surnaturel dans l'écriture morrisonienne se manifeste dans le compte-rendu qu'elle fit de *Beloved* pour *the NYTimes Books Review*. (1987/1, 49-50)

<sup>179</sup> André et Simone Schwarz-Bart relatent par ailleurs le cas de Margaret Garner. (*Hommage à la femme noire* 1989: 196-201, Tome 3)

<sup>180</sup> *Jazz* (1992), deuxième volume de la trilogie, est né d'un fait divers semblable: une photo du célèbre photographe africain-américain J. Van Der Zee (dans *The Harlem Book of the Dead*) retint l'attention de l'auteure. L'image d'une jeune femme noire, assassinée à Harlem par son amant, étalée dans son cercueil, l'inspira. Ayant refusé de livrer le nom de son assassin, la jeune femme l'avait sauvé de la prison. De nouveau, l'empreinte (si ce n'est du nom, du visage) forme le point de départ d'une reconstruction fictive des « roaring » années 20-30. Les protagonistes y donnent tour à tour leur audition, s'interpellant et se répondant, se répétant et se disputant (*call and response, riff*). Alors que de nombreux romans noirs exploitaient le jazz comme thème et métaphore, aucun ne s'en inspira comme principe structurant, jusqu'à la parution de *Jazz* (1992) de Morrison. (Gates 1993: 52)

<sup>181</sup> Le chapitre 1 de *Women, Race and Class* fourmille d'éléments qui, quoique secondaires, trouvent leur écho dans *Beloved*. Je cite: « Since slave women were classified as 'breeders' as opposed to 'mothers', their infant children could be sold away from them like calves from cows. » (l'image de la vache) (Davis 1983: 7) « Women [...] were full hands - unless they had been expressly assigned to be 'breeders' or 'sucklers' [...]. » (Davis 1983: 8) Davis fait état d'une femme qui allaite et dont le lait est barbouillé de sang tellement elle a été battue sur le haut du corps: « the overseer beat them with raw hide, so that the blood and milk flew mingled from their breasts. » (Davis 1983: 9) Un autre cas pitoyable est une femme lacérée, sa bouche mutilée à force d'avoir porté un mors (Paul D) et son cou ceint dans un collier de fer. (Davis 1983: 21)

Quelles traces subsistent de l'affaire Garner; lesquelles Morrison a-t-elle décidé de tracer (dans le triple sens de chercher, d'écrire et de dessiner)?

Margaret Garner, esclave d'Archibald K. Gaines, s'échappa avec seize autres pour le « Borderland », l'Etat libre d'Ohio<sup>182</sup>. Comme tant d'autres esclaves, ils fuyèrent le Sud esclavagiste (le Kentucky) par *The Underground Railroad*<sup>183</sup>. Or, l'entrée en vigueur, en 1850, de *The Fugitive Slave Act* permit non seulement aux anciens propriétaires de les y pourchasser et de les ramener<sup>184</sup>, mais rendait illégale toute assistance à des fuyards. Le groupe, après avoir franchi l'Ohio, frontière jadis naturelle entre les états esclavagistes du Sud et les états abolitionnistes du Nord, se scinda en deux. Le second, comprenant les Garner, s'égara et se réfugia dans une maison hospitalière. Or, ils y furent rattrapés par leur propriétaire. S'ensuit alors la bataille sanglante entre le mari de Margaret et les persécuteurs, et l'assassinat de la fille de Margaret, sous les yeux éberlués de la belle-mère, clouée au sol, incapable d'intervenir. Absent de la presse avant l'Emancipation (exception faite d'annonces de vente publique d'esclaves, de promesses de récompense pour rattraper des fugitifs), le personnage noir gagna exceptionnellement la une avec le cas Garner. *The Cincinnati Daily Enquirer* du Mardi 29 janvier 1856 reporta:

A deed of horror had been consummated, for weltering in its blood, the throat being cut from ear to ear and the head almost severed from the body, upon the floor lay one of the children of the younger couple, a girl three years old, while in a back room, crouched beneath the bed, two more of the children, boys of two and five years, were moaning, the one having received two gashes in its throat, the other a cut upon the head. As the party entered the room the mother was seen wielding a heavy showel, and before she could be

---

<sup>182</sup> A Cincinatti, deux colonies d'abolitionnistes opéraient dont « the Ripley Abolition Society », menée par un certain révérend John Rankin. Sa maison, « Red Oak », fonctionnait, comme le 124, de mission aux fugitifs, étape essentielle de *l'Underground Railroad*. Elle aurait abrité Eliza de *La Case de l'oncle Tom*. Vers les années 1830 un groupe de Noirs libérés d'Ohio fondirent une communauté de Noirs libres dans le Upper Canada.

<sup>183</sup> Sojourner Truth et Harriet Tubman, deux conductrices importantes ayant sauvé la vie de milliers de fuyards, ont pu servir de modèle pour Baby Suggs. D'autre part, dans *La Case de l'Oncle Tom* (1852), H. Beecher-Stowe relate l'évasion miraculeuse de la jeune mère et de son bébé Harry, dans ces mêmes parages. Sautant d'une plaque de glace à une autre, trébuchant, elle aurait jeté à trois reprises son bébé dans l'obscurité, pendant que, sur l'autre berge, chiens et chasseurs s'enrageaient à la vue de la fugitive. (Préface à Parker 1998: 8-9)

<sup>184</sup> Son impact fut immédiat et énorme: des centaines de fugitifs cachés dans les villes du Nord se décidaient à gagner la berge nord du fleuve Ohio, frontière entre l'état de l'Ohio et le Canada. Accueillir les Noirs fut, pour les autorités canadiennes, l'occasion de prouver leur supériorité morale en même temps qu'une expression d'anti-américanisme. Or, les Noirs n'y furent pas traités aussi égalitairement qu'ils le rêvaient.

secured she inflicted a heavy blow with it upon the face of the infant, which was lying upon the floor...  
(cité dans Griffin Wolff 1991: 429)<sup>185</sup>

A l'abolitionniste qui venait lui rendre visite en prison, Margaret aurait déclaré, calme et lucide, qu'elle aurait recommencé son acte infâme, déposition qui devrait prouver qu'une « négresse » était capable de raison (et non dominée, comme on pourrait le croire dans pareille situation, par ses émotions sauvages)<sup>186</sup>, et que l'institution servile amenait les Noirs à commettre les pires atrocités, par amour parental, ou par instinct de survie. Ces paroles plaidaient pour l'abolition. Il est important que Morrison les intègre au roman, les transposant dans la pensée de l'abolitionniste Edward Bodwin. Dans le premier chapitre du Tiers livre, Edward Bodwin, « Nègre blanchi », nous esquisse les années de la lutte abolitionniste:

La Société était parvenue à tourner les problèmes de l'infanticide et des hauts cris à la barbarie qui avaient retenti, puis à en faire un cas de plus en faveur de l'abolition de l'esclavage. C'étaient de bonnes années, pleines d'ardeur et de conviction.(B 360)

Or, ce bienfaiteur, clément et juste, sera celui qui viendra rafler une seconde fois ce que Sethe a « de plus précieux », séparant une seconde fois mère et fille. (B 362) Bodwin incarnera aux yeux de la mère outragée « l'homme sans peau » qui amoncelle les gens noirs sur une colline.

Un autre passage tiré de la presse de l'époque est l'attitude passive de la belle-mère qui, témoin de l'assassinat, ne fit rien pour empêcher sa belle-fille; inaction qui fut à tort interprétée comme approbation. (Gilroy 1993: 65-68) Sethe se défend: « Que si je ne l'avais pas tuée, elle serait morte et que je ne l'aurais pas supporté » (B 278); « que ce qu'elle avait fait était bien parce que cela lui avait été inspiré par un véritable amour. » (B 347)

Après son procès, Margaret aurait été vendue « south the river », ce qui n'augurait rien de bon car le Kentucky était un des Etats esclavagistes particulièrement redoutés en raison, e.a., de l'élevage d'esclaves. Pendant ce transport, elle tenta une nouvelle fois de s'évader: « It was reported that on her way down the river she sprang from the boat into the water with her babe in her arms; that

<sup>185</sup> Dans *Reminiscences of Levi Coffin* (Cincinnati: Western Tract Society, 1876), il est question d'un coiffeur de boucher: « Margaret Garner, seeing that their hopes were vain, seized a butcher knife that lay on the table, and with one stroke cut the throat of her little daughter, whom she probably loved the best » (cité par Rushdy 1992: 569).

<sup>186</sup> Dans *The History of Oroonoko or the Royal Slave* (1688), Aphra Behn (1640-1689) fait dire à Oroonoko, arrêté et questionné sur le pourquoi du meurtre de sa fiancée enceinte qu'il ne répondra pas à de telles questions impertinentes. Similaire au drame de *Beloved*, le meurtre est inspiré par le bon sens et l'amour inconditionnel. Le prince africain marroné de sa plantation au Surinam avec sa bien-aimée Imoinda et lui jure un amour éternel avant qu'il ne la tue.

when she rose she was seized by some of the boat hands and rescued, but that her child was drowned. » (Coffin 1898: 567, cité par Griffin-Wolff 1992: 434)

Après, toute trace d'elle se perd. Toutefois, une dénommée Mary J. Garner était enregistrée en 1870 à Cincinatti: il s'agissait d'une femme blanche avec un enfant de 10 ans.

Dans la reconstruction fictive, Morrison se montre très inventive avec les données historiques, y apportant des modifications essentielles sans trahir l'Histoire: quant au sujet, elle se concentre sur l'énigme de la mère 1. capable de cet acte; 2. condamnée à une vie insupportable après son acte; 3. son désir et son courage à se refaire une vie normale, à se (faire) pardonner. Essentiellement a-factuel, basé sur les histoires de vie non enregistrées, *Beloved* est autant fresque historique que mémorial de morts, comme le suggère son titre lapidaire. Le roman réembouche les paroles inécoutées des « Six millions et davantage » d'Africains transportés au Nouveau Monde. A travers un seul personnage se rebrosse le voyage spirituel et psychologique au bout duquel se négocie une nouvelle vie après l'Emancipation. Drame de « six millions et plus » de victimes, comme le met aussi en relief *Le Dernier des Justes*<sup>187</sup>, le roman rend hommage à Sixo, dont la racine du nom correspond au chiffre « six » et qui incarnait une résistance farouche se soldant par une aussi farouche exécution<sup>188</sup>.

Ici, la moindre modification devient pleinement signifiante: Margaret Garner, une mulâtresse, devient Sethe, négresse appelée d'un nom qui rime avec Lethe, la rivière de l'oubli de la mythologie grecque, en même temps qu'indiquant un autre cardinal (le sept de la septième génération annoncée par Sixo, sachant qu'il renaîtra libre sous la forme de l'enfant porté par sa femme aux quarante miles). Sa fille assassinée Mary (âgée de trois ans) devient « the crawling already baby » dénommée Beloved, adjectif qui, de par la force *nommo*, « embaume » tous ceux qui ont péri innocemment. Garner trouva refuge chez un Noir à Cincinatti, tandis que Sethe est abritée par sa famille, sa belle-mère Baby Suggs, toute dévouée au réseau clandestin des marrons dans la maison 124. Par le chiffre manquant, Morrison parle aussi pour le présent de bien de familles africaines-américaines incomplètes, souffrant de l'absence du père ou de l'escapade des

---

<sup>187</sup> Ernie Lévy, le Dernier des Justes selon la légende des Lamed Waf, meurt « six millions de fois », comme le fit aussi le juif polonais Janusz Korczak. Se peut-il qu'André Schwarz-Bart s'inspire de ce directeur d'orphelinat qui choisit d'accompagner ses enfants aux chambres à gaz? Au centième anniversaire de la naissance de ce martyr (1978), on érigea une pierre avec son nom, ainsi qu'avec celui de milliers d'autres. Chaque année, sa déportation à Treblinka est commémorée avec des fleurs et des guirlandes imprimées en polonais et en hébreu. Korczak est, comme Ernie Lévy, le « serviteur souffrant » (Duncan 1987), commémoré à Tréblinka pour sa compassion et son sacrifice. (Young 1995: 188-9, 192)

<sup>188</sup> Lançant le plan du marronnage, il corrige Maître d'Ecole en ripostant que manger un goret trouvé sur le domaine de la ferme n'est pas du vol. Ensuite, c'est encore lui, qui, brûlant vif, a la force satanique de gueuler à la face de ces malfaiteurs, pendant que le feu le consume lentement.

enfants. Avec une mère fugitive, dévorée par son passé obscur, qui laisse ses fils s'en aller et une fille arriérée, « sourde à tout » (B 148) (dont la maturation émotionnelle et psychique semble court-circuitée par le trauma de la mère), le ménage de Sethe paraît bien déviant, déséquilibré et incomplet.

Autrement que Condé qui introduit quasiment toutes les traces de manière « brute », Morrison se montre beaucoup plus révisionnaire avec l'Histoire, sans s'écarter du réel ou faire violence à l'Histoire. Dans *Approaches to Teaching the Novels of Toni Morrison*, Denard apprécie ce niveau du roman, le plus abordable dans sa peinture fidèle de la société américaine pendant l'esclavage. (Denard 1997: 40-1)

Cependant, on se tromperait à croire que le sens ultime du roman réside là. Morrison nous entraîne à l'intérieur des vies d'esclaves, et fait réfléchir sur les moyens de survie, sur les cordons sanitaires de ces êtres réduits à l'état de bêtes au point de vouloir devenir fous. Il s'agit donc de respecter l'Histoire, tout en tapissant les « blancs », d'improviser de manière à peindre un tableau tantôt d'une « effrontée beauté » (B 15), tantôt d'une horreur insoutenable, où le moindre détail frappe par son effet de réel.

Des scènes d'un réalisme insoutenable parsèment le roman: Sethe nous décrit « le courage qu'il avait fallu pour tirer les dents de cette scie sous le petit menton; pour sentir le sang du bébé jaillir comme de l'huile entre ses doigts, [...], pour serrer [la tête] afin d'absorber, encore, les spasmes de mort qui fulguraient à travers ce corps adoré, tout rondelet et velouté de vie. » (B 346) Un autre exemple est celle où le gardien du « chain gang » se fait masturber par un des prisonniers<sup>189</sup>. Des humiliations et des outrages sont rendus de manière à ce que le lecteur saisisse la « salissure » à jamais ineffaçable.

Le projet de Morrison est *révisionnaire*: il « signifie sur le passé », portant un autre regard sur l'histoire afin de rectifier (Zimra 1990: 157) ce qu'une idéologie dénigrante a d'abord déformé, pour ensuite condamner à l'oubli. La vérité historique, l'Histoire elle-même, dépend notamment de et est contrôlée par ceux qui ont le pouvoir, qui ont l'autorité discursive, comme nous le rappelle Hutcheon dans *A Poetics of Postmodernism*. (Hutcheon 1988: 186) Ce qui motive Morrison, informée de la métahistoire de Hayden White<sup>190</sup>, c'est comment un incident historique comme celui de l'infanticide de Margaret a été légué à la postérité? Comment il a été interprété et jugé?

---

<sup>189</sup> cf. *infra* chap 9, Le corps écrit, l'écrit vain

<sup>190</sup> Tout « rapport » de l'Histoire emprunte nécessairement des stratégies et des procédés propres à la littérature; de ce fait, toute « historiographie » est partiellement intersubjective, traversée par des traces de narration non archivale.

Quelle idéologie se cache derrière la transmission? Pourquoi le fait historique a-t-il pris telle apparence?

Dans la mesure où l'Histoire suppose la représentation, et celle-ci à son tour un système signifiant, un langage, Morrison nous défie à entrer dans un autre logos, à partager la discoursivité d'esclaves, qu'elle sculpte en chair et en os. De même que la *slave narrative* (Olaudah Equiano, Mary Prince, ...) visait à dissoudre « the peculiar institution », de même *Beloved* refuse le confort dans lequel se complaît le lecteur blanc. (Mobley-Sanders 1993: 358) Mais à l'inverse des autobiographes ex-esclaves, narrations au service des abolitionnistes blancs, Morrison cherche à abolir au tréfonds d'elle-même cette part non libérée, la composante « esclave » qu'il lui faut assumer: passé et présent doivent être reconnectés si l'Africain-Américain veut se forger un avenir qui soit radicalement émancipé du legs du passé. Alors seulement le présent se dissoudra à nouveau du passé, comme l'exprime dans un langage « troué », représenté par des blancs dans la typographie de la page la voix de Beloved:

Tout est maintenant            c'est toujours maintenant  
jamais ne viendra le temps où je ne suis pas recroquevillé à en regarder d'autres qui sont recroquevillés  
aussi (B 293)

Briser la chaîne infernale du temps éperdu, telle est l'entreprise à laquelle s'attèlent Paul D et Sethe, une fois le fantôme du passé exorcisé: il chuchote tendrement à Sethe, couchée dans son lit après le départ de Beloved: « toi et moi, on a eu plus d'hiers que n'importe qui. On a besoin d'un peu de lendemains. » (B 377)

Dans *Beloved*, roman silencieux tellement les contacts entre les personnages et le monde dehors sont rares, l'ambiance fluviale, la vie de ferme, l'industrie porcine (installée par les Allemands), les hivers sans couleur dans l'Ohio sont peints de manière pointilliste. Exceptionnellement, une note accompagne, non dans l'original mais dans la traduction, le nom de Dred Scott à la page 241. Il en va de même pour « juba », danse que les traductrices Hortense Chabrier et Sylviane Rué jugeaient nécessaire d'expliquer et qui est, coïncidence, la même qu'exécute Aunt Cuney dans *Praisesong*: « sorte de danse mystique proche du vaudou, qui est rythmée par les battements du coeur. Au fur et à mesure que les pulsations s'accélérent, la transe se saisit des danseurs. » (B 317) Des personnages historiques, Noir(e)s sorti(e)s de la masse anonyme du « peuple de cous brisés, du sang cuit dans les flammes » (B 252) sont mentionnés sans explication: Sojourner Truth<sup>191</sup>, se déplaçant à la fin de sa vie dans une chaise roulante, tellement elle avait marché pour gagner le

---

<sup>191</sup> Activiste abolitionniste, Isabella (°1795) choisit ce nom après une expérience religieuse: « sojourner » pour celle qui séjourne dans la vie ici-bas et qui s'impose la mission de prêcher la vérité.



Nord libre, étant supposée aussi connue que « les Dames de Couleur de Delaware » (B 241), formule qui revient une seconde fois, accompagnée de l'Etat, Ohio. Une pareille récurrence ne peut qu'aiguiser la curiosité du lecteur. La première fois, la formule est mentionnée par Sethe qui revit les 28 jours de bonheur et de sérénité, chez sa belle-mère Baby Suggs. Sa rêverie double en fait celle de Bodwin lorsqu'il approche de sa maison natale pour y chercher Beloved<sup>192</sup>. Ce parallélisme frappant nous convainc que les grandes questions de l'époque furent débattues simultanément par les Blancs et par les Noirs, alors que l'historiographie n'en rapporte que la version blanche:

Les vingt-huit jours pendant lesquels elle avait eu des amies, une belle-mère, et tous ses enfants réunis autour d'elle; où elle faisait partie d'un groupe; où, en fait, elle avait eu des voisins susceptibles d'être considérés comme tels - tout cela avait disparu depuis longtemps pour ne plus jamais revenir. Plus de danses dans la Clairière, ni de joyeux repas. Plus de discussions, orageuses ou paisibles, sur la véritable signification de la Loi sur les Fugitifs, les Droits d'Installation, les Voies du Seigneur et les bancs d'église réservés aux Noirs; l'anti-esclavagisme, l'émancipation, le vote selon la couleur de la peau, les républicains, Dred Scott (note<sup>193</sup>), l'apprentissage dans les livres, le buggy à grandes roues de Sojourner, les *Dames de Couleur de Delaware, Ohio* et autres questions d'importance qui les tenaient vissés à leur chaise, pieds raclant les planchers ou bien les arpentant dans l'angoisse ou la jubilation. (B 241)

Delaware, petite ville conservatrice d'Ohio, à minorité africaine-américaine, eut dans les années 1850 son salon de femmes abolitionnistes. (Bower & Silleck 1997) Cercle de femmes intrépides modelé sur celui d'Ellen Craft (« Am I not a woman, and your sister? » ), il inspire le voisinage féminin autour de Maîtresse Jones, une sang-mêlé qui tient un salon (B 341) et qui viendra en aide à Denver et à sa famille. Cette métisse aux « yeux gris et cheveux laineux jaunes, dont elle détestait chaque mèche - quoi qu'elle ne sût pas elle-même si c'était à cause de leur couleur ou de leur texture » (B 340) envoya ses enfants couleur arc-en-ciel au Collège de Wilberforce, école qui rend hommage à l'abolitionniste anglais. Grâce à son action bénévole, une trentaine de femmes exauceront son vœu en chassant l'esprit de mort et le « nègre blanchi », Bodwin. La formule

---

<sup>192</sup> Bodwin se rappelle avec délice ses années de combat dans la Société (abolitionniste): « rien n'avait été aussi exaltant que les temps anciens des lettres, pétitions, réunions, débats, recrutements, querelles, sauvetages et séditions ouvertes. [...] La Société était parvenue à tourner les problèmes de l'infanticide et des hauts cris à la barbarie qui avaient retenti, puis à en faire un cas de plus en faveur de l'abolition de l'esclavage. C'étaient de bonnes années, pleines d'ardeur et de conviction. » (B 360)

<sup>193</sup> Esclave d'un monsieur Bolt, au Missouri, Etat esclavagiste, Dred voyagea et résida avec son maître dans l'Etat abolitionniste de l'Illinois. Alors que son maître l'affranchissait, la loi en vigueur du Missouri refusait de considérer Scott comme libre et donc, citoyen américain, jouissant des droits constitutionnels. Grâce à sa pétition pour la liberté, l'affaire fut portée devant la Cour suprême des E.U en 1846 et fit éclater la guerre civile. (« The Case of Dred Scott », dans *Crossing the Danger Water* (Mullane 1993: 131-2)

réapparaît dans le portrait du « nègre blanchi », le frère de maîtresse Jones qui subit un jour l'outrage d'avoir le visage noirci au cirage (B 359). Apprécié et respecté, Edward Bodwin se rappelle son plaidoyer en faveur de Margaret Garner, acte qui lui valut l'estime des « Dames de couleur de Delaware »:

Il était généralement admis que, à part ses mains, [sa moustache] était le trait le plus séduisant qu'il possédât. Sombre, noire, *veloutée*<sup>194</sup>, sa beauté était rehaussée par le menton robuste et rasé de près. Aujourd'hui cependant ses cheveux étaient blancs, comme ceux de sa soeur - [...]. Cela faisait de lui la personne la plus visible et la plus mémorable de toute assemblée, et les caricaturistes avaient pris pour cible le caractère théâtral de ses cheveux blancs et de sa grosse moustache noire chaque fois qu'ils représentait les antagonismes politiques locaux. (B 359)

Membre actif de « la Société » (pour l'Abolition) pendant plus de vingt ans, il a livré une bataille qu'il juge après coup vaine: « espoirs anéantis », « difficultés irrémédiables »: « Une République tranquille? Oh! pas de son vivant! » (B 359)

Donnant à des détails historiques un extraordinaire rayonnement, Morrison dilate exceptionnellement une séquence descriptive en passage métahistorique. Significativement, celui-ci concerne la géographie, rappelant les paroles de Saïd selon qui l'histoire de servitude coloniale s'inaugure par la perte de l'espace local, du territoire. (Saïd cité dans Karamcheti 1994: 125) L'épisode du marronnage de Paul D, parmi les plus poétisés et les plus touchants, convainc de la vanité des évasions dans un pays où toute la géographie porte la marque du vainqueur blanc. Pendant sa période de « Chain gang », Paul D a erré à travers un pays où « un rien était capable de l'émouvoir et il bataillait dur pour ne pas se laisser aller à l'aimer. » (B 370)<sup>195</sup>. Car l'Histoire s'y traçait à partir d'une cartographie. L'Histoire est une affaire de divisions territoriales, de conquêtes de terres de peuples aujourd'hui disséminés, voire décimés:

[les fugitifs] pataugèrent. [...] Le champ était transformé en marécage, la piste en bauge. La Géorgie tout entière semblait être en train de glisser, de fondre. [...] La Géorgie incluait à l'époque tout l'Alabama et le Mississippi, donc il n'y avait pas de frontière d'Etat à traverser, et de toute façon cela n'aurait pas eu d'importance. S'ils avaient su, ils auraient évité non seulement Alfred et le magnifique feldspath<sup>196</sup>, mais

<sup>194</sup> cf. 'velours' comme adjectif désignant « la pigmentation de son poil » (B 359)

<sup>195</sup> « au cours de toutes ces évasions, il n'avait pu s'empêcher de s'émerveiller de la beauté de ce pays qui n'était pas le sien. Il avait caché cette admiration dans sa poitrine, fouillé cette terre à la recherche de nourriture, s'était agrippé à ses rivages pour laper de l'eau tout en s'efforçant de ne pas l'aimer. Les nuits où le ciel se montrait familier, languide du poids de ses propres étoiles, il se contraignait à ne pas l'aimer. » (B 370)

<sup>196</sup> PR: « silicate double d'aluminium [...] et d'un métal alcalin ou alcalino-ferreux, à structure lamelleuse et à faible coloration. »

aussi Savannah, et auraient pris la direction des Sea Islands, en suivant la rivière qui descend des Appalaches. Mais ils ne savaient pas. [...]

Ce qu'ils trouvèrent fut un camp de Cherokees malades, dont on donna le nom à une rose.

Décimés mais obstinés, ces Indiens étaient au nombre de ceux qui avaient préféré vivre en fuyitifs plutôt qu'en Oklahoma. La maladie qui les terrassait rappelait celle qui avait tué la moitié de leur population deux cents ans auparavant. Entre la première calamité et la présente, ils avaient rendu visite à George III à Londres, publié un journal, fabriqué des paniers, conduit Oglethorpe<sup>197</sup> à travers les forêts, aidé Andrew Jackson<sup>198</sup> à combattre les Creeks, cuit du maïs, rédigé une constitution, adressé une pétition au roi d'Espagne, fait l'objet des expériences de Dartmouth, créé des lieux d'asile, transcrit leur langue, résisté aux colons, tué des ours et traduit les Ecritures. (B 159-60)

Non seulement Morrison insère des personnalités importantes, mais elle résume succinctement l'Histoire du Nouveau Monde, depuis les premiers contacts meurtriers entre les Conquistadores et les Indiens, jusqu'à leur campement dans des réserves (Paul D trouve un jour un camp de Cherokees malades, qui le guideront vers le Nord). Ne perdant jamais de vue les *Native American*, Morrison souligne et leur énième tentative de se faire accepter par les Blancs, et l'alliance entre Indiens et fuyitifs. Le contact entre eux, exemple de créolisation, a donné naissance à cette minorité aujourd'hui « folklorique » en Louisiane, les Black Indians<sup>199</sup>.

### 5.3.2 Tituba Indien

A l'opposé de Morrison, Condé se contente d'une prosaïsation des archives et des données historiques, exploitation quelque peu facile, artistiquement peu engageante. Elle insère des documents historiques et mentionne (comme Morrison) des personnages historiques sans faire de recherche sur eux, tel n'étant pas son souci. Roman qui est basé sur l'Histoire, *Tituba* fait mention de Gilles Corey, George Burrough (T 182-3), le gouverneur Phips (T 183), les autres sorcières: Anne Putman, Mary Walcott, Elizabeth Hubbard, Susanna Sheldon, Sarah Churchill (T 125), Cotton Mather, John Colton, le gouverneur Phips (T 186). Des noms de lieux et d'objets (le nom de bateaux aussi historiques que légendaires, comme le Mayflower, « le premier navire qui ait abordé sur cette côte » (T 153)) recréent l'ambiance de l'époque. Boston dépasse l'imagination de l'esclave sortie de la petite bourgade. Tituba s'exalte: « Je n'aurais jamais pu imaginer qu'existait une ville telle que Boston, peuplée de maisons aussi hautes, d'une foule aussi nombreuse piétinant

---

<sup>197</sup> Architecte de Savannah, ville du Sud construite autour de pâtés de maisons bâties autour de « squares ».

<sup>198</sup> (1767-1845), démocrate, septième président des Etats-Unis (1829-1937).

<sup>199</sup> Vêtus de costumes de plumes, ils paraded dans un cortège haut en couleur le jour du Mardi gras à New Orleans.

les rues pavées, encombrées de carrioles traînées par des boeufs ou des chevaux. J'aperçus de nombreux visages de la couleur du mien et je compris que, là aussi, les enfants d'Afrique payaient leur tribut au malheur. » (T 73)

Pour brosser la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et les problèmes brûlants (pauvreté des colons, intolérance religieuse, fanatisme et bigoterie, attaques des Indiens et exactions), Condé recourt à des digressions assez artificielles, parfois superflues. Prenons p.e. les pérégrinations juives évoquées au début du chapitre huit<sup>200</sup>:

[Benjamin Cohen d'Azevedo] était originaire du Portugal que [sa famille] avait fui du temps des persécutions religieuses pour se réfugier en Hollande. Là, une branche avait tâté du Brésil, de Recife très exactement, et cette fois encore avait dû fuir quand la ville avait été reprise par les Portugais. Ensuite elle s'était divisée en deux, un clan allant s'établir à Curaçao, tandis qu'un autre tentait sa fortune dans les colonies d'Amérique. (T 192)

---

<sup>200</sup> Comparons p.e. ce même thème, abordé par le même moyen (le portrait d'un « Juif errant ») dans *Free Enterprise* (1993) de la Jamaïcaine Michelle Cliff, autre auteure à arrimer l'Amérique (noire) et la Caraïbe. Comme dans *Abeng*, titre qui renvoie au « conque lambi », « prothèse » de la voix d'esclave, la pariah Rachel diffuse son cri de désespoir dans l'éther: « I, Rachel DeSouza, am sending this story into the ether, on a Sunday afternoon, 1920, from the banks of the Mississippi River. [...] Our floor was covered with sand. The floor of our temple. Even though we were in hidden in the jungle. *The Jodensavanne it was called*. [...] When we were in Spain, under the Inquisition, during the reign of Torquemada, we worshiped in hidden rooms, some underground, some at the ends of tunnels at the backs of our houses. We worshiped in secret to save our lives, and used sand on the floor to muffle the sounds of the services. [...] Soon enough we had to leave Spain, under decree from *Los Reyes Católicos*, and as Colón set out at the behest of the same pair, so did we, and the harbor of Cádiz was clotted with ships and boats filled to the brim with Jews. [...] Imagine the procession of little ships, coming along behind [the Niña, Pinta and Santa María], some in terror, seasick, homesick, caught in the inexorable currents of the Atlantic. Of course, *I want to know how many went down, how many survived; where did the survivors make landfall?* (Cliff 1993: 59-60) (C'est moi qui souligne)

Ce fragment de récit à la première personne nous apprend que les Juifs partagent avec les Noirs la hantise du *middle passage*; numérotée comme le seront les Juifs sous les Nazis, Rachel de Souza nous rappelle comment et pourquoi les Juifs furent chassés du Portugal et de l'Espagne, apportant des éléments relativement s (l'emploi de sable pour étouffer les bruits du rituel *mikva*). L'auteure introduit le *code switching* (« ça s'appelait de Jodensavanne »), soit pour mieux souligner la ghettoïsation, l'apartheid renforcés par la coupure entre deux langues, soit pour vilipender ceux qui l'ont instituée (le titre des souverains espagnols est donné en espagnol: « Los Reyes Católicos » a un effet moqueur), Condé adopte le ton de l'historienne qui rappelle ce que le lecteur moyen sait. Si elle laisse discuter Tituba et Benjamin du nombre de survivants et de déportés, comme se le demande aussi Rachel de Souza dans la phrase finale de son interrogatoire, l'effet est bien plus touchant dans *Free Enterprise*. L'image de la diffusion du son, de la radio, ajoute encore à l'amplification désirée, par l'énonciatrice, d'une histoire trop souvent passée sous silence.

Ailleurs, Condé retranscrit des extraits de la déposition de Tituba Indien, sur qui pourtant deux ouvrages nous apprennent des éléments qui auraient pu être exploités dans la révision romanesque. D'abord, le nom « Tituba Indien » est bien à prendre littéralement: Tituba serait indienne, selon Elaine Breslaw dans *Tituba. Reluctant Witch of Salem. Devilish Indians and Puritan Fantasies* (1996). Originnaire probablement de Guyane, cette Amérindienne serait arrivée en Barbade où, à l'époque, on désignait les enfants de race mixte, africaine-indienne, « nègres », ce qui facilitait la confusion entre la Tituba historique et celle recréée et survivant à travers la légende et les oeuvres littéraires (Miller, Petry, Condé). On avait fait appel, à la Barbade, à une traite amérindienne à petite échelle: selon Breslaw, Tituba et John Indien, son mari, seraient originaires de la côte nord-est de l'Amérique du Sud, nommée la Nouvelle Espagne, ou des « Indes occidentales espagnoles », vendues à la Barbade. Tout le mythe d'une Tituba noire serait née du fait qu'elle aurait amalgamé, du contact avec les esclaves d'origine africaine, croyances noires et croyances indiennes. Dans les colonies anglaises en Amérique, la présence indienne constitue une menace énorme (comme l'accentue Les amants du Nouveau Monde, parmi lesquels se réfugiera le fiancé de Hester Prynne). Condé fait d'ailleurs allusion à une forte menace indienne près de Boston: « tout aux alentours de Salem, vivaient des Indiens, farouches et barbares, résolus à faire un scalp de toutes les têtes qui s'aventureraient trop près. » (T 87) Pour Charles Hoffer dans *The Devil's Disciples: Makers of the Salem Witchcraft Trials* (1996), Tituba serait d'origine africaine, hypothèse qu'il remet en question à la fin de son argumentation; Charles Upham, ministre du culte de Salem, a également contribué au mythe d'une Tituba noire dans *Lectures on Witchcraft, Comprising a History of the Delusion in Salem in 1692* (1831)). Chadwick Hansen rejette dans *Sorcellerie à Salem* (1971) l'idée d'une conspiration puritaine dont profitèrent le clergé et les magistrats, accusant Sarah Osborne, Sarah Wood et Tituba: pour lui, la sorcellerie faisait ravage vers 1692 et Condé nous en convainc avec le personnage de Judah White, sorcière blanche qui instruira en fait Tituba, lui recommandant de purifier la nouvelle maison avant de l'occuper (T 88). Et Tituba de comparer cette sorcellerie blanche à celle des Antilles: « notre science est plus noble et s'appuie davantage sur les forces que sur les choses » (T 88). Que Tituba ait fait appel à des éléments surnaturels pour soigner Elizabeth Parris, remplaçant le fromager par un érable, les herbes de Guinée par des feuilles de houx acérées et luisantes (T 75-6), qu'elle ait accepté de faire un gâteau de sorcière pour guérir Abigail et Elizabeth de leurs transes a mis le feu à l'hystérie inculpatrice.

Quant aux maigres archives concernant Tituba Indien, l'auteure s'est contentée de transposer quelques extraits de l'« Interrogatoire de Tituba Indien », comme nous l'apprend une note en bas de la page 165, ainsi que la déposition de John Indien devant le juge Thomas Danforth, « sale raciste » aux yeux de Tituba (T 172). Malheureusement, pareille réécriture minimaliste séduit plus

d'un auteur antillais sans qu'elle ne restitue d'une manière fascinante l'H/histoire antillaise. Ainsi, *Texaco* figurait bien comme contre-histoire retraçant trois cents ans de l'histoire martiniquaise en divisant la chronologie par le matériau de construction<sup>201</sup>, tandis que *L'Esclave vieil homme et le molosse* recopie quelquefois le récit documentaire sur « la Roche écrite » (titre du premier chapitre dans *Lettres Créoles*):

La Pierre est amérindienne. Ils avaient habité ce pays pendant et-caetera de temps, et gravé ainsi des pierres dans les Grands-bois. J'avais su leur extermination. De vieux Caraïbes m'avaient instruit des plantes, des poissons sans venins et des racines alliées. (Chamoiseau 1997: 117)

Dans *Tituba*, de pareils passages, d'allure trop encyclopédique, déparent<sup>202</sup>. Ailleurs, les connexions entre la nature et les pouvoirs surnaturels de la protagoniste sont surfaits et rendent le lecteur sceptique, juge aussi Michelle Smith. (Smith 1995: 605)

Chez Morrison, par contre, noms de personnes et de lieux (Ohio, Boston), pensées qui divaguent (celle de Bodwin et celle de Sethe), détails apparemment insignifiants (« les femmes de couleur de Delaware, Ohio » (Bower & Silleck 1997), le « velours », les mûres et les saucisses de porc), tout recrée l'Ohio des années 1870. Marshall, par contre, se montre plus économe avec les « effets de réel ». Les références explicites à l'histoire: toutefois, « the Cotton Club » où a dansé Thomasina Moore (RN 25), « le Statler » (pour the Statler Hilton Hotel), la Baptist Church bombée de Birmingham un dimanche de '63, action du Klan qui tuait quatre fillettes noires (RN 29) ancrent le récit dans l'Amérique de l'Après-Guerre, société duale et discriminatoire où le Civil Rights Movement peinait dur pour « Justice » pour tous. Exceptionnellement, de brèves parenthèses renseignent sur l'un ou l'autre personnage, tel le général Sherman<sup>203</sup> (RN 34) dont l'arrivée scella à Tatem la fin de « la plus grande plantation de coton des îles environnantes »:

Général William Tecumeh Sherman quittait Atlanta pour mettre le pays à feu et à sang. L'immense champ avait été complètement saccagé et n'avait jamais été replanté. (RN 34)

---

<sup>201</sup> Temps de carbet et d'ajoupas (1635-1680); temps de paille (1848-1902), temps bois-caisse (1902-1946), temps fibrociment (1946-1960), temps béton (1960-198...)

<sup>202</sup> *Les Derniers Rois mages* lisse aussi par son côté guide touristique. Par exemple: « A la saison d'hiver, le *Black Sentinel of Charleston* (voir aussi p 226) avait signalé le génie d'Alan Rowell, un jeune musicien noir de Chicago qui faisait une tournée dans le Sud. Il avait mis en musique les poèmes de Rita Coblens, deuxième Noire à obtenir le Pulitzer Prize pour avoir mis en vers l'histoire de sa famille et de sa migration des femmes exploitées du Sud aux ghettos du Nord. » (Condé 1992: 184-5)

<sup>203</sup> 1820-1891, un des meilleurs chefs nordistes dans la guerre de Sécession; il dirigea la Marche vers la mer (1964)

D'autre part, ses mentions de lieux, tout aussi judicieusement choisis et répartis dans le roman, suffisent à bien évoquer la croisière (« le Bianca Pride avait passé toute la journée en mer, d'une seule traite entre San Andres au large du Nicaragua, leur dernière escale, et la petite île de Grenade, le prochain arrêt » RN 50, le Mont Pelée et La Pointe, North White Plains, Manhattan et sa 125<sup>th</sup> Street, sa 47th West Street, etc)

## 5.4 « W/Righting History into Her Story » (Clarisse Zimra)

### 5.4.1 “Womanist neo-slave narrative”

Pour l'auteure noire, réviser l'Histoire implique non seulement réexaminer les rares sources historiques disponibles et rectifier une version et vision masculines (Zimra 1986), mais aussi réviser les premiers récits noirs, le genre du *slave narrative*. Morrison révisé son prototype qu'est *The Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself* (1845) pour quatre raisons. D'abord, elle refuse catégoriquement le monologisme dû au genre autobiographique, au point de miner la notion de 'narrateur', et de s'éclipser comme auteure, position postmoderne que partage Condé (voir « The Death of the Author », Mudimbé-Boye 1993). Jamais autorité narrative fut plus discutée, voire discutable: le jeu de trois incipits différents accrédite cette fin d'instance auctoriale omnisciente. Autant de possibles démarrages de l'histoire s'offrent ici au lecteur. Garants de ne pas mentir sur la réalité, de livrer un témoignage sincère et exact de l'esclavage, les autobiographes trichaient, amputant des pans entiers de la condition esclave. Le narrateur-autoportraitiste s'y défendait à tout prix de posséder la raison, l'intelligence, la bonté, toutes qualités générées par sa profonde rationalité. Prouver sa « normalité », son aptitude à raisonner comme les Blancs comptait parmi les enjeux centraux de la narration. De surcroît, the *slave narrative* cédait à l'appétit voyeuriste des Blancs. Deuxièmement, malgré ces démonstrations d'égalité raciale, l'énonciateur noir n'en dépendait pas moins d'un Blanc pour accréditer son énoncé, faire exister son récit. Accompagné d'une introduction, d'une préface dans laquelle l'ex-esclave bafouillait des excuses en guise de *captatio benevolentiae*<sup>204</sup>. Plus synoptiquement encore, une simple signature d'un Blanc en garantissait l'authenticité. *The slave narrative* censurait, en troisième lieu, tout débordement d'émotions dangereuses, d'inquiétudes

---

<sup>204</sup> Harriet Jacobs s'excuse: « Reader, be assured this narrative is no fiction. I am aware that some of my adventures may seem incredible, but they are, nevertheless, strictly true. I have not exaggerated the wrongs inflicted by Slavery; on the contrary, my descriptions fall far short of the facts. [...] I wish I were more competent to the task I have undertaken. But I trust my readers will excuse deficiencies in consideration of the circumstances. » (Norton 1997: 209)

irraisonnées, de colères impermissibles. Par conséquent, tout ce qu'ont pu et dû ressentir des sujets noirs malmenés par leurs maîtres a été omis dans une narration aseptisée et tricheuse. Par peur de ressusciter le spectre de Caliban sauvage, l'ex-esclave se tait sur ses désirs de vengeance, et se contente d'un récit neutre, censuré, qui se termine par l'exaltation de la Liberté. *Beloved* révisé ces « histoires » incomplètes et fallacieuses, déformantes et tronquées, qu'elles soient écrites par des hommes ou, beaucoup plus rares, par des femmes.

Contrairement au modèle ascensionnel, le roman morrisonien nous refuse d'abord un dénouement heureux. Il n'est pas clair si Sethe et Paul D formeront un couple heureux, si l'avenir leur sourira. Certes, Paul D et Sethe s'encouragent à recommencer ensemble, ayant combattu le démon de l'esclavage, ayant partagé et allégé le poids de leurs mémoires individuelles. (Hamilton 1996: 438) Malgré cela, le futur s'annonce incertain: le présent américain reste obnubilé par l'ombre du passé. D'où la formule hautement ambivalente: « Ceci n'est pas/Ce n'était pas une histoire à faire circuler », dont la triple répétition (de même que l'exergue « Bien-aimée celle qui n'était pas la bien-aimée » ) ne fait qu'ajouter à l'indécision quant au message du roman. *Trickster* avérée, Morrison tisse une coda truqueuse qui gâche le plaisir de refermer le livre sur une fin qui soulage. Tout au contraire, par la formule répétée à trois reprises, tout se passe comme si la narratrice se tranchait la gorge<sup>205</sup>: tout en énonçant que l'histoire n'est pas à transmettre aux générations à venir, elle se garantit son héritage et sa circulation du fait même qu'elle est imprimée, devenue livre. Pareille morale est également désignée à la fin de *Pluie et vent* où le legs de la parole féminine aurait été mise en doute (vu qu'avec Télumée s'éteint la dynastie Lougandor), s'il n'y avait pas l'objet empirique et fétichiste qu'est le livre. (Zimra 1990: 156)

Genre masculin, la *slave narrative* se féminise dans *Beloved*, comme dans *Moi, Tituba*, où le titre surconnote l'annexion au genre testimonial<sup>206</sup>, en un « womanist neo-slave narrative », puisque les interdits sur lesquels hommes et femmes, Noirs et Blancs se sont gentiment tus sont ici levés. (Bell 1992) Morrison a pris le parti de raconter l'histoire réelle, d'esquisser la vision sur l'humanité à partir du meurtre d'un enfant, car tel est bien la situation de la mère esclave. Il fallait une fois pour toutes parler de et pour la femme qui vivait dans un univers où ce qu'elle chérissait le plus, la maternité, lui livrait une guerre implacable. (Fox-Genovese 1992: 11, 19)

---

<sup>205</sup> La variation du passé (C'était/Ceci est) au présent et le déictique (ceci) nous met dans la peau de la narratrice qui s'interdit la parole, se sentant coupable d'avoir verbalisé, et donc ordonné, agencé ce qui relève du non-dit et de l'inarticulé.

<sup>206</sup> Comme dans *Yo* (Julia Alvarez) et *I, Rigoberta Menchu*, le pronom de la première personne attire l'attention sur l'accès au discours par le sujet subalterne féminin: Spivak rappelle à quel point cette prise de parole, dans le texte imprimé, s'entoure de « magie », la femme-témoin apparaissant fantômatique. (Spivak 1998: 9)



Que le roman compte vingt-huit chapitres, et que la mère outragée ait connu vingt-huit jours de bonheur, le cycle d'une femme, le féminise déjà, tout en confirmant l'importance des chiffres et des lettres dans l'écriture morrisonienne. Beloved, le fantôme revenu de l'Autre Bord, aurait d'autre part environ 18 ans, âge qui symbolise l'entrée dans la vie adulte féminine. Sethe se rappelle son court intervalle de bonheur, brusquement achevé par la méchanceté des voisin(e)s, comme une symbiose mère-enfant(s) concélébrée par les ami(e)s, sa belle-mère, ses enfants. Sethe se sentait alors une « Mother-Goddess », une déesse de fertilité, sentiment de bonheur intense qu'elle cherche à communiquer à Paul D dans une réflexion bio-génétique, « down to earth »:

J'étais grande, Paul D, et profonde et large, et quand j'ouvrais grands les bras, tous mes enfants pouvaient s'y nicher. J'étais *large* à ce point. (B 227) (italiques dans le texte)

Gorgée de lait, et donc de plénitude, elle était capable de nourrir ses quatre enfants, de leur donner tout l'amour qu'ils sollicitaient. Très vite, ces quelques souvenirs à une maternité épanouie sont submergés par ses vieilles frustrations: n'ayant jamais appris comment élever ses enfants<sup>207</sup>, n'ayant jamais eu le temps de coudre un sarrau pour sa petite fille dans un bout de tissu laissé par la maîtresse (B 228), la mère-esclave souffre dans chaque fibre pour tout ce dont elle a dû priver la meilleure partie d'elle-même.

Dans *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861) de Harriet Jacobs et *The Narrative of Nancy Prince* (1850) (Braxton 1989), la part faite aux Blancs est encore trop belle. Mères frustrées, filles maltraitées, les autobiographes se montrent lénifiantes envers l'institution qui les a mutilées. Elles sacrifient, pour des raisons esthétiques et éthiques au mythe de l'enfance heureuse sous le règne d'une maîtresse gentille et affectueuse<sup>208</sup>, vantant la chance qu'elles ont eue de maîtriser la parole et l'écriture du maître. Morrison ne réserve même pas ce privilège-là à son personnage outragé. En plus, l'outrage capital qu'est le viol est étouffé (comme ce fut le cas dans *Pluie et vent* ou *Incidents*<sup>209</sup>). Pour Sethe, la pire insulte, la pire ignominie n'est pas d'avoir été battue, mais qu'on

<sup>207</sup> Sethe se confesse à Paul D de son ignorance quant à élever un enfant, à reconnaître le moment de sevrage: « Si t'as rien que du lait à leur donner, et bien; ils font pas les choses si vite. Du lait, c'est tout ce que j'ai jamais eu. Je croyais que les dents voulaient dire qu'ils étaient prêts à mâcher. Y avait personne à demander. [...] C'est dur, tu vois ce que je veux dire? Toute seule et pas de femme pour t'aider à t'en sortir. » (B 223-5)

<sup>208</sup> « My mistress was so kind to me that I was always glad to do her bidding, and proud to labor for her as much as my young years would permit. [...] Those were happy days - too happy to last. [...] I felt sure I should never find another mistress so kind as the one who was gone. » (Jacobs in Norton 1997: 211)

<sup>209</sup> « [My master] peopled my young mind with unclean images, such as only a vile monster could think of. I turned from him with disgust and hatred. But he was my master. I was compelled to live under the same roof with him - where I saw a man forty years my senior daily violating the most sacred commandments of nature. He told me I was his property; that I must be subject to his will in all things. » (Norton 1997: 216)

lui ait volé son lait, souillure si dégradante, humiliante que Sethe décide de marronner. L'amour maternel n'en devient que plus sacrificiel: femme dévouée, Sethe est offensée non par ce qu'on fait à son propre corps, mais à la « meilleure partie d'elle-même », son enfant.

Contrairement au *slave narrative*, l'auteure empêche toute victimisation de la femme noire. Si Morrison focalise l'attention sur la femme qui subit l'affront, c'est aux hommes d'être de vils voyeurs. Lorsque le fossoyeur viole Sethe en échange des sept lettres gravées sur la pierre tombale, Sethe s'appuie sur la pierre tombale de sa bien-aimée, les genoux « grands ouverts comme une tombe. » (B 13) Ce vil commerce de chair est regardé par le fils de « l'homme sans peau » (paradoxe éclairant, le lecteur n'apprend ni l'appartenance raciale, ni le nom) qui regarde goulûment le spectacle. Quand Sethe est maltraitée par les Neveux, qui lui sucent son lait, c'est au tour de son mari, Halle qui, caché dans la grange, est forcé d'y participer, de regarder l'outrage. Autant que la femme, l'homme est victime de la scène, puisque Halle a « craqué comme une brindille », tout autant souillé par ce que font les Neveux à sa « beloved ».

Jamais le regard n'est-il braqué plus qu'il ne le faut sur les corps et parties de corps maltraités; les multiples horreurs (lynchage, harcèlements, vol du lait, infanticide) sont contournées. Que tel ou tel personnage risque de passer pour une victime irrémédiable et « l'oeil de la plume » change d'objet. Telle est la règle de la *remémoire*: silence et décence règlent un discours où fragment par fragment le passé réapparaît à la surface: « [Paul D] saisissait seulement des fragments de ce qu'elle [Sethe] disait - ce qui suffisait, parce qu'elle n'était pas arrivée à la question essentielle: la réponse à la question qu'il n'avait pas posée carrément. » (B 226)

Par son jeu de révision, Morrison brise la représentation conventionnelle de la femme noire victime, « négresse » passive aux mains de ses malfaiteurs. Elle rend impossible toute victimisation par l'élimination du sentimentalisme, autre facette de la réécriture des *slave narratives*. La narratrice (Sethe ou la voix anonyme résumant ses pensées à sa place) et les narrateurs se départent du ton larmoyant, quitte à éloigner tout pathétisme. Un ton « matter of fact » ajoute au désarroi du lecteur qui se trouve pris en otage. La perspective narrative induit une gêne. Qu'il le veuille ou non, le lecteur est voyeur et complice, tour à tour emprisonné dans la peau et le rôle du malfaiteur. Rappelons le premier souvenir de Sethe, ineffaçable puisque franchement macabre, quasiment nécrophage: le lecteur est forcé d'être le témoin (comme le fils du fossoyeur) jusqu'à quel point peut aller l'insensibilité et l'indifférence au deuil et à la douleur d'une mère. Il en va ainsi pour maint passage, tant et si bien que le lecteur est réciproquement souillé par l'embarras et la culpabilité. Nous plongeant dans les abîmes horribles de l'esclavage, rôdant autour de scènes sensationnelles, une telle écriture nous interpelle et nous interroge moralement. (Schmudde 1993, Handley 1995, Phelan 1993)

Un autre aspect de la révision des *slave narratives* consiste à décaler les événements dans la diégèse. Roman cyclique, - dans tous les sens du terme -, *Beloved* répondrait à une temporalité

concentrique, doublant les mouvements que fait Sethe autour du même point névralgique de sa mémoire:

Sethe savait que le cercle qu'elle décrivait autour de la pièce, de lui (Paul D), du sujet, demeurerait cercle. Qu'elle ne pourrait jamais aborder la chose, la préciser à l'intention de quiconque poserait la question. (B 229)

Se reposant éternellement la même question, à savoir comment convaincre que l'assassinat de « la meilleure partie d'elle-même », était une bonne chose, dictée par l'amour, Sethe et les autres personnages tissent des cercles concentriques autour du même noeud: le meurtre. Si tous les fils convergent vers ce même noeud centripète, se laissant ordonner sur l'axe avant/après, ce classement se complique du fait que la mère se trouve continuellement dérangée par l'irruption dans le présent, sans logique aucune, du passé. Un exemple de ce décalage, qui pointe un doigt accusateur vers le lecteur avide de fortes sensations, est l'ellipse entre le chapitre I,15, nous préparant au drame, et le chapitre I,16, qui ne nous le rapporte nullement. De cette façon, Morrison déjoue l'attente de la description de l'infanticide; au lieu du carnage dans le bûcher, ce sont les secondes qui l'ont suivi qui sont narrées, étirées en *slow motion*. Qui plus est, le lecteur voit à travers les yeux de Maître d'Ecole. Arrivé trop tard sur le lieu du crime, celui-ci s'exaspère de l'état dans lequel il trouve « la bande de foutus negros ». Puisqu'un « pickaninny » mort a « moins de valeur qu'un ours mort », la voix, que le lecteur attribue automatiquement à Maître d'Ecole, chiffre l'énorme manque à gagner:

A l'intérieur, deux garçons saignaient dans la sciure et la terre aux pieds d'une femme noire qui, d'une main, en serrait un troisième trempé de sang contre sa poitrine et, de l'autre, tenait un nourrisson par les talons, la tête en bas. Elle ne les regarda pas; elle balança simplement le bébé vers les rondins de la cloison, manqua son coup et tenta d'atteindre son but une seconde fois lorsque, jailli de nulle part dans le tic tac du temps que les hommes passèrent à regarder fixement ce qu'il y avait à regarder, le vieux Noir, toujours miaulant, franchit la porte en bondissant dans leur dos et attrapa le bébé au beau milieu de la trajectoire du lancer de sa mère. (B 209-10)

Remarquons que cet effet dramatique (lecteur dans la peau de l'inhumain pourchassant les « nègres » fuyards), l'auteure l'obtient par un écart minimal de l'article de presse qu'elle révisé. De fait, elle n'en modifie que le point de vue. C'en est assez pour ce moment: avec tact, la narratrice omnisciente négocie ce que, émotionnellement, son lecteur peut supporter. Dosage doublé par ses personnages: bribe par bribe, Paul D confesse comment Halle, caché et cloué au sol, a bien vu, de ses yeux vu, comment les Neveux humiliaient sa femme qu'ils ont ensuite impitoyablement fouettée. Paul D lui explique par petites bribes pourquoi le mari et le père n'a pas pu se lancer à la recherche des siens, puisque l'homme s'est barbouillé la figure avec du lait et du babeurre.

Ce sera bien plus loin, alors même qu'on ne s'y attend plus, que le suspense connaît une étrange recrudescence (III, chap 1). La narratrice « accouche » alors des derniers morceaux de la pénible confession. Sachant qu'il lui faut aller jusqu'au bout, Sethe s'adresse à sa fille morte et décrit la manière dont elle a tué son bébé, le courage qu'il lui a fallu pour mettre à mort ce qu'elle chérit le plus, la force physique nécessaire à maîtriser les convulsions d'un corps dans lequel la vie s'éteint; rien ne nous est épargné. Scène sanglante, d'autant plus insupportable qu'elle évoque celle où Paul D saigne les porcs à l'abattoir de la ville:

la plus grande peur de Sethe était [...] que Beloved parte. Qu'avant que Sethe puisse lui faire comprendre [...] le courage qu'il lui avait fallu pour tirer les dents de cette scie sous le petit menton; pour sentir le sang de bébé jaillir comme de l'huile entre ses doigts; pour tenir son visage de sorte que sa tête reste attachée; pour la serrer afin d'absorber, encore, les spasmes de mort qui fulguraient à travers ce corps adoré, tout rondelet et velouté de vie. (B 346)

Inconcevable, enfin, dans *the slave narrative* est l'aspect polyphone du roman, les discordances et dissonances entre les différentes voix simultanées et/ou entremêlées. La *remembrance* multivocale de ce passé, la rhapsodie de voix féminines nous confronte à plusieurs vues et donc, plusieurs visions sur la condition servile des Noirs et sur leur domination<sup>210</sup>.

Tantôt dans la peau du spectateur avide de sensations fortes, tantôt dans celle du savant civilisé (l'implacable Maître d'Ecole) dont les dérapages produisent des « désastres » (Damas) incurables, le lecteur est à la merci d'une voix qui, le temps du mensonge romanesque, nous plonge dans cette *histoire secrète*, non archivale. Soucieuse de rendre la vérité dans ses arcanes labyrinthiques, Morrison rassemble, telles des pièces de puzzle, différentes opinions qui se correspondent ou se contredisent, captant ainsi les avis opposés sur un sujet brûlant (l'esclavage des Noirs et leur discrimination); multitude de vues qui fait précisément qu'il y a conflit, problème, tension. Cette polyphonie de voix et cette pluralité de vues contrastent singulièrement avec la seule expérience et opinion de l'ex-esclave chroniqueur, voilant une grande partie des déchirures mentales et des humiliations sexuelles. Morrison a l'audace de livrer l'expérience vécue du Noir dans sa totalité,

---

<sup>210</sup> La nécessité d'un discours qui échappe et remédie à « l'implacable univers muet du servage » s'énonce dans *Le Quatrième siècle*: « Tressant, d'une sentence à l'autre.... la voix grossie de mystère d'où naîtrait leur clarté... Sans qu'ils osent croire que l'acte futur... ils le sentaient peut-être courir d'une de leurs phrases à l'autre. L'acte: pulsion qui raccordait déjà les mots entre eux, ou plutôt, articulation (syntaxe insoupçonnée) de leurs discours sans suite. » (Glissant 1964: 153) Comme chez Morrison, les blancs laissés par les points de suspension indiquent la déconstruction grammaticale et illustre parfaitement la vision poststructuraliste et derridadienne de la langue. Plutôt que de refléter le monde, la langue le crée: elle donne forme à ce qui, jusqu'alors, restait invisible et insu, inentendu et inécouté.

montrant ses défenseurs comme ses détracteurs, les victimes comme les maîtres. (Morrison 1974: 88)

#### 5.4.2 L'Amérique puritaine, revue et corrigée

Après *La vie scélérate*, Condé revient dans *Tituba* à l'Amérique, non à l'époque contemporaine mais au siècle colonial fondateur. Inculpée de magie noire et de sorcellerie, d'empoisonnements et de dépravation de mœurs, Tituba est victime d'une « époque crédule et barbare » (T 173), malgré le progrès des sciences dont se moque la narratrice<sup>211</sup>, d'une colonie puritaine promise aux seuls Elus. L'Histoire ne l'a pas retenue, puisque noire, comme nous le rappelle l'Appendice:

Vers 1693, Tituba, notre héroïne, fut vendue pour le prix de sa « pension » en prison, de ses chaînes et de ses fers. A qui? Le racisme, conscient ou inconscient, des historiens est tel qu'aucun ne s'en soucie. (T 277-8)

Ce rappel paratextuel retrouve sa formulation dans le corps du texte, notamment lorsque Tituba accuse l'Histoire d'oubli volontaire et d'exclusion. L'autobiographie de Tituba se motive dès lors comme la vengeance de la sorcière qui, contrairement à Sarah Good et Sarah Osborn, n'avait attiré l'attention de personne:

Je sentais que dans ces procès de sorcières de Salem qui feraient couler tant d'encre, qui exciteraient la curiosité et la pitié des générations futures et apparaîtraient à tous comme le témoignage le plus authentique d'une époque crédule et barbare, mon nom ne figurerait que comme celui d'une comparse sans intérêt. On mentionnerait çà et là « une esclave originaire des Antilles<sup>212</sup> et pratiquant vraisemblablement le 'hoodoo' ». On ne se soucierait ni de mon âge ni de ma personnalité. On m'ignorerait. [...] Aucune, aucune biographie attentionnée et inspirée recréant ma vie et ses tourments! Et cette future injustice me révoltait! Plus cruelle que la mort! (T 173)

---

<sup>211</sup> Dans le passage suivant, je relève l'ironie mordante de Condé envers les grandes et prestigieuses universités américaines: Harvard (avant de se moquer dans les dernières pages de *Desirada* de l'Université de Berkeley). Tituba aurait, dans son imagination, servi de cobaye à « Un certain docteur Zérobabel » qui « étudiait les maladies mentales et espérait être nommé professeur à l'Université de Harvard. Il recommanda que l'on expérimente sur moi une de ses potions: 'Prendre le lait d'une femme qui nourrit un enfant mâle. Prendre aussi un chat et lui couper une oreille [...] Laisser le sang s'écouler dans le lait. Faire boire ce mélange à la patiente. Répéter trois fois par jour. » (T 175)

<sup>212</sup> Note sur la traduction: le texte officiel mentionne « originaire des West Indies » (comme le rend la traduction anglaise). Les Antilles étant les Antilles françaises. Inversement, *hoodoo* étant l'équivalent de « vaudou », on aurait pu s'attendre à « vaudou » dans le texte français.

Cette déclaration tempétueuse confirme le don de « seconde vue » de la narratrice. Livrer justice à celle dont le nom a été effacé, retracer une vie dans laquelle l'Histoire se confond avec la légende (« pratiquant vraisemblablement le 'hoodoo' »), elle-même obscure, tel est le but narratif. Comment en serait-il autrement, puisque la sorcière est par définition celle dont les actes comme les paroles sont entourés de mystères et de doutes, de conjectures et de craintes suspicieuses<sup>213</sup>?

Condé jugea inutile de revoir, à plus forte raison de réviser deux oeuvres nées pourtant du même souci de réhabilitation. *The Crucible* (1958), pièce de Miller a été récemment adaptée à l'écran dans *The Crucible. Hell has no fury...* de Nicholas Hytner avec Daniel Day-Lewis, Winona Ryder, Paul Scofield, Joan Allen, Bruce Davison. Condé avoue ne pas s'être donné la peine de la relire: « I did not take the trouble to reread *The Crucible*. I knew that Miller as a white male writer would not pay attention to a black woman. » (Scarboro 1993: 202) Défense féministe, cette réplique retourne simplement les mécanismes sexistes et racistes dont sa « classe » a été victime. Ce n'est pas parce que Miller est un homme blanc qu'elle doit refuser catégoriquement une relecture qui, par ailleurs, aurait pu apporter une perspective intéressante à approfondir. Symbole d'innocence païenne, de paganisme bon-enfant, Tituba reste chez le Juif libéral un élément de distortion de l'humanité, une menace pour la moralité chrétienne et les bigots puritains. La révision du plus célèbre procès américain de l'époque fondatrice y revêt donc la même intention allégorique, à savoir dénoncer la psychose collective de l'immédiat après-guerre. Les « pourchassés » communistes, mis au ban par le sénateur McCarthy dans les années '50 ressemblent aux victimes de l'hystérie des masses qui s'empare de Salem, ravagé par la « peste » décrite dans *Tituba*. Bien qu'elle se veuille porte-parole d'une société multiraciale et multiculturelle, que *Tituba* serve d'allégorie pour l'Amérique d'aujourd'hui<sup>214</sup>, Condé a négligé aussi la deuxième récupération de Tituba Indien, laquelle aurait davantage pu la retenir, vu qu'elle est d'une Africaine-Américaine. *The Witches of Salem* (1964) d'Ann Petry (morte en 1998), avocate du « Black Civil Rights » des années '60, lui déplut parce que jugé trop didactique et moralisateur, écrit pour des adolescents. Condé s'écarte aussi de la fin que lui donne Ann Petry: « Une vague tradition assure qu'elle fut vendue à un marchand d'esclaves qui la ramena à la Barbade. Je lui ai offert [...] une fin de mon choix » (T 277-8). Libre quant à la manipulation et la sélection de ses sources, Condé juge sévèrement celle qui fut parmi les premières à montrer du doigt, dans *The Streets* (Ann Petry, 1946) par exemple, la triste condition féminine noire,

---

<sup>213</sup> D'autres sorcières notables alimentèrent des légendes toutes aussi ahistoriques: « the voodoo queen », Marie Laveau, établie à la Nouvelle Orléans, aurait eu quinze enfants et serait morte à l'âge de 103 ans, chiffre contesté (87 ans selon d'autres).

<sup>214</sup> « [Tituba's] powers are misunderstood by the narrow-minded Puritans, who can only associate witchcraft and blackness of her skin with evil. Far more than a historical novel, Condée's book makes a powerful social statement about hypocrisy, racial injustice, and feminism through the use of postmodern irony. » (*Library Journal*, July 1992, 120)

notamment à travers la tragédie d'une femme noire handicapée, poussée au meurtre par la misogynie.

L'autobiographie fictive de Tituba Indien révisera donc son propre procès tout en intentant celui des Elus. Bien placée pour décrire la vie d'une famille puritaine, Tituba nous montre comment Elizabeth et Betsey sont esclaves du patriarce Parris, ministre de la foi qui terrorise ses disciples. Une clique de puritains s'en prend à des femmes (Sarah Good et Sarah Osburne, Ann Putman) pour leur dérober biens et droits. L'autorité usurpatrice des Elus s'étend aux domaines à la fois social et économique; elle établit un régime démagogique, basé sur la peur du Mal et du Diable. Sous l'apparence de la paix et de la piété, une guerre intestine déchire la communauté:

C'était cela, Salem! Une communauté où l'on pillait, trichait, volait en se drapant derrière le manteau du nom de Dieu. Et la loi avait beau marquer les voleurs d'un B<sup>215</sup>, fouetter, couper les oreilles, arracher des langues, les crimes proliféraient! (T 134)

Le roman nous explique peu, par contre, que les accusations de sorcellerie, les manigances hypocrites permettaient à quelques-uns de s'enrichir sur le dos des autres, causalité supposée suffisamment connue depuis *The Crucible* (Arthur Miller) pour le laisser à l'arrière-plan. La narratrice rapporte simplement à quel point Salem était dirigé par une poignée de ministres qui semaient la terreur et renforçaient toutes sortes de superstitions. Tituba fait état, toutefois, des appréhensions de Samuel Parris, fondées sur le fait que deux ministres antérieurs, le Révérend James Bayley et le Révérend George Burroughs, avaient été chassés par des paroissiens. Les fidèles avaient donc osé se soulever contre l'entretien de leurs maîtres religieux. « Le salaire annuel de 66 livres était une pitance, surtout que le bois n'était pas fourni et que les hivers étaient rigoureux dans la forêt. » (T 87) Les dures conditions de vie, la pauvreté des uns et des autres explique ces soupçons, les arrangements malhonnêtes, dont les mariages de raison. On apprend que les Puritains de Salem sont avides d'agrandir leurs lopins:

Joseph Henderson qui venait lui-même de Rowley avait épousé une fille de la famille Putnam, la plus considérable du village. Peut-être le mariage avait-il été un calcul. En tout cas, il s'était révélé peu payant. Pour de sordides raisons, le couple n'avait pas reçu les domaines qu'il espérait et végétait dans la misère. (T 108)

Que la chasse aux sorcières ait été déclenchée par quelques fillettes montées contre des femmes innocentes mais propriétaires de terrains, passe au second plan. Toute l'attention étant focalisée

---

<sup>215</sup> B pour *Burglary*, vol, nous apprend une note en bas de page.

sur Tituba, le récit devient moins une reprise de l'affaire de Salem qu'une démonstration que, dans ces temps obscurs, une « négresse » ne pouvait que faire du Mal, qu'elle était le Mal, comme le lui dit sans faille Betsey. (*T* 123) En même temps, Condé désira démontrer l'héritage du puritanisme dans l'Amérique moderne; ce qui l'a mue est la constatation d'une société restée bornée, hypocrite, raciste. (Scarboro 1992: 203)

### 5.4.3 Broder sur l'histoire

Inventant une origine violente à Tituba (conçue dans la *Pariade*, incipit qui copie celui du Livre « Solitude » dans *La Mulâtresse Solitude*), une vie post-esclavagiste à la Barbade et même une fin héroïque, hissant Tituba au rang d'héroïne nationale (comme Solitude (Guadeloupe) et Nanny the Maroon (la Jamaïque)), Condé révisé l'Histoire d'une manière plus directe. Sa protagoniste inculpe sans hésitation ceux qui sont coupables de son sort et de sa vie lamentable, de son emprisonnement, de son exclusion. Recréant une vie à Tituba Indien, Condé invente trois épisodes qui illustrent ses largesses à l'égard de l'Histoire, travestissant le roman historisant en forum débattant de questions brûlantes (féminisme (séparatiste), marronnisme, etc). (Hewitt 1990: 166)

#### 5.4.3.1 Benjamin et Tituba

Par le mariage interracial et interreligieux, Condé aborde le point délicat des rapports entre Juifs et Noirs au XVII<sup>e</sup> siècle, thème d'une affligeante actualité vu le regain du « Black nationalism » ouvertement antisémite. Autrefois alliés dans la lutte des droits civils des Africains-Américains, les Juifs sont aujourd'hui fustigés par le leader des « black muslims », dont la rhétorique déplaît fort à Morrison, puisque Louis Farakhan prétend représenter et parler pour tous « les » Noirs Américains. (Morrison 1989 Pulitzer interview). Certains nationalistes noirs vont jusqu'à « banaliser le mal », voire nier l'holocauste. (Fischel 1995: 211) Non seulement les six millions de morts auxquels fait allusion l'exergue du roman, serait un chiffre exagéré, mais les Juifs se voient accusés d'avoir financé la traite, d'en être directement responsables du fait que les exégètes du Talmud propageaient le mythe de Cham.

D'autres écrivains caribéens, les Schwarz-Bart, Caryl Phillips dans *The Nature of Blood* (1997), Michelle Cliff dans *Free Enterprise* (1993) n'ont pas perdu de vue la connexion, délicate, entre les diasporas juives et noires, pratiquant ce que Ronnie Scharfman, consacrant un article à *Tituba* et *La Mulâtresse Solitude*, appelle une « poetics of métissage ». (Scharfman 1999: 191) Par le personnage juif, Condé réexamine le rapport entre deux groupes qui « font peur en Occident », tout en ciblant leur condition commune de « marginalisés » et de « méprisés » dans la colonie puritaine. Une collègue historienne juive inspira à Condé le personnage de Benjamin, après lui avoir précisé à quel point les Juifs furent relégués à des espaces spéciaux pour leur « settlement »,



p.e. Rhode Island. (Scarboro 1992: 201-2) Toujours est-il que, dans la discussion qui oppose Tituba et Benjamin, le mal fait aux Juifs ressort comme celui qui, par tous ses aspects (ses origines, sa nature, sa justification par l'antisémitisme, et l'Endlösung) dépasse le malheur des Noirs. Benjamin apparaît ici clairement comme le plus habile argumentateur, mesurant, évoquant la longue errance du peuple juif. Que ce soit aux colonies, en Europe ou en Amérique, les tribulations, mesures d'expulsion et pogroms dès l'époque mérovingienne surpassent ceux qui ont disséminé et décimé les Noirs. Bien que sa compagne réplique: « sais-tu combien d'entre nous saignent depuis les côtes d'Afrique? » (T 198), Benjamin ne l'écoute pas, la battant « à tous les coups » par des preuves d'une haine autrement plus ancienne et qui aurait fait plus de victimes. (T 199) En d'autres mots, si Tituban, la « sorcière noire », fait preuve d'empathie et de tolérance, au point d'apprendre les rituels du Sabbat et les prières en hébreu, son amant et ami ne reste pas moins fixé sur ce qui les différencie, eux et les histoires respectives de leurs peuples: Benjamin, tout compte fait, reste son maître et refuserait même de l'émanciper, telle est la situation d'inégalité entre les partenaires de ce couple curieux.

A travers le personnage de Benjamin se confirme donc le fait historique que des Juifs furent propriétaires d'esclaves dans le Nouveau Monde, surtout aux Antilles néerlandaises, au Surinam et au Brésil, où ils représentaient un tiers de la population blanche à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Loin de vouloir créer un personnage crédible, Condé amalgame des vices attribués du fond des temps aux fils d'Israël. Epinglant dans le portrait d'un seul homme toutes les « vilénies », elle fait mieux éclater l'absurdité et l'irrationalité de la stéréotypisation. Le portrait crie l'artifice et Condé, délibérément parodique, dénonce plus bellement que « le Juif », « le Noir » n'existent que dans les esprits de ceux qui sont allergiques à l'altérité, qu'ils sont en quelque sorte « imaginaires ». Dans *Declining the Stereotype. Ethnicity and Representation in French Cultures*, Mireille Rosello rappelle qu'Alain Finkielkraut entend par son titre « Le Juif imaginaire » le contraire, à savoir que le Juif moderne vit sa judéité comme quelque chose d'invisible. (Rosello 1998: 9)

Quoique hagarde elle-même, manquant des chicots, Tituba s'épouvante quand elle aperçoit pour la première fois son nouvel acquéreur:

Mon Dieu! quel homme! Petit, le dos déformé par une bosse qui pointait à hauteur de son épaule gauche, le teint couleur d'aubergine et le visage dévoré par de grands favoris roux qui se mêlaient à une barbe en pointe. (T 187-8)

L'apparition hideuse du petit homme bossu dessine devant nos yeux les caricatures de la presse antisémite à la veille de la seconde guerre mondiale, tous les stéréotypes épinglés à la « race maudite » s'amalgament dans le personnage de Benjamin. Un « Portugais », terme pour les Juifs expulsés sur ordre des très catholiques majestés Ferdinand et Isabelle en 1492, il s'établit dans une des treize colonies en Amérique. Il avait beau échapper aux juiveries du Vieux Monde, il tombe en proie aux conspirations et aux discriminations dans le Nouveau Monde. Benjamin perdra sa

fortune dans un incendie criminel qui détruit tous ses bateaux, ruine qui l'oblige à laisser partir sa dernière « possession », Tituba. De fait, farci de clichés, le portrait bascule dans la négativité totale lorsque le garde de prison, Noyes, ajoute une autre charge, imputée au peuple juif tout entier, aiguillon de l'antijudaïsme européen:

C'est un Juif, un commerçant qu'on dit très riche. Il pourrait se payer toute une cargaison de bois d'ébène et le voilà qui marchande pour du gibier de potence! (T 188)

A la cupidité s'ajoute l'avarice et l'usure, ainsi qu'un autre trait dont Benjamin se vante se référant à l'Ancien Testament, et lequel n'est d'ailleurs pas déplaisant du tout pour Tituba:

Les Juifs ont toujours eu un fort instinct sexuel. Notre père Moïse dans son grand âge avait des érections. Le Deutéronome le dit: « Sa puissance sexuelle n'était pas diminuée. » Abraham, Jacob, David eurent des concubines. (T 207)

Dans cette palette surprenante, l'auteure va jusqu'à rajouter des comportements peu orthodoxes, rehaussant le « cocktail » de croyances et de coutumes que le Nouveau Monde a brassé. Car le veuf Benjamin s'avère finalement peu monothéiste, faisant appel au pouvoir occulte de Tituba pour entrer en contact avec sa défunte femme. Au risque de forcer le trait, de miner la vraisemblance ( nombre de Juifs se convertirent au catholicisme pour échapper aux lois discriminatoires, mais ce cas de figure était plutôt rare), l'auteure prête à sa protagoniste la sorcellerie qui envoûte Benjamin et lui rend son épouse. Le fidèle se montre ici un croyant opportuniste qui épouse la religion qui lui rend le plus service.

#### **5.4.3.2 La comédie de Christopher**

L'épisode du marronnage avec les étapes (initiation, acceptation par la bande, co-épouse du chef, puis répudiation) traite irrévérencieusement le seul héros antillais qui soit, le nègre marron. Ici comme ailleurs, Condé s'en prend avec véhémence au mythe que les Martiniquais, atteints du « complexe de Toussaint » (Glissant 1981: 135) Césaire, puis dans une version « soft » pour employer les mots de Burton chez Glissant même, enfin, Chamoiseau et Confiant (Burton 1997)) n'en finissent pas de compenser par l'adoption des héros d'autrui (les Antilles n'ayant connu que des « révoltes avortées » ) l'absence en Martinique d'un grand héros populaire. Mais c'est bien sûr au « genre » que Condé s'en prend: dans sa nouvelle *Nana-Ya* ( *Pays mêlé*), elle se proposa,

par personnage interposé, de détruire le mythe du marron<sup>216</sup>. Descendante en droite ligne de la légendaire Nanny the Maroon, Jane a épousé un dénommé Georges Pereira Jr. qui nourrit le projet d'écrire *L'Histoire de Tacky*, le marron jamaïcain qui dirigea en 1760 une des plus grandes rébellions de la région.

En effet, depuis la pièce de Césaire, *La Tragédie du Roi Christophe* (1963), dramaturgie mondialement la plus connue, l'esclave qui sort des rangs pour guider son peuple vers la liberté est un mythe fondateur, en dépit de la réalité historique: le marronnage est resté, somme toute, marginal aux Antilles françaises. A la fois adoré et contesté dans *Le Quatrième siècle*, *La Case du Commandeur* (réédité par GA en 1997), et *Mahogany* de Glissant, le culte du marron a pour corollaire la dévalorisation du non-marron, l'esclave, homme et femme, qui s'efforçait de se plier aux règles tout en restant fidèle à lui-même. (Burton 1997: 66) Le « Négateur primordial » (Cailler 1988) n'est en rien, chez Condé, valorisé, le marron incarnant aussi le déficit politique, la faillite à élire des chefs antillais. Rejetant toute mythification, Condé déconstruit la seule mythologie positive qui alimente toujours une littérature vicariante (*L'Esclave vieil homme et le molosse* de Chamoiseau). Condé refuse d'héroïser le marron parce qu'il s'agit une fois de plus d'un mythe exclusivement masculin, comme l'a bien souligné Burton:

Moins consciemment, le Nègre Marron figure une protestation essentiellement virile contre le monde féminisé de la plantation et de l'ordre assimilé qui lui a pris la relève et, plus profondément encore, la possibilité d'une filiation patrilinéaire [...] en opposition à l'univers matrifocal et matrilineaire de la plaine. (Burton 1997: 24)

C'est contre l'exclusion de la femme du champ héroïque que Condé proteste par l'invention de l'épisode « Christopher ». Rien que par l'anglicisation du nom « Christopher », l'ironie postmoderne et la fonction libératrice assignée à la narration subversive se décèlent. (Arnold 1993: 711-16)

Tout comme le roi Christophe, chef de cuisine qui, une fois roi, devint un despote impitoyable qui copia la cour de Louis XIV, mégalomane et suicidaire, Christopher souffre de la folie des grandeurs. Epris de son culte, soucieux de sa gloire post-mortem, il est démasqué comme un fort mauvais leader, un poltron. Malgré sa coopération et sa collaboration, Tituba entend qu'elle sera oubliée par les générations postérieures:

Christopher entonna de sa voix agréable un chant de sa composition où il vantait sa propre grandeur. Je lui touchai l'épaule: - Et moi, y a-t-il un chant pour moi? Un chant pour Tituba?

---

<sup>216</sup> « Ah, détruire ce mythe qui les [les Marrons] entourait! », ce Tacky illustrant « la triste trajectoire des Marrons, champions de la liberté, devenus paradoxalement chiens de garde des Anglais. » (Condé 1997b:

Il feignit de prêter l'oreille dans la nuit, puis affirma:

- Non, il n'y en a pas!

Là-dessus, il se mit à ronfler. J'essayai d'en faire autant. (T 236)

Christopher n'en est pas moins celui qui couche avec Tituba parce qu'il croit ainsi s'attribuer ses pouvoirs protecteurs et sorciers. Vil opportuniste, il lui prête un seul rôle, celui de faire l'amour (T 233) et il lui interdit de se mêler aux préparatifs d'une incursion. La séquence sort des oubliettes un autre méfait, la polygamie (africaine), problématique montrée du doigt dans *Ségou* et *Hérémakhonon*, triste réalité dans les communautés marronnes pour assurer le repeuplement. A son arrivée dans le camp marron, Tituba surprend « le regard torve » des deux compagnes de Christopher, car « elles s'interrogeaient sur ce qui se passait entre leur homme et moi. » (T 232) Une fois attisée la passion qui, remarquons-le, n'engage que les sens de Tituba, elle choisit le camp de ses rivales, se moquant de lui et de la gent masculine en général.

Tout autre sera son rapport, le seul qui soit pleinement harmonieux, avec Iphigène, qu'elle maternelle comme si ce fut son fils, voire sa fille. Que le grand marronnage tourne court est doublement souligné par l'échec de l'insurrection et par le fait qu'enceinte de Christopher, Tituba emporte sa fille dans sa tombe. Comme Iphigénie, son jeune amant sera sacrifié sur l'autel du marronnage. La fin tragique et sanglante est prévue par Yao qui, dans un écho à Césaire (« Il faudra que notre mémoire soit envahie de sang. » (T 252-3)) l'avait alertée:

-Vous savez ce qui se prépare, que me conseillez-vous?

[...]

- Cela me rappelle une révolte de mon enfance. Elle avait été organisée par Ti-Noël qui n'avait pas encore pris les montagnes et suait toujours sa sueur de nègre sur la plantation Belle-Plaine. Il avait ses hommes plantés partout et à un signal convenu, ils devaient réduire en cendres les Habitations.

[...]

- Et bien, comment tout cela finit-il?

- Dans le sang, comme cela finit toujours! Le temps n'est pas venu de notre libération. (T 252)

Le Ti-Noël à qui fait allusion Yao évoque bien sûr le personnage qui, à côté de Mackandal et M. Lenormand de Mézy, assiste à l'ascension et à la ruine du légendaire Henri Christophe à Sans-Souci, du *Royaume de ce monde* (Carpentier 1954).

### 5.5 « The missing gravestone syndrome »

Par la dédicace « Soixante millions et davantage », Morrison dédie son *Beloved* aux victimes de la traite et de l'esclavage en Amérique noire. Se démarquant des historiens, par ailleurs perdus dans

des conjectures quant au nombre réel de morts pendant le *Middle Passage*, elle précise que celui-ci est bien supérieur aux six millions de Juifs morts dans l'holocauste. A l'occasion du 150<sup>ième</sup> anniversaire de l'abolition de l'esclavage (en février 1998), les médias français rappelaient le nombre-monstre de vingt millions; l'esclavage est enfin qualifié de crime contre l'humanité dans l'Assemblée. *Beloved* est autant un livre sur l'institution exécrationnelle de l'esclavage qu'un hommage aux victimes du génocide; en même temps, la maison 124, ironiquement une maison ayant appartenu à des Blancs (au nom Bodwin), devient mausolée familial. Contrairement à la shoah commémorée à travers la célébration de la libération d'Auschwitz et de nouvelles plaques et stèles, contrairement au massacre des GI's au Vietnam honorés au Washington Memorial, et la monumentale statue d'aigle entourée de murs à Battery Park (New York), les Africains-Américains attendent toujours leur mémorial:

There is no suitable memorial or plaque or wreath or wall or park or skyscraper lobby. There's no 300-foot tower. There's no small bench by the road. There is not even a tree scored, an initial that I can visit in Charleston or Savannah or New York or Providence or better still, on the banks of the Mississippi. And because such a place doesn't exist (that I know of) the book had to. (Morrison 1989: 4)

Dès lors *Beloved* se joue principalement dans et autour de la maison 124 Bluestone Road. Lieu où les errances périlleuses de Sethe et de Paul D prennent fin, le 124 devient un domicile incertain où ils s'embarquent pour un autre voyage, celui de la lente et pénible immersion dans le passé enfoui. Non seulement il s'agit d'un effort délibéré d'imaginer le passé, de s'appropriier par l'imaginaire ce temps révolu qu'on désire à la fois connaître et oublier, mais d'assurer le service funéraire de ceux qui n'ont pas été dignement enterrés. (Rushdy 1992: 569) De ce fait, les survivants souffrent de ce que Young appelle « the missing gravestone syndrome ». (Young 1995: 7) Dans la cosmologie africaine-américaine et afro-caribéenne, toute mort violente, injuste et non vengée condamne l'esprit du défunt à devenir « malemort » (cf. *Malemort* de Glissant), à errer éternellement en harcelant les vivants. Le « malemort » est malveillant, enragé et persécuteur du fait que ses proches ne le commémorent pas ou mal: c'est « la grande drive des esprits » pour employer le titre de Gisèle Pineau (1993). Cette « rage », l'impossible paix sont encore liées au fait que le mort n'a pas de nom; qu'il soit entré dans l'au-delà sans l'onction du nom. Relique, le roman, comme le 124<sup>217</sup>, s'érige en lieu de mémoire, en « mémorial » au double sens d'inscription de hauts faits de l'histoire africaine-américaine, ainsi que monument des morts, élégie qui leur rend hommage. De ce fait, l'épigraphe du roman qu'est le titre et son élément ornemental paratextuel (exergue de

---

<sup>217</sup> Tous deux se placent sous la tutelle du pouvoir blanc: l'imprimerie permettant l'édition, l'acquisition de la maison des Noirs affranchis de la maison de l'ex-proprétaire d'esclaves Bodwin étant réglées et gérées par les Américains blancs.

*Romains 9:25*) est une épitaphe (partielle). Comme *La Vie scélérate*, « monument aux morts à moi », proclame la narratrice Coco (Condé 1987: 325), *Beloved* se veut un *testimonio* humble parlant de et pour les s. Le titre *Beloved*, à la fois appellatif et apostrophe active deux significations, tout en accentuant une absence (bien-aimé(e) qui, ou quoi?); prononcer « Beloved » revient à un acte d'appellation, donc de nomination. Les morts sont convoqués par les vivants en leur adressant une plainte, en les appelant<sup>218</sup>.

Si toutes trois déverrouillent des histoires enfouies, portant à la lumière les vies de femmes dans ce qu'elles ont de plus cruel et de plus indicible, Morrison réussit le mieux à nous approprier les sentiments et pensées de femmes folles, à nous faire saisir le pourquoi de comportements déraisonnables et déviants, à nous confronter avec des formes d'amour démoniaque. (Harris 1988 et 1993: 329) D'une manière jugée selon certains trop pathétique (Grimal 1994: 13), elle dose avec soin les scènes tragiques; se montre économe avec l'hystérie d'une femme qui n'en peut plus, tournant « autour de la pièce, de lui, du sujet » (Moglen 1997: 206):

la vérité n'avait rien d'un conte à n'en plus finir, plein de sarraus à fleurs, de cages, d'arbres, d'égoïsme, de corde à la cheville et de puits. [...] si elle avait pensé à quoi que ce soit, c'était: Non. Non. Nonnon. Nonnonnon. Simple. Elle avait fui, voilà tout. Avait rassemblé tous les brins de vie qu'elle avait faits, toutes ces parts d'elle-même qui étaient si précieuses, [...] là-bas, loin, là où personne ne pourrait leur faire de mal. (B 229)

Avec la même difficulté, avec l'anxiété nerveuse qui s'empare de Sethe face à sa fille revenue de l'« Autre Bord », la narratrice fait comprendre « ce que cela avait signifié - le courage qu'il avait fallu pour tirer les dents de cette scie sous le petit menton » (B 346).

## 5.6 Second *middle passage*

Dans toutes les littératures de la diaspora, ainsi que dans les « ethnic literatures » (Rosier-Smith 1997), l'origine et le pays ancestral hantent la mémoire collective. La diaspora noire ne cesse de revenir au lieu et au moment névralgique qu'est le *middle passage*, un des épisodes les moins documentés de l'Histoire. Hantant l'imagination blanche, incitant à des oeuvres littéraires

---

<sup>218</sup> La dédicace de *Song of Solomon*, roman qui correspond à *La vie scélérate* de Condé par la fondation d'une mythologie familiale, annonça déjà la prégnance ontologique du Nom. Seul le nom, donné par la puissance du *Nommo*, peut réparer l'ignominie qui consiste à prélever sur des individus leur identité, ces enfants qui partirent s: « Il se peut que les pères connaissent la renommée, ainsi les enfants connaîtront-ils leur nom. »

(*Tamango* de Mérimée; *Benito Cereno* de Herman Melville) et picturales (J.M.W. Turner peint « Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhon Coming On »<sup>219</sup> (1840), intertexte pictural chez Michelle Cliff et David Dabydeen dans *Turner. New and Selected Poems* ), « l'expérience du gouffre » est révisée dans *Praisesong for the Widow* et *Beloved*, ainsi que dans des fictions plus récentes, telle *Crossing the River* (1994)<sup>220</sup>. Les auteures s'aventurent à représenter le voyage ancestral mortel, la traversée du « Black Atlantic » (Paul Gilroy). Généralement oeuvre d'hommes (Césaire<sup>221</sup>, Damas<sup>222</sup>, Glissant<sup>223</sup>), la réimagination est

---

<sup>219</sup> Titre qui explique ce que la vision de la toile ne peut dévoiler: le fait que l'équipage jeta par-dessus bord la marchandise pour lester le bateau qui, en temps de cyclone, résisterait moins facilement aux vagues et au vent. Ruskin l'ayant reçu comme cadeau de Noël de son père en 1844 se serait aussi vite que possible défait du sinistre tableau. La question de l'esclavage, de la traite négrière, des barbaries commises par des Blancs fut un sujet artistiquement peu exploitable (cf. l'exergue de Beecher-Stowe selon qui « slavery is beyond art »). Dans *Free Enterprise*, Mary Ellen assiste au dévoilement de la nouvelle acquisition de Miss Alice Hooper à Boston qui ne sait où elle pourra l'exposer: « My eyes were locked on the foreground of the painting, where a few brown arms, some lengths of chain, and one brown leg glanced through the waves, alongside magnificently colored fish. The fish were clearly in their habitat; the arms and legs and chains were alien to the sea. » (Cliff 1993: 73) Dans *L'Isolé soleil*; le narrateur jure de ne jamais oublier ce « détail historique »: « quand un navire négrier était surpris par un vaisseau de guerre étranger ayant droit de visite, on attachait tous les esclaves l'un à côté de l'autre à la chaîne de l'ancre que l'on mouillait tranquillement par vingt mètres de fond, comme un millepattes noyé vif, afin qu'il n'y eût un seul Nègre à bord. (Garde au souvenir de ton coeur, mais pas de tes yeux l'image du navire La Brillante, surpris par quatre croiseurs, qui noya de la sorte 600 pièces d'Inde à la faveur de la nuit. » (Maximin 1981: 67)

<sup>220</sup> Avec Toni Morrison qui les appela les « Disremembered and Unaccounted For » (Wisker 1993 et Rigney 1991), Phillips révisé à son tour le *middle passage* dans *Crossing the River (La Traversée du fleuve)* (1994). C'est à travers le carnet de bord du *Duke of York*, source et matériau historique congédiés par Glissant, qu'on découvre la voix du capitaine Hamilton. Fin esprit, gentilhomme romantique, il est obsédé par les chiffres, les nombres de pertes dues aux maladies (la dysenterie), les suicides,.... Même si le roman ouvre par la plainte d'un père hanté par son acte, poursuivi par « le choeur d'une mémoire commune », « ce choeur aux langues multiples » (Phillips 1994: 11), les trois enfants vendus sont sans voix durant le voyage transatlantique. Ils font partie du cargo, leur présence étant seulement attestée sous forme de quelques lignes relatant l'acquisition du négrier: « Lui ai acheté deux grands et vigoureux garçons ainsi qu'une fille de fière allure. » (T 11)

<sup>221</sup> « le négrier craque de toutes parts... son ventre se convulse et résonne... l'affreux ténia de sa cargaison ronge les boyeaux fétides de l'étrange nourrisson des mers! », mais est prétexte à une violente exhortation à se libérer des chaînes. Le poète lance le défi: « Il y a encore une mer à traverser/oh encore une mer à traverser/pour que j'évente mes poumons/pour que le prince se taise/pour que la reine me baise/ » (*Cahier* 89)

<sup>222</sup> Dans *Black-Label* (1956) Damas aborde la traite et la collaboration des Africains: « Ceux qui permirent le déracinement de DEUX CENT/CINQUANTE MILLIONS des leurs/Ceux qui ordonnèrent les razzias/ceux qui obéirent à l'ordre des razzias/ceux qui dépistèrent les razzias/Ceux dont les Pères vendirent les fils à

uniformément « réactionnaire » et agrandit des scénarios de mutinerie. Le « middle passage » sert l'agenda nationaliste noir, condamnant de manière virulente les séquelles esclavagistes, exprimant la colère des poètes de la négritude, des *Black Panthers*, de Malcolm X, Marcus Garvey et des « gangsta rap » des années 90. Soit on trouve le contraire de cette colère noire (« black rage ») : résistance passive (Harriet Beecher-Stowe, Martin Luther King), vie exemplaire à laquelle exhortait Booker T. Washington. Contrairement à Hayden, Brathwaite et Lamming, *Praisesong* et *Beloved* ne révisent pas le *middle passage* pour rappeler les actes courageux et insensés d'insoumission, la plupart du temps noyés dans le sang par l'équipage blanc (sauf la mutinerie dirigée par Joseph Cinque à bord de *L'Amistad*). Loin de mettre en scène des héros démoniaques ou messianiques qui se déchaînent, Morrison et Marshall traitent « the black hole » en l'ancrant dans la figure de l'aïeule, personnage érigé sur un socle mi-historique, mi-sacré. Elles soignent en quelque sorte le trauma en réévoquant des scènes de séparation de la mère et de la fille (Sethe). La cale négrière est aussi le ventre de la femme qui attend son homme (dans *Ton beau capitaine* de Simone Schwarz-Bart<sup>224</sup>). La fusion fille/mère et femme/homme change le lieu maudit et traumatique en matrice d'une nouvelle identité/féminité: Avey Johnson rend corps et âme au bord de l'Emmanuel C, mais survit grâce aux trois « mères supérieures » qui sont une projection de sa progéniture: ses filles en qui elle avait tué la fierté noire. Ses étrangères l'aident dans cette purge en proférant des mots qu'elle ne comprend pas (« Li bon, li bon, oui ») : le créole revêt dans ce roman anglophone la fonction de « barrière », ouvrant sur le surnaturel et le subconscient. Bien que ces bribes de phrases lui soient parfaitement inintelligibles, elles amorcent la mutation identitaire, la renaissance. De fait, Avey renaît en Avatara Johnson, soignée par la voyante Rosalie Parway, prêtresse vaudou, fille de Lebert, cette figure maternelle assiste l'initiée dans sa quête d'un nouveau Moi. Marshall intègre donc, comme l'a montré Simon Gikandi dans un chapitre de *Writing in Limbo* (1992) le voyage de non-retour comme une étape de l'éradication radicale de la fausse identité de l'ex-colonisée.

Absent de l'oeuvre de Chamoiseau et de Confiant, le *middle passage* défie la représentation et requiert une narration qui traite le trauma. Il n'est pas étonnant qu'il reste un sujet négligé, tant dans les littératures caribéennes que dans la critique. Seuls quelques articles lui ont été consacrés.

---

l'encan/et les fils à leur tour la Terre-Mère/ceux dont les frères donnèrent si gentiment la chasse/à leurs frères. »

<sup>223</sup> Dans *Les Indes*, Glissant n'occulte pas l'embarcation sinistre: « Bientôt s'ouvre un océan de choses étroites, sombres, parmi ceux que l'on entasse dans la soûte et que l'on mène à ton (soleil) couchant » (7). « Après la traversée, la solitude, et la colère des requins, s'ouvre bientôt un champ de terres somptueuses, de misère et d'incendies, et de sang noir précipité... Et que se ferme, sur ce rêve où nous voilà enclos, avec les siècles et les morts, que se ferme à jamais le chant de mort où l'Ombre aura régné » (146). Mais dans *Le Quatrième siècle*, la Rose Marie crache de ses entrailles le Marron fondateur, Longoué.

<sup>224</sup> A l'évocation historicisante que sont les pages poignantes dans *La mulâtresse Solitude* s'oppose une révision du *middle passage* plus créative, synthétique, lestée de l'ombre cauchemardesque dans *Ti Jean L'Horizon* et *Ton beau capitaine*.



(Silenieks 1979/Kemedjio 1994/Pedersen 1993) Les auteures s'engagent à réviser ce mythe opprimant, de le revisiter sur un mode plus spécifiquement féminin.

### 5.6.1 La croisade d'Avey

Dans la littérature de la diaspora noire, il n'y a pas de roman qui réactualise de manière si originale le *middle passage*. De fait, la croisière d'Avey, emblématique pour une certaine modernité américaine, pour un mode de vie réussi<sup>225</sup>, se change en une croisade contre les fausses valeurs, contre l'américanisme et sa culture de masse. (Wilentz 1990) Avey navigue à la fois dans la mémoire individuelle (redécouvrant en elle des coins de jeune fille, comme Mariotte dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, et revivant son mariage avec Jay), familiale (rencontre avec la grand-tante) et collective (les Bajans faisant l'excursion à Bear Mountain). Situé dans les années '70, le roman se lit comme le voyage spirituel de toute une génération dérootée dans la cale de l'Amérique blanche, et ce malgré des mouvements émancipatoires comme *The Civil Rights Movement*<sup>226</sup>. Au cours de son odyssee, Avey, Crusoë moderne exilée à Carriacou, se reconvertira à ses racines véritables, à sa foi ancestrale.

Trois excursions en bateau se succèdent comme autant d'étapes identitaires. A travers des images antithétiques le passé et le présent entrent en collision, l'ici et l'ailleurs se confondent: chaloupe/paquebot; North White Plains/Carriacou; Avey devant le miroir à Halsey/à bord du Bianca Pride<sup>227</sup>, la cuisine des Noirs (le succotash<sup>228</sup> et le riz cuisiné comme l'aime son père)/celle

<sup>225</sup> Condé dénigre aussi ce tourisme superficiel et borné. Dans *Les Derniers Rois mages*, Debbie reçoit la croisière comme un cadeau pour ses succès universitaires. Thomasina organise chaque année un voyage par bateau dans l'archipel. Avey se souvient comment Clarice, lors d'une escale à St Vincent et une autre à Cartagène (un nom que Thomasina oublie: « Cartarene ou Cartarane ou est-ce que je sais moi... » RN 23), s'était mêlée au carnaval, se défoulant au rythme fou des tambours.(RN 23-4) A l'inverse de cette visite d'îles, « l'une pareille à l'autre avec son cache-misère de cocotiers et de plages paradisiaques » (Condé 1992: 24) s'oppose le voyage de Sis, la fille aînée d'Avey en Haïti, dont elle rentre enchantée. Sa fille cadette Marion voyage régulièrement en Afrique et initie sa mère de manière photographique à l'univers africain.

<sup>226</sup> Comme dans *The Bluest Eye*, le divorce entre scène publique (manifestations du mouvement non-violent du dr. King, ...) et scène privée (ou conjugale) s'illumine. Avey a porté des oeillères à partir de 1963, année ensanglantée par les attentats contre les églises et les écoles noires, souvenirs profondément ensevelis dans sa mémoire: « la bombe qui avait explosé en '63 dans la paisible Ecole de Dimanche de Birmingham éclata une seconde fois dans son sommeil. » (RN 29)

<sup>227</sup> S'offusquant de son propre reflet, femme enceinte, mal fagotée, mal coiffée à Halsey Street (le nom de rue évoquant « Hell », enfer), elle se mire dans la salle Versailles et ne reconnaît pas l'étrangère stylée, en crêpe de Chine beige et collier de perles.

<sup>228</sup> Avec astérisque dans le texte: maïs vert et haricots bouillis ensemble, seule composante africaine-américaine au menu du Bianca Pride.

des Blancs<sup>229</sup>. Membre de la « Black Middle Class » (Skerrett 1983), ce n'est plus longuement l'adolescente (Selina) ou un autre migrant « américanisé » (Saul dans *The Chosen Place*) qui est amené à revenir à la Caraïbe ancestrale, mais Avey Johnson.

Le paratexte suggère d'emblée la réécriture du *middle passage*: «... et la nuit froide et la nuit longue et la rivière à traverser...», vers emprunté au poème célèbre de Robert Hayden, lequel servait également d'intertexte à Charles Johnson dans son roman *Middle Passage* (1990). (O'Keefe 1996) Dans son « black-skinned epic » du même titre, *Middle Passage*, Hayden réplique aux versions distordues de l'histoire africaine-américaine et se recueille sur les nombreuses tribus, comme le fera aussi Joseph Lebert, qui ont été clouées dans les chaînes, transportées comme cargo dans les bières flottantes (Mandingo, Ibo, Kru). (Pedersen 1993: 233-4, Pedersen 1994) Avey sera à son tour ballottée d'un bateau gigantesque à une goélette misérable, toujours plus désorientée et perdue. Dérangée par d'étranges incursions de son enfance, entendant « le son contondant » de la chaîne dans les anneaux, elle se décide à quitter l'énorme paquebot, à se séparer de cette gent qui s'amuse dans des jeux tout à fait banals. Le *Bianca Pride* est un « négrier » moderne, transportant des adeptes d'un matérialisme effréné, assoiffés de richesses et de vanité. L'énorme bateau de plaisance mène ses passagers vers une (fausse) mort: celle d'une profonde inauthenticité, d'une richesse blasée. Le voyage mémorial d'Avey commence donc sur le *Bianca Pride*, bateau étincelant de blanc qui, comme l'a bien vu Kékeh, rappelle la baleine blanche de *Moby Dick*, symbole de la littérature dominante qui fait chavirer la petite chaloupe, la littérature noire. (Kékeh 1991: 199) A l'embarquement, l'Africaine-Américaine jette des regards éperdus sur l'ordinateur Ferranti, sur les turbines puissantes dont est équipé l'engin. Ce monstre d'ingéniosité et de technicité la convainc de la supériorité technologique de l'Amérique blanche et lui inspire fierté. La nation ne doit-elle pas ses succès économiques et politiques à des milliers d'immigrants, à des travailleurs noirs et des Bajans<sup>230</sup> qui ont sacrifié leurs « racines noires » pour bâtir l'Amérique? (LeSeur 1995) Devant la haute proue en acier, Avey Johnson se sent rehaussée et du coup, elle balaie ses appréhensions devant le voyage que lui a choisi son amie, Thomasina Moore, mais que sa fille cadette, Marion, lui a fortement déconseillé. Des trois soeurs, Marion est comme Joseph Lebert et sa fille Rosalie Parway une figure christique, une médiatrice qui aide sa mère à retrouver

---

<sup>229</sup> « pâté de foie gras en amuse-gueule, suivi d'un consommé à la crème de champignons, boeuf Wellington enrobé d'une pâte briochée nageant dans une sauce épaisse, pommes de terre delmonico, ... » (RN 48)

<sup>230</sup> Thème dans *Fille Noire, Pierres sombres* où les orateurs appellent à la revendication des droits égaux de tous les immigrants de couleur dans les réunions de l'Association de la Barbade: « Nous sommes venus dans ce pays avec la seule force de nos mains et quelques connaissances dans la tête, et il nous a fallu faire notre chemin. » (FN PS 287-8)

la bonne voie, alors qu'Annawilda<sup>231</sup> n'a pas cette sagesse et renforce dans sa mère le désir d'évasion:

toutes les craintes que [Marion] s'était employée à faire germer dans l'esprit d'Avey Johnson s'évanouirent la première fois qu'elle vit le *Bianca Pride* à quai dans la West Fortieth Street, le fleuve, les drapeaux et les fanions flottant au vent sur toute la longueur du bateau et la haute proue inclinée vers le soleil. Tout cet acier d'une blancheur étincelante! La coque semblait pouvoir glisser d'un coup jusqu'à New Jersey. La pureté et la vigueur de ses lignes! (RN 14)

Comme dans le premier roman de Marshall, la séduction de l'Amérique s'opère par ses créations de haute technicité et d'industrialisation<sup>232</sup>, signes irréfutables de la bonne santé économique, de la supériorité de l'Amérique victorieuse et conquérante. Succombant à son charme, Avey s'engouffre comme Ti Jean dans cette machine qui semble d'un autre âge, « Bête » gigantesque qui ne manquera pas de la transporter dans un autre temps, dans un ailleurs qu'elle n'aurait pu deviner: la « Dévoreuse du monde », l'« engouleuse » « s'était mise debout et contemplait la mer au loin, de ses grands yeux humides et las qui semblaient implorer ». (Schwarz-Bart 1979: 75) Comme le protagoniste schwarz-bartien<sup>233</sup>, elle doit d'abord trouver son chemin hors du ventre labyrinthique pour en ressortir renée, après avoir remis en cause le sens de sa vie. Ce voyage calme et limpide

<sup>231</sup> Contrairement à son nom (« wild » signifie « sauvage »), elle est la plus docile, avalant l'éducation « blanche », contrairement à Marion. Convaincue qu'une croisière dans la Caraïbe consolera de la perte, la deuxième fille, vivant loin de la mère, veut que sa mère se distraie: « Tu penseras moins à Papa », lui avait-elle écrit. (RN 14)

<sup>232</sup> Valeurs prédominantes dans une Amérique capitaliste à travers lesquelles chaque immigré essaie de réussir. Ainsi, dans le premier roman marshallien, Selina entre dans l'usine d'armes où travaille sa mère et se sent happée par le « vacarme colossal » des machines, « noyée dans un déluge de bruit », par la « crise d'hystérie maîtrisée, mécanique, qui s'enflait comme un volcan jusqu'au bord de l'éruption » (FN PS 130): « les machines [...] semblaient soudées pour ne former qu'une machine gigantesque et tentaculaire. Cette masse, cette puissance mécaniques étaient hideuses mais pas dépourvues de grandeur. [...] Les ouvriers, blancs et noir mêlés, [...] n'étaient plus que des formes insignifiantes devant son effarante complexité. » (FN PS 130) Dans *The Chosen Place, the Timeless People*, c'est de nouveau la fonction asservissante de la machine qui revient: l'île de Bournehills est le décor d'un esclavage nouveau, la machine remplaçant le planteur d'antan. La lutte inégale entre la modernité américaine avec ses rouages capitalistes et le mode de vie caribéen s'orchestre autour du moulin à sucre dans l'usine à canne. Son installation met au chômage les ouvriers de l'île et avec eux des générations entières qui avaient broyé la canne en actionnant des moulins manuels. Le progrès se traduit bien différemment: en termes blancs, il est gain du temps et de manoeuvres; en termes noirs, il appauvrit les petites ex-colonies caribéennes. (LeSeur 1995)

<sup>233</sup> « Il plongea mélancoliquement dans la nuit des entrailles, cul par-dessus tête, [...]. Il fut surpris par la douceur de la chute. L'espace autour de lui s'était dégagé, hors de toutes limites. On ne distinguait plus les contours de rien et son corps descendait avec une lenteur d'oiseau qui se pose au sol; tombait droit à l'horizontale, la face tournée vers le gouffre et les bras écartés comme des ailes. » (TJ 125-6)

dans les eaux turquoises est dérangé par des incidents insolites. Lorsqu'Avey descend dans la vaste salle à dîner, qui porte nom « Versailles », elle laisse planer son regard sur les tables dressées. Instantanément, une image ingénue, déséquilibrante, s'impose à elle. Là, dans le ventre du bateau, chaque table lui fait l'effet d'une île, séparée des autres sur la mer du tapis persan. Cette image archipélique reflète l'isolement des convives qui, pourtant, sont astreints à une respectable promiscuité. Ensuite, Avey est la seule à percevoir une légère turbulence: « le paquebot roulait et tanguait, comme si lui aussi fut victime de ce même étrange malaise » (RN 49); elle sentait « le pont vibrer un instant sous ses pieds » (RN 50). Sous l'effet de ces impressions désagréables, ne pouvant et ne voulant en parler à personne, Avey vient à considérer les vacanciers comme un « troupeau de gens » dont les « voix criardes » la gênent. Ils sentent les « relents de nourriture » et montent sur le pont pour se distraire. A les observer au golf, Avey se sent soudainement « vulnérable, menacée, condamnée, exactement comme ces balles que les joueurs de golf » projetaient dans la mer. (RN 52) Cette inquiétude et cette vulnérabilité lui deviennent insupportables. Suivant le projectile lancé hors du bateau pour tomber mort dans la mer, Avey se substitue au pigeon en argile: lorsque « le coup de feu claqua et déchira l'air, elle recula brusquement, comme si c'était sur elle que la vieille avait braqué au dernier moment son fusil, avec l'intention de l'abattre; alors, elle dévala en trombe, comme hallucinée, l'échelle du pont-passerelle. » (RN 53) Images réminiscentes aux jeux sadiques et macabres auxquels se livraient les marins ivres, images de victimisation et de mort violente de la « marchandise » trafiquée, c'est pourtant une sensation auditive qui confirme plus nettement encore ce qu'ignore Avey: comme Son dans *Tar Baby* et comme Cinque de *L'Amistad*, elle s'enfuit du bateau après avoir entendu le son contondant des anneaux en corde, « cognant sans arrêt sur de la chair et des os humains », bruit qui réveille un autre souvenir qu'elle avait cru oublié. Une nuit elle et son mari avaient vu de leur fenêtre un Noir matraqué par la police pour une infraction banale: « Comment pouvait-elle, après toutes ces années, entendre si directement le bruit sourd de la matraque, le craquement des os et les hurlements de l'homme? » (RN 52)

Ne pouvant plus supporter les « tours effroyables » que lui joue sa mémoire, ni les sensations étranges qui rendent le parallélisme avec la cale négrière et la déportation manifeste, Avey plie bagage et se décide d'arrêter ses vacances caribéennes. Alors qu'elle pense prendre l'initiative, c'est en réalité le bateau qui la crache de ses entrailles. Décevant sa compagnie, elle part en toute hâte, sa décision s'imposant à elle par des éléments irrationnels, par des incidents insolites qu'elle ne s'explique pas (encore).

Au voyage moderne et luxueux dans ce superbe bateau, à ce voyage dans le présent se superpose un autre, situé dans son enfance, mais d'une importance capitale pour son sens d'ethnicité, communautaire:

Les voyages en bateau sur l'Hudson! Lorsqu'elle se trouvait avec toute la famille sur le quai, au milieu d'une foule toujours plus dense qui attendait que le *Robert Fulton* surgisse de la brume, elle avait parfois une étrange sensation, analogue d'ailleurs à celle qu'elle devait avoir plus tard quand, postée sur la route avec sa grand-tante, elle regardait les vieux qui célébraient le Ring Shout à l'intérieur de l'église. [...] des fils ténus s'échappaient par centaines de son nombril et de son coeur et pénétraient dans les corps des gens qui l'entouraient. (RN 176)

Emmenée une fois par an pour cette excursion festive, rituel collectif et occasion de réjouissances, familiales aussi bien que communautaires, Avey observait ses parents tendrement enlacés sur la piste de danse. L'idée lui est alors venue qu'elle et ses trois frères sont nés de cet enlacement-là. De même, l'impression que la foule joyeuse et dense entreprenait « un [...] véritable voyage - vers un lieu autrement plus extraordinaire » que le parc national du Mountain Bear s'imposait à elle (RN 178) Ce voyage en bateau lui fait donc découvrir son origine, c-à-d son appartenance familiale, généalogique et « clanique ». L'image d'une toile la reliant aux autres, - similaire dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* -, symbolise la prise de conscience d'un réseau familial et social qui structurera désormais sa vie, lui donnera du sens. Noire parmi les Noirs de New York, Avey se rendra utile, surtout sur le terrain socio-culturel.

Mais c'est lorsqu'Avey voyagera de Grenade à Carriacou qu'elle revivra en quelque sorte ce qu'ont vécu tant d'ancêtres anonymes. Le troisième voyage en bateau, elle le fait avec les gens de Carriacou, ressemblant à s'y méprendre à la foule de Brooklyn et de Harlem, seulement moins blasée. C'est l'étape finale qui structure le livre comme une superposition de mémoires individuelles, familiales, ancestrales. Ce dernier aspect réveille en elle des pans de son être ensevelis profondément. A l'antipode des remontées annuelles, la traversée du canal séparant Carriacou de la Grenade est en réalité le voyage qui l'emmène vers ses fonds baptismaux. Dès qu'elle aperçoit la goélette couturée et cabossée, l'Américaine panique. Avec ses voiles en mauvais état, l'*Emmanuel C* n'augure rien de bien, malgré sa « figure de proue grossièrement sculptée en forme de saint », et son crucifix, « baguette divinatoire qui aurait jadis indiqué le chemin d'un riche gisement d'or. » (RN 179) Son malaise physique et psychique senti à bord du Bianca Pride se déclare à présent avec une plus grande violence et douleur. A nouveau, un souvenir d'enfance se dicte à elle, déclenchant son malaise: elle revit la messe de Pâques pendant laquelle le pasteur exhortait les pécheurs à appeler le Tout-Puissant pour qu'il les libère de « la pierre noire du péché », de la « pierre maudite des fausses valeurs » (RN 188). Sur le coup, elle eut l'impression que l'édifice oscilla autour d'elle, en même temps qu'elle sentit l'oeuf de pâques en chocolat soulever dans son ventre une grande vague aigre. Saisie (dans son rêve) par le besoin urgent de vomir, elle se réveille de cette remémoration et sent qu'elle ne peut plus maîtriser l'indisposition. Vrai calvaire, Avey rend tripes et boyaux: le corps se purge pour que l'esprit à son tour puisse se purifier et héberger un corps rajeuni. Exactement comme dans « Hoquet » de Léon-Gontran Damas (*Pigments, Névralgies* 1972), la domestication et l'assimilation du sujet colonisé se

traduisent par l'indigestion et l'incorporation d'un Moi étranger, le « Blanc ». Mais à l'inverse d'Avey, où tout ressort, le poète-enfant éprouve dans son corps et ses organes le malaise de l'« ingurgitation » ou l'intériorisation des valeurs dominantes, de l'avalement de normes parasites. Accompagnée de son guide spirituel, Joseph Lebert, elle est assistée par deux vieilles femmes qui apparemment ne se rendent pas compte qu'elle est une étrangère. Pendant la traversée mouvementée du chenal, Avey est prise de contractions qui la plient en deux, hoquetant et pleurant, déversant « par saccades des flots de nourriture à moitié digérée, avec une violence telle qu'elle aurait pu effectivement passer par-dessus bord si les vieilles femmes n'avaient pas été là. » (RN 192) Les « mères supérieures » approuvent à chaque secousse en proférant en créole<sup>234</sup>: « *Bon, li bon, oui.* » (RN 193) Cette purge corporelle équivaut une mise à mort de sa vieille personnalité, en même temps qu'elle restaure la symbiose maternelle, la scène nourricière au cours de laquelle le bébé prend avec le lait la parole de la mère. Après le vomissement, les contractions changent de direction: « au-dessous du nombril. A travers la masse des intestins. Dans le tréfonds de son ventre. » (RN 194) Ces ignominies rappellent l'enfer que traversaient les « pièces d'ébènes » enchaînées dans la cale négrière, entassées, en proie à la diarrhée et aux vomissements, à toutes sortes de maladies qui semaient la mort. Son expérience ne semble pas individuelle; après cette Odyssée, emmenée par Joseph Lebert dans une chambre obscure et fraîche où elle pourra enfin se reposer, elle sent des fils invisibles la reliant à d'autres personnes vivant la même expérience du gouffre:

elle eut la sensation durant ce bref moment de lucidité que d'autres corps étaient entassés avec elle dans l'obscurité moite et étouffante. Une multitude de corps gisant tout autour d'elle dans leurs propres immondices [...]. Leurs gémissiments s'élevant et retombant au rythme du balancement de la goélette, dominaient celui qui emplissait sa tête. Leur souffrance, poignante, insupportable dans cet espace exigü rendait la sienne tout à fait anodine. (RN 195-6)

---

<sup>234</sup> Les formules en français, les incantations empruntées au vaudou, autant de seuils qui jalonnent les différentes étapes de la trajectoire spirituelle de la protagoniste. C'est « ce singulier langage », ce patois qui lui rappelle « des voix des anciens temps, la manière de parler des gens de Tatem » (RN 62-3) qui achèvera le dépaysement progressif d'Avey dans cette île étrangère. Trois jours avant, elle avait capté « ce flot de paroles rigoureusement incompréhensibles », suscitant l'apparition d'outre-tombe de sa grand-tante à Tatem. (RN 62-3) Sursautant brusquement à la conscience que tous ces gens agaçants lui parlent patois, elle saisit le lien entre la réminiscence désagréable de Aunt Cuney et sa visite à Fort-de-France. Une étrange familiarité se distillait de cette « même musique, allègre, puisque atonale qui portait les mots » (RN 63): « Parfois, la plus petite chose anodine pouvait déclencher un rêve concernant des personnes ou des événements enfouis très loin dans la mémoire. C'était peut-être ce qui était arrivé. Les sonorités vaguement familières du patois avaient ressuscité Tatem et la vieille femme. S'il en était ainsi, elle ne se sentait ni plus avisée, ni en mesure de mieux comprendre ce qui lui était arrivé depuis cette fameuse nuit » - (RN 63)

Sur cette description se termine le deuxième livre. Avey arrive à destination grâce au « père » Joseph Lebert. Pendant la toilette administrée par la fille de Joseph Lebert, rituel silencieux qui rappelle le bain administré par Baby à sa bru, Avey se sent tour à tour fille et maman. Elle se rappelle comment, devant la porte de la salle de bain fermée par son frère, elle avait hurlé alors qu'il fut déjà trop tard. Elle se rappelle aussi ses filles bébés, moites, attendant qu'elle change leurs couches. Bref, le corps comme le créole, le patwoi de la Martinique, langue opprimée, sont les langues de l'opprimé, de tout ce que la bien élevée Avey Johnson a refoulé: sensualité, spiritualité, sexualité.

« Le Demandé pardon » sera la dernière phase de ce parcours initiatique, entamée par le bain de toilette que reçoit la veuve physiquement exténuée, exsangue. L'« imposition des mains » par Rosalie Parway lui rend la force et bientôt Avey s'apprête pour la « Danse des nations » et le « Beg Pardon », le dernier évoquant le « Pardon » breton, cortège de croyants invoquant le pardon de Dieu. L'histoire qu'elle crut morte ne relève plus entièrement du passé; elle se reproduit à l'instant même sous forme de rituels auxquels une Avey reconvertie participera, reprenant sa place dans la chaîne ancestrale et dans le clan ethnique, exactement comme Télumée au cours du « tambour exceptionnel »<sup>235</sup>. C'est alors que l'image de la toile se dicte une fois de plus à sa conscience éveillée; la danse des nations lui donne l'idée que des fils sortaient « de tous ceux qui étaient présents [...], l'intégrant à ce qui semblait une vaste et rayonnante communauté fraternelle » (RN 231-2). La vieille Avey Johnson revisite son propre passé et rajeunit, de même que l'infirme Lebert. L'observant danser, Avey se demande:

Mais où était donc passée sa canne? On ne l'avait plus revue depuis qu'il l'avait abandonnée pour s'agenouiller et chanter le Demandé Pardon. [...] Son corps voûté et rabougri ressemblait tout à coup à celui d'une jeune femme élancée et vigoureuse. Même sa jambe plus courte avait paru se redresser et s'allonger pendant qu'il dansait. (RN 226)

*Praisesong* décrit le périple au terme duquel elle sera obligée de réviser le sens et la destinée de sa vie, assumant des « Nations » qu'elle n'a jamais connues, et n'avait jamais désiré connaître. Ayant retrouvé son moi véritable dans une petite île où tout avait l'air délabré<sup>236</sup>, ayant expulsé son vieux

---

<sup>235</sup> « Le Demandé Pardon, implorant et réclamant, non seulement pour eux-mêmes, non seulement pour les amis et les voisins qui se trouvaient dans le jardin mais aussi pour toute la vaste parentèle - les fils et les filles, les petits enfants et les arrière-petits enfants de Trinidad, Toronto, New York, Londres... » (RN 220)

<sup>236</sup> « Une véritable île flottante d'embarcations délabrées », la ville pauvre et chaotique décourage la riche Américaine: « Les constructions étaient séparées les unes des autres par des rues pavées perpendiculaires au quai et qui grimpaient à travers la ville, entre les maisons aux tons pastel et aux toits de tuiles rouges, véritables nids d'aigles accrochés au flanc de la colline écrasée de soleil. » (RN 60)

moi, elle peut à son tour encourager par des gestes de la tête et soulager les autres, quittant une île où « tout était fugace et incertain. L'île était davantage un mirage qu'une réalité. Une apparition destinée peut-être à combler un désir, une aspiration. » (RN 236 Elle se dévouera désormais tout entière à sa mission: « son terrain serait North White Plains, les coins de rues et les pelouses devant les maisons. Le centre commercial et la station de métro. Et aussi les rhues et les immeubles administratifs de Manhattan. » (RN 237) « Elle [leur] parlerait [...] du salon d'Halsey Street: des disques qu'elle mettait en rentrant du travail, du plancher qui lui renvoyait la musique, une terre riche et solide sous ses pieds. Elle s'était alors sentie recentrée et soutenue, [...] rendue à son propre équilibre. » (RN 237)

Ce troisième voyage achève donc le parcours de reconquête identitaire et de renouement ancestral, de recouvrement de son nom clanique: Avey Johnson reconnaît sa parenté avec Avatara, affuble son nouveau nom qui, comme l'éclaire Debra King dans *Deep talk*, guérit d'une privation ontologique, d'un manque originel. (King 1998: 1-6) En l'espace de quatre jours, Avey a parcouru plusieurs périodes d'histoire individuelle, ainsi que collective, reconnectant la Caraïbe à l'Afrique et son histoire anté-coloniale, celle des « nations ». (Ogundipe-Leslie 1989) Du *middle passage* (revécu durant sa traversée en goélette de Grenade à Carriacou), à l'arrivée dans le Nouveau Monde (mythe des Ibos), de l'esclavage (quelques vestiges de plantations à Tatem, amis de Aunt Cuney comme le docteur à feuilles) à la colonisation et finalement au temps moderne, l'histoire de la diaspora noire a été commémorée. Contre son gré et de manière fragmentée, le passé sollicite Avey, ainsi est rendu le caractère traumatisant de cette histoire: « Trauma [...] is another word for history - not for the dominant Hegelian History that imposes a unified vision but for the local bits of a history that 'hurts' [...] and that can be apprehended only through its effects, and never directly as some reified force. » (Sethuraman 1997: 266) Dans *Praisesong*, les problèmes non résolus de Avey s'éclairciront progressivement par des retours en arrière. Malgré ses dérobades et ses mascarades, elle reconnaît sur le tard de sa vie l'avatar de l'aïeule de l'île Tatem, son double envié qui croyait fortement dans les Ibos qui, eux aussi, sortaient du navire pour rentrer à la maison.

### 5.6.2 « a hot place »

A l'inverse des multiples déplacements autour desquels se charpente le roman *Praisesong*, *Beloved* est, en dépit de splendides descriptions de dehors, de l'univers fluvial, de la petite ville

---

Elle s'étonne aussi de l'absence de « la faune qu'elle avait toujours vue sur les quais » (« petits garçons déguenillés qui faisaient si volontiers office de guides », « dockers, vendeurs de souvenirs, marchandes de quatre saisons »). (RN 60)



d'Ohio<sup>237</sup>, des ciels d'hiver<sup>238</sup>, le roman de l'immobilité. Le 124 se trouve à un carrefour d'Etats séparés par le fleuve Ohio, et représente de ce fait le croisement<sup>239</sup> de couples spatiaux antagonistes (mer/terre, Kentucky/Ohio), lieu de contact et de contrat entre vie/mort, présent/passé, homme/femme, mère/enfant. Cette maison sera le terminus pour Paul D, le *dernier* homme du Bon Abri, le *dernier* esclave, et pour Sethe, la dernière mère qui doit assassiner sa fille pour la préserver, paradoxalement, de la mort. Etape décisive dans le chemin vers la liberté pour les fuyards, la maison appartenait jadis aux Bodwin, une famille abolitionniste. Lorsque la grand-mère, rachetée par son fils Halle, l'acquerrait, elle en changea et la fonction, et la structure (esclavagiste). Station de l'*Underground Railroad*<sup>240</sup>, refuge pour les fuyards en débandade,

<sup>237</sup> Le roman évoque Twain (cf. chap 6 intertextualité) et maint *slave narrative* où la cavale sur terre ou sur eau entraîne de belles peintures de forêts et de berges, de barques et de chaloupes remontant et descendant l'Ohio, état qui représentait la Mecque pour les Noirs. « Ohio also offers an escape from stereotyped black settings. It is neither plantation nor ghetto. » (Morrison à Tate 1989: 119)

<sup>238</sup> La scène du patinage, p.e., livre de plus la preuve du dégel de sentiments maternels glacés grâce à la nature. Les trois femmes font de nombreuses chutes sur la glace et « chaque chute doublait leur plaisir ». Succède à l'action fébrile le repos: « Au-dessus d'elles, le ciel s'ouvrait comme un autre pays. Les étoiles d'hiver, assz proches pour qu'on les lèche, étaient sorties avant le coucher du soleil. Pendant un temps, les yeux levés, Sethe entra dans la paix parfaite qu'elles offraient. Puis Denver essaya une longue glissade indépendante. Le bout de son unique patin heurta une bosse de glace et elle tomba; ses battements de bras étaient si frénétiques et désespérés que toutes trois -Sethe, Beloved et Denver elle-même - rirent jusqu'à en tousser. [...] secouée d'un rire qui lui mouillait les yeux [...] [Sethe] resta ainsi un bon moment [...]. Mais quand son rire se tarit, les larmes n'en firent pas pour autant et il fallut un certain temps avant que Beloved et Denver remarquent la différence. » (B 243) La rencontre de Paul D et Sethe à la sortie du restaurant de Sawyer, la promenade de Sethe, Paul et Denver après la foire, Payé Acquitté tirant sa barque sur le Licking, sont d'autres exemples de scènes d'extérieur grandioses.

<sup>239</sup> Inutile de rappeler que le carrefour est un lieu symbolique dans les pratiques magico-religieuses antillaises: lieu de rencontre entre morts et vivants, le 124 sera effectivement une station où des morts-vivants interrompent leur longue errance, avant de continuer vers le Nord et renaître à une nouvelle vie.

<sup>240</sup> Détail phénoménal digne de Morrison, Baby collectionne de petits tissus qu'elle pend innocemment dans les arbres. Les escalas de l'*Underground Railroad* s'indiquèrent par ces morceaux (Hindman 1995: 107); de même que les Noirs démarquaient leurs propriétés par toutes sortes de marqueurs (pierres (peintes en bleu), semelles de chaussures) (Gundacker 1998), autant de langages secrets pour communiquer derrière le dos des Blancs. Payé Acquitté a noué un chiffon blanc au poteau en signe de l'arrivée de Sethe et de son enfant. (B 131-2) Premier emploi, les tissus sont dits être destinés dans la fabrication d'un jetée de lit: *quilting* est une métaphore puissante dans *Beloved* où Baby Suggs finit ses jours en fixant quelques touches de couleur dans le jetée du lit, *patchwork* qu'elle et sa belle-fille ont probablement cousu durant de longues nuits d'hiver, pendant qu'elles racontaient des histoires. Le *quilt* est comme le blues l'image d'un art proprement africain-américain, un bricolage de matériaux insignifiants qui résulte quand même en quelque chose d'esthétiquement enchanteur et avec un sens socio-culturel. Le quilt serait l'apanage de la femme, là où le blues reste principalement le domaine accordé à l'homme. Domestiquée et ayant en premier lieu une valeur matérielle indéniable (se couvrir des froids hivernaux; se fabriquer des couvertures avec ce qui tombe sous la

temple sur la rive du fleuve (tant évoqué dans les Gospels et Negro Spirituals), le 124 abritera enfin Paul D et Sethe. Leurs errances périlleuses y prennent fin, et ils s'y embarquent pour un autre voyage, celui de la lente et pénible immersion dans le passé enfoui. C'est là qu'ils se ravitailleront spirituellement et s'inventeront leur Nord.

Le topos de la maison, obligé dans *the slave narrative*<sup>241</sup>, pèse de tout son poids dans *Beloved*, comme le remarque Homi K. Bhabha dans *the location of culture*:

In 1873 in the outskirts of Cincinnati, in mumbling houses like 124 Bluestone Road, you hear the undecipherable language of the black and angry dead; the voice of Toni Morrison's *Beloved*, « the thoughts of the women of 124, unspeakable thoughts, unspoken. » By making visible the forgetting of the « unhomely » moment in civil society, feminism specifies the patriarchal, gendered nature of civil society and disturbs the symmetry of private and public which is now shadowed, or uncannily doubled, by the difference of genders which does not nearly map on to the private and the public, but becomes disturbingly supplementary to them. This results in redrawing the domestic space as the space of the normalizing, pastoralizing, and individuating techniques of modern power and police: the personal-is-the political; the world-in-the-home. The unhomely moment relates the traumatic ambivalences of a personal, psychic history to the wider disjunctions of political existence. (Bhabha 1994: 10)

Morrison fait ressurgir le passé sordide et traumatisant non dans l'espace public, mais dans l'intimité de la case familiale, du lieu domestique, dans l'espace privé et familial. Histoire celée, soigneusement gardée sous clé, comme le font les personnages (la tabatière de Paul D), elle sera déverrouillée dans « la chambre froide et sombre », dans le hangar où sont stoqués les vivres de la famille. Bien que le poltergeist<sup>242</sup> (représenté souvent comme une présence surnaturelle se

---

main), la technique de coudre et d'assembler, de choisir des « patrons » originaux et inimitables s'extrapole à la technique narrative du *signyfyin(g)* et de *révision*. Juxtaposer des morceaux, les retourner et les fixer à des morceaux d'étoffe usés (comme des fragments d'histoires), entremêler et tisser des fils apparemment sans lien, de différentes couleurs et textures, est l'image pour la structure même du roman qui, tel un puzzle, acquiert son sens par la juxtaposition de fragments d'histoire. Ainsi le prononce d'ailleurs Paul D, amoureuxment allongé à côté de Sethe, conscient qu'il peut rêver à nouveau d'un avenir, dès lors qu'il tisse son histoire à celle de Sethe.

<sup>241</sup> *Autobiography of a Female Slave* (Douglass 1857) ouvre par la localisation: « I was born in one of the southern counties of Kentucky. My earliest recollections are of a large, old-fashioned farm-house, built of hewn rock, in which my old master, Mr. Nelson, and his family, consisting of a widowed sister, two daughters and two sons, resided. » (C'est moi qui souligne)

<sup>242</sup> Le poltergeist se confond avec le revenant, « la chose qui avait soudain surgi s'était précisément tenue lovée dans ce genre d'endroit: une obscurité, une pierre et quelque chose d'autre qui se mouvait seul. » (B 150) Quant à la couleur bleue, Gundacker remarque dans *Diaspora of Signs* que c'est la couleur associée avec Legba, le dieu des barrières, figure au carrefour de la vie et de la mort, comme l'est *Beloved*, silhouette venue de l'Autre Bord, « debout pieds nus dans leau, jupe noire retroussée au-dessus des mollets, tête ravissante courbée dans une profonde attention. » (B 150) (Gundacker 1998: 156)

manifestant par des pierres qui tombent sur les toits: d'où le nom Bluestone) opère dans la cuisine, l'appentis sera le lieu où ressurgit la mémoire secrète, refoulée: celle du *middle passage*. Le fantastique révélant « the untold, the unseen » (Newman 1994: 86), l'histoire silencieuse parmi toutes, parce que trop terrible (« too terrible to relate »), se localisera dans l'espace étroit où l'on entre et sort furtivement. Un à un, les personnages devront y entrer et ressortir, changés, altérés, afin de remplir les trous (« fill in the holes ») de leur histoire individuelle, comme celle de leurs pareils.

Chaque personnage s'aventure dans cette chambre froide et émeraude comme dans une hutte d'initiés. A la grande maison, lieu où Sethe essaie de reflouer la vie, buvant « l'eau de l'oubli » (Lethe, anglais pour Léthé) s'oppose donc la bâtisse, « la chambre émeraude », les profondeurs abyssales ayant cette couleur d'algues. C'est d'abord Paul D, déterminé que « nulle femmelette égarée ne pourrait le retourner, le faire douter de lui-même, ni le rédiger à supputer, supplier ou confesser » (B 183) qui « craque comme une brindille » devant Beloved. Derrière lui, elle lui souffle, de sa voix nasillarde, l'ordre de la prendre. Dans le, « ventre de la maison », il tremble « comme la femme de Loth »; il ressent « quelque féminin besoin de contempler la nature du péché derrière lui » (B 167). Il est désarmé devant Beloved qui lui dicte de la toucher « par-dedans » et de « dire son nom »: l'homme chosifié, instrument répondant à la voix de sorcière sent céder le couvercle de rouille construit autour de son coeur. « Lorsqu'il atteint l'au-dedans, il murmura: 'Coeur rouge'. Et répéta 'Coeur rouge, encore et encore. » (B 167)

Une fois de plus, Morrison révisé de la manière la plus audacieuse et la plus radicale le *middle passage*: infailliblement associée à la mort, à une disparition dans des conditions qui dépassent notre imagination, la cale négrière est ici littéralement matrice. Ventre qui, une fois pénétré donne nouvelle vie. Paul D fait l'amour sur ordre de Beloved et retrouve un coeur pompant le sang, criant comme un nouveau-né mis au monde. La tabatière enfermant son coeur saute et il crie « rouge, rouge, rouge ».

Certes, des auteurs (caribéens comme africains-américains) ont représenté le gouffre de la barque ouverte, la lente mise à mort de leur africanité, mais ce fut la plupart du temps pour mettre en scène, voire idolâtrer la rébellion et la mutinerie qui germèrent dans la cale négrière. Tout autre est le dessein de Morrison. Elle recrée l'épisode des plus tragiques comme une épreuve individuelle, éminemment corporelle et sexuelle, étape violente qui oblige l'homme noir et la femme noire à se réapproprier leur appétit, leur besoin de l'Autre. Ainsi, « l'expérience du gouffre » (selon la formule consacrée de Glissant) aboutira pour Paul D à la réintégration d'une part de lui-même opprimée, refoulée: la dépendance que crée le « grand amour », la confiance totale et aveugle qu'inspire un rapport fusionnel total entre un homme et une femme.

Dans le chapitre qui suit (I, 12), c'est le tour à Denver de vivre le pire moment de sa vie. « Enchaînée » par Beloved qui joue à cache-cache avec elle, Denver suffoque, hébétée par l'impression de couler sous une surface froide, glaciale. Le sentiment de perte est irrépressible:

Ceci est pire. [A l'arrivée de Paul D], elle versait des larmes sur sa propre personne. Maintenant, elle pleure parce qu'elle n'est plus personne. La mort n'est qu'un repas sauté, en comparaison avec ce qu'elle vit. Elle sent son propre volume s'amenuiser, se dissoudre dans le néant. Elle s'empoigne les cheveux, assez pour les déraciner de ses tempes et arrêter la fonte un moment. Les dents serrées à craquer, Denver étouffe ses sanglots. Elle ne fait pas un geste pour rouvrir la porte parce qu'elle sait qu'il n'y a pas d'univers là-dehors. (B 175)

Craignant de perdre une nouvelle fois sa soeur chérie, Denver vit la même frayeur que la mère, obligée à prendre la scie et de tuer avec sang-froid la « meilleure partie d'elle-même ».

Après « le déclic » (Livre II, chap 1), c'est au tour de Sethe de se confesser dans un long monologue (II, chap 2), adressé à la fois à elle-même, à tous, à personne en particulier. Dire jusqu'où allait son amour maternel: prête à devenir une fille de samedi, ayant acheté le nom de son bébé en se faisant prendre à côté de la tombe ouverte, les genoux larges ouverts comme un tombeau, à expliquer « Pourquoi je l'ai fait. Que si je ne l'avais pas tuée, elle serait morte et que je ne l'aurais pas supporté. » (B 278)

A cette première déclaration d'amour « coriace » succède celle de Denver (II, chap 3): « Beloved est ma soeur. J'ai sucé son sang en même temps que le lait de ma mère » (B 285), ensuite celle de Beloved (II, chap 4) revendiquant l'aïeule dans une description qui se lit à la fois comme témoignage d'une rescapée de la traite négrière, et comme celui d'une morte ressuscitée. L'appentis de la maison s'associe à la perte, à la peur de la séparation; tous y étouffent par la chaleur accablante, l'obscurité opprimante. Il est question de lumière qui perce à travers les fentes, d'air qui manque, de « colline de corps » amassés sous laquelle on suffoque, comme dans *La Mulâtresse Solitude*<sup>243</sup>. Cette vision de chaos total, cette « clameur du gouffre », cette confusion d'identités qui dit la perte du moi, la dissolution de l'être dès lors que séparé de ses proches est décrite par une voix anonyme qui semble être celle d'un bébé séparé dans la cale négrière de sa mère. Beloved, « the crawling already baby » exprime morceau par morceau le tumulte et la panique, l'affreuse séparation par la mort de sa mère. En même temps, cette voix se prête et parle pour toute Africaine. La rhapsodie cacophonique de voix (féminines) disent la clameur du gouffre, l'horreur de la cale négrière, le désarroi total et la panique devant l'engloutissement. La mémoire du *middle passage* gagne en poids dramatique par l'entremêlement de voix (celles de la grand-mère, mère et fille et soeur). Le voyage sinistre se raconte par des instantanés; des images se

---

<sup>243</sup> « Derrière sa tête, une lumière filtrait entre deux planches, et à ce fil tremblant on devinait qu'il existait toujours un ciel, une terre ferme et sans doute de l'air. Quand la lumière s'éteignit, Bayangumay comprit que le monde du dehors entraînait lui aussi dans la nuit et elle se demanda si les étoiles étaient nombreuses. » (André Schwarz-Bart 1972: 39)

télescopent, confondant les temps et les espaces. Différents moments, vécus par différentes personnes, s'entremêlent. Ce qui s'exprime de la sorte est cette peur générale, « la clameur du gouffre » (Glissant) affectant tous et toutes. Cette expérience est une charge intergénérationnelle du fait que l'aïeule de Sethe, l'Africaine qui cueillait des fleurs, Sethe, Beloved, et même Denver, l'éprouvent, l'évoquant comme en transe, éclats se réfléchissant dans des miroirs lacaniens. Sortie des eaux, Beloved regarde à travers un miroir d'eau et reconnaît des visages de femme, celui de sa mère, celui d'autres mères es, et qui toutes se ressemblent. Ayant l'intuition fulgurante de connaître l'étrangère venue de l'autre bord, Sethe aussi exprime son désir de faire corps avec l/sa mère et avec sa fille. Celle-ci, morte à neuf mois, c'est-à-dire avant que la séparation oedipale mère/enfant, ait eu lieu, se mire dans le visage de la mère, et se voit, se rêve indissociable de la mère. Il est question de l'envie de « laisser derrière eux les corps », d'un visage de mère qui disparaît, couvert par un visage d'homme à qui elle se cramponne. Puis de lumière aussi qui gêne, lumière douloureuse qui aveugle, tant les yeux se sont habitués à la totale obscurité.

Le chœur embrouillé de voix exprime le retour à la mère/mer, la soif de fusionner, de retourner au moment de non-différenciation et de symbiose:

(ill )(p 293 trad française)

Encore	encore	nuit jour	nuit jour
j'attends		il n'y a pas de cercle de fer autour	
de mon cou		pas de bateau qui passe sur cette eau	
		pas d'homme sans peau	mon homme mort
ne flotte pas par ici		ses dents sont au fond où il y	
a le bleu et l'herbe		comme le visage que je veux	
		le visage qui va me sourire	il va le faire
		le jour il y a des diamants dans l'eau où elle est et	
des tortues		la nuit j'entends mâcher et avaler et	
rire		ça m'appartient	elle est le rire
je suis la rieuse		je vois son visage qui est le mien	
		c'est le visage qui allait me sourire dans l'endroit	
où nous étions recroquevillés		maintenant elle va	
le faire		son visage arrive à travers l'eau	
c'est chaud		son visage est le mien	elle ne
sourit pas		elle mâche et avale	il faut que
j'aie mon visage		j'entre	l'herbe s'écarte
elle l'écarte		je suis dans l'eau et elle vient	
		il n'y a pas de panier rond	pas de cercle autour
de son cou		elle remonte là où sont les diamants	
		je la suis	nous sommes dans les diamants
qui maintenant sont ses boucles d'oreilles		mon	
visage vient		il faut que je l'aie	je cherche
à le rejoindre		j'aime tant mon visage	mon
visage sombre est proche de moi		je veux le	
rejoindre		elle me chuchote des choses	elle
chuchote		je cherche à l'atteindre	mâchant
et avalant elle me touche		elle sait que je veux la	
rejoindre		elle me mâche et m'avale	je suis
partie		maintenant je suis son visage	mon
propre visage m'a quitté		je me vois m'éloigner à	
la nage		c'est chaud	je vois le dessous de
mes pieds		je suis seule	je veux être nous
deux		je veux l'union	
Je sors de l'eau bleue		après que les plantes de	
mes pieds se soient éloignées en nageant je remonte			

Images de mort et de vie, évocation du *middle passage*, voyage de noyades, la séquence dit le désir de la fille de rentrer à la phase pré-oedipale où enfant et mère formaient un seul être.

Morrison révisé l'appentis de la maison: « camera obscura », il plonge chaque personnages dans les affres de la cale négrière. Chacun y découvre soudainement ce qu'a dû être la déportation à l'intérieur de ces bières voguant sur la mer. Les dessins et coupes du navire négrier le Brooks, fait pour contenir 450 Nègres, mais en ayant souvent contenus jusqu'à 600 et d'autres maquettes attestent encore de l'espace étroit revendiqué ici comme lieu mémorial de l'holocauste noir.

Quand bien même le roman se joue sur terre ferme, c'est l'élément aquatique qui prévaut, achevant la correspondance entre la maison et la barque. Beloved n'est pas une extra-terrestre mais une rescapée des gouffres océaniques. Incarnation du passé inoubliable de sa mère dont le prénom est si proche de Lethe, - la rivière de l'oubli dans la mythologie grecque -, Beloved est autant succube que Mami Wata<sup>244</sup>. Comme une Ondine, - prénom de celle qui, dans *Tar Baby*, rêve qu'elle se noie silencieusement<sup>245</sup>, Beloved quitte son lieu d'origine. Poussant sa mère à se délivrer de flots d'urine, l'étrange visiteuse s'installe au lit comme une nouveau-née. Ses paumes ne montrent pas de lignes et elle dort d'un sommeil tranquille quatre jours de suite, n'absorbant que des liquides et ne distinguant les couleurs qu'après quelques jours. De plus, elle a le tic de mettre son pouce dans sa bouche, de ne pas quitter Sethe des yeux, affamée de sa voix, de son toucher. Sula non plus prit les rides du temps, dormant et mourant en position foetale, sirène éternellement jeune<sup>246</sup>.

C'est pourquoi, lorsque Mr. Bodwin vient la chercher pour l'enrôler comme servante, Sethe est subitement en proie à l'éternel retour du passé. Le drame de séparation mère/fille lui revient dans toute son insoutenable douleur:

Debout, seule sur la véranda, Beloved sourit. Mais à présent sa main est vide. Sethe s'éloigne d'elle en courant, et elle sent le vide autour de la main que Beloved tenait. Sethe court vers les visages de ces gens, là, dehors, elle les rejoint, abandonnant Beloved. Seule. De nouveau. Puis, Denver se met à courir aussi elle aussi. S'éloigne de Beloved, va vers la masse de gens, là, dehors. Ils forment une colline. *Une colline de gens noirs, qui tombent*. Et au-dessus d'eux tous, dressé de son siège, un fouet à la main, l'homme sans peau regarde. Il la regarde, elle. (B 362)

---

<sup>244</sup> Une strophe de Rabéarivelo la décrit dans des termes qui s'appliquent à Beloved: « here is/she whose eyes are the prisms of sleep, whose eyelids are heavy with dreams, whose feet are sunk into the sea, and whose sticky hands emerge/full of corals and blocks of sparkling salt. [...] Then she will be visible no longer, only her hair scattered by the wind/unwinding like a reel of seaweed/and perhaps as well as some tasteless specks of salt. »

<sup>245</sup> « Ondine glissait dans l'eau, terrifiée que ses jambes lourdes et ses chevilles gonflées ne l'entraînent vers le fond. Mais, tout endormie, elle se retourne et touche le dos de son mari; le rêve se dissout, et avec lui, l'angoisse. » (TB 63)

<sup>246</sup> Morrison a fait une thèse sur Virginia Woolf chez qui, précisément, l'identité est changeante comme les vagues qui déferlent sur la plage. (Christian 1993) Cette instabilité crée une vertigineuse angoisse, une incertitude que l'eau seule, mouvement par excellence, a la caractéristique de laver, d'emporter (*Les Vagues*, traduit chez Calmann-Lévy).

« La colline de gens noirs, qui tombent » fait peut-être écho aux *Cent ans de Solitude*, où « los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños » s'entassent, image que le Colombien aurait à son tour empruntée au *Dernier des Justes*. (Menton 1985: 517) Elie Lévy « souleva la dépouille du gamin et la déposa avec une douceur infinie au-dessus du monceau grandissant d'hommes juifs, de femmes juives, d'enfants juifs que les cahots du train bringuebalaient dans leur dernier sommeil. » (André Schwarz-Bart 1958: 366-7)

Après avoir erré dans les limbes aquatiques, laissé derrière elle la rivière sur laquelle elle est née, Beloved quittera le 124, enceinte d'un avenir plein de promesses. Sa sortie du mausolée pour des millions de Beloved symbolise qu'elle, et tous les Noirs en diaspora, en sont quitte avec l'histoire volontiers offusquée, occultée. C'est seulement après que tous y soient entrés et ressortis, que le fantôme Beloved est exorcisé et qu'il rentre en quelque sorte dans sa tombe.

### 5.6.3 Tituba, la double déportée

Depuis son premier roman, Condé évoque furtivement la traite négrière et la transplantation: « Nous sortons tous du même ventre de négrier. » (Condé 1976; rééd 1979: 14) Dans *Tituba*, l'incipit renvoie à l'« étrange coutume de la Pariade » qu'André Schwarz-Bart avait décrite dans le second livre de *La Mulâtresse Solitude*. Loin de réviser cet épisode tragique et traumatique, Condé aborde la traite (et le *middle passage*) de manière évasive et oblique.

Certes, Tituba a vent du commerce négrier par un témoin oculaire:

Je tombai sur un quimboiseur, un nègre Ashanti comme ma mère Abena, qui commença par me raconter tous les détails de sa capture au large d'Akwapim sur la côte d'Afrique cependant que sa femme, une Ashanti elle aussi, car les esclaves s'accouplaient de préférence suivant leurs 'nations', pilait les racines du dîner. » (T 229)

Et John Indien, garçon dans une auberge, apprend que le marché triangulaire, source lucrative pour l'Europe, connaît un redoutable essor:

Il m'apprit que la Traite s'intensifiait. C'est par milliers que les nôtres étaient arrachés d'Afrique. Il m'apprit que nous n'étions pas le seul peuple que les Blancs réduisaient en esclavage, mais qu'ils asservissaient aussi les Indiens, premiers habitants de l'Amérique, comme de notre chère Barbade. (T 78)

Mais ces « incursions » -là ne suffisent point pour faire peser de tout son poids cette période de l'Histoire. Témoin de la condition infâme de ses frères et soeurs de couleur, Tituba rapporte par ailleurs sur un mode plutôt froid, constat qui n'offusque nullement le lecteur: « J'ai déjà dit que les Noirs ne manquaient pas à Salem, taillables et corvéables à merci, plus mal traités que les animaux dont ils avaient la charge. » (T 108)



Pourtant, l'autobiographie fictive a de quoi dramatiser l'épisode de la déportation, vu que Tituba l'a été en quelque sorte deux fois, comme il incombaît aussi à Cambridge dans le roman éponyme de Caryl Phillips, ou encore du Libérien vivant aux Pays-Bas, Vamba Sherif dans *Het land van de vaderen* (*Le Pays des pères*, 1999).

Déracinée une première fois, du fait que sa mère Ashanti débarque à Bridgetown un jour de 16\*\*, Tituba est expatriée par les impitoyables lois de la traite et arrive dans la Bay Colony, avant d'être réexpulsée en Barbade. Rapatriée dans son île natale, elle rencontre un Nago du Golfe du Bénin, Deodatus, pour découvrir à ses dépens le rôle infâme des Africains dans le commerce négrier. Réalité historique sur laquelle, par ailleurs, l'auteure revient avec insistance dans plusieurs de ses livres pour mieux briser, semble-t-il le mythe de l'Afrique natale. Patrie marâtre, l'Afrique, et surtout le mythe d'« ancêtres » nobles, est déconstruite<sup>247</sup>. Deodatus ne lui cache point la collaboration des roitelets africains dans le trafic humain, ayant lui-même:

bourlingué le long des côtes d'Afrique au service de Stannard. Des années plus tôt, celui-ci était engagé dans la Traite et Deodatus lui servait d'interprète. Il l'accompagnait dans la case des chefs avec lesquels se concluait le honteux trafic:

- Douze nègres contre une barrique d'eau-de-vie, une ou deux livres de poudre de guerre et un parasol de soie pour abriter Sa Majesté. [...]

- Tu ne peux t'imaginer l'avidité de ces rois nègres! Ils seraient prêts à vendre leurs sujets si des lois qu'ils n'osent pas défier, ne le leur interdisaient! Alors les Blancs cruels en profitent! (T 213)

Ces pensées sont insuffisantes pour donner au roman le statut de révision de l'épisode des plus névralgiques dans la mémoire collective des Antillais.

Quoique *Tituba* et *Beloved* s'affilient tous deux au roman historique, portés par les mêmes impulsions révisionnaires, les auteures s'en démarquent nettement. Partageant toutes trois la conception du roman comme hommage à ceux et à celles qu'un exode monstrueux a frappés, éloge post-mortem d's qui sont passés par les mêmes affres aliénantes et déshumanisantes, Marshall, Morrison et Condé confrontent narrateurs et narrataires avec la traite et l'esclavage. Mais ici encore, Morrison va le plus loin. Car *Beloved* est autant un livre sur l'institution exécrationnelle de l'esclavage, sur l'iniquité qui subsiste au lendemain de l'abolition de l'esclavage, qu'en fin de compte, une prière de morts. Alors que les historiens sont perdus dans des conjectures quant au

---

<sup>247</sup> Il en va de même dans *Les Derniers Rois mages*: elle fait du légendaire roi Béhanzin et les siens la risée dès leur débarquement en Martinique. C'est que les Antillais n'ont plus cure de « toutes les bêtises d'ancêtre et d'Afrique qui avaient fait de Djéré et de Justin ce qu'ils étaient devenus. Deux rois mages, deux ivrognes, risée du morne Verdol. » (Condé 1992: 148)

nombre de morts pendant le *middle passage*, hantise puisque question sur le vide<sup>248</sup> -, l'exergue met en relief que l'holocauste africain-américain et afro-antillais a fait plus de morts que les six millions de Juifs exterminés par le troisième *Reich*. Non seulement il s'agit d'un effort délibéré d'imaginer le passé, de s'appropriier par l'imaginaire ce temps révolu qu'on désire à la fois connaître et oublier, mais de remédier au « missing gravestone syndrome. » (Young 1995: 7) Le narrateur schwarz-bartien le formule comme suit: « un silence éternel s'abattait sur le bétail juif conduit à l'abattoir, [...] nul héritier, nulle mémoire ne viendraient prolonger la marche silencieuse des victimes; un chien fidèle ne tremblerait pas, le coeur d'une cloche ne sonnerait pas, seules resteraient les étoiles glissant dans le ciel froid ». (André Schwarz-Bart 1958: 375) *Beloved*, dès le titre, se prononce comme prière pour tous ceux qui tombèrent, et dont l'Africain-Américain n'aime pas se souvenir. Epeler « Beloved » devient l'incantation guérissant de l'oubli et de l'anonymat. Les morts sont vraiment redoutables lorsqu'ils reviennent d'outre-tombe, pour adresser leurs plaintes et exprimer leur remords<sup>249</sup>. C'est ici que nous pénétrons dans le domaine des présences invisibles et intouchables, bref, des apparitions fantastiques, « défunts mal apaisés » troublant les vivants (T 94). Ainsi abordons-nous un autre domaine immatériel et intangible, qui relève du culte des morts, de la spiritualité. Le « malemort », il est communément dit aux Antilles, se rachète, fâché qu'il soit entré dans l'au-delà anonyme.

---

<sup>248</sup> « toutes ces choses n'étaient pas, qu'elles ne pouvaient être, qu'elles ne seraient jamais tant que les nazis garderaient face humaine. [...] Ils sombraient dans la folie ou s'élançaient d'un sixième sur une certaine plaque de ciment qui devint tristement célèbre au camp. » (André Schwarz-Bart 1958: 354)

<sup>249</sup> La dédicace de *Song of Solomon*, roman qui correspond à *La vie scélérate* de Condé par la fondation d'une mythologie familiale, annonça déjà la prégnance ontologique du Nom. Seul le nom, donné par la puissance du *Nommo*, peut réparer l'ignominie qui consiste à prélever sur des individus leur identité, ces enfants qui partirent s: « Il se peut que les pères connaissent la renommée, ainsi les enfants connaîtront-ils leur nom. »

## Chapitre 6

# Le fantastique féminin: entre 'gothic' et réalisme merveilleux

### 6.1 « Lo real maravilloso »

Dans sa préface au *Royaume de ce monde* (1949), Alejo Carpentier applique « lo real maravilloso », concept proposé par l'historien d'art allemand Franz Roh<sup>250</sup>, à la littérature caribéenne. Pour lui, le réel merveilleux correspondait à la fois à une dimension ontologique<sup>251</sup> et

---

<sup>250</sup> S'il est évident que le RM a fleuri en Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme réaction au rationalisme cartésien, il aurait tout naturellement acquis sa place primordiale dans les littératures postcoloniales de la Caraïbe, pour des raisons anti-impérialistes et plus « indigènes », précisément. Wendy B. Faris prétend que le RM exerce une aura irrésistible sur ces auteurs ex-coloniaux: « [Magical realism] has been a European, or first world, export, in conjunction with its mimetic program, its claim to fashioning an accurate portrait of the world, has in some instances tended to ally it with imperialism -[...] endowing it with an implicitly authoritarian aura for writers in colonial situations. » Signalons d'autre part qu'elle cite souvent, à part *The Famished Road* de Ben Okri, *Beloved* en exemple, et qu'elle le fait une première fois pour typer le merveilleux morrisonien d'« occasionnel », situé entre le réalisme merveilleux programmatique d'un Patrick Süskind et celui, persuasif, d'un Salman Rushdie. (Faris 1995: 165) « L'élément magique » est loin d'être occasionnel dans ce roman, mais au contraire omniprésent et polysémantique, tant la définition du « fantôme » répond absolument à toutes les définitions qu'énumère Zamora dans « Ghosts in U.S. and Latin American Fiction ». (Faris in Zamora & Faris 1995: 180, 497)

<sup>251</sup> Wendy B. Faris cite Roberto González Echevarría, qui distingue un réalisme merveilleux épistémologique (provenant de la vision de l'observateur) et ontologique (où la réalité est par essence merveilleuse, comme l'avait précisé Carpentier dans sa préface). (Zamora & Faris 1995: 165) Pour Carpentier, le merveilleux est « inhérent aux mythes et croyances afro-caribéennes », ainsi qu'au merveilleux lié à la topographie insulaire caribéenne. (voir aussi Glissant 1981, Wilson Harris 1973: 40-1) Dans leur somme du « Marvelous Realism », Faris et Zamora, ainsi que d'autres critiques, sont aveuglés d'américano-centrisme. Quoiqu'elle se défende contre les impérialismes culturels, et qu'elle souligne que le réalisme

esthétique<sup>252</sup>, permettant de traduire la beauté paradisiaque du paysage caribéen. A y regarder de plus près, le réalisme merveilleux de Carpentier est un *réalisme psychique* (selon le terme de Jeanne Delbaere-Garant<sup>253</sup>): un long extrait du premier chapitre du *Royaume de ce monde* nous en convainc:

Ti Noël entendit la voix de son maître qui sortait de chez le coiffeur avec les joues trop poudrées. Sa figure *ressemblait à s'y méprendre*, maintenant, aux quatre visages de cire terne qui s'aliginaient sur l'étagère avec leur sourire stupide. Au passage, M. Lenormand de Mézy acheta une tête de veau à la triperie et la donna à l'esclave. Monté sur l'étalon impatient de paître, Ti Noël palpait le crâne blanc et froid *en pensant qu'il* devait offrir au toucher un contour pareil à la calvitie que le maître dissimulait sous sa perruque. (RM 17) (c'est moi qui souligne)

« Les Têtes de Cire » nous révèle le non-dit, les pensées secrètes de Ti-Noël. Le narrateur rend cette zone de frottement entre l'observable/l'inobservable, le réel/l'irréel, construisant un mécanisme narratif où chaque verbe perceptif (« Ti Noël entendit » / « Ti Noël palpait » ) s'allie à des syntagmes d'ordre psychologiques. Invisibles, pourtant traduites par un narrateur omniscient, les ramifications de la pensée du personnage se traduisent dans le récit (« ressemblait à s'y méprendre »; « en pensant qu'il » ). Ainsi, le narrateur fait comprendre qu'il vient à Ti Noël une

---

merveilleux est un « worldwide movement » avec des similitudes frappantes entre des littératures nées dans des contextes historiques et des sphères culturelles différentes, Faris se contente de se référer, dans une note (numéro 7 page 187), au seul article de J.M. Dash (1972) pour l'importance et l'héritage du réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne. Les auteurs méconnaissent les apports de Carpentier (dont, paradoxe, « de lo real maravilloso americano », et « lo barroco e lo real maravilloso » sont traduits au début du volume) et d'Alexis, absents dans l'index de l'ouvrage. Eclipsés par Márquez, présenté comme latino-américain, alors que le nord de la Colombie est une enclave caribéenne sur le continent latino-américain, les auteurs caribéens y sont sousreprésentés. Ainsi, David Mikics introduit-il son article sur Walcott et Carpentier par la remarque: « The choice to center a study of magical realism in Caribbean literature around the works of Derek Walcott may at first glance seem surprising. » (Zamora & Faris 1995: 371)

<sup>252</sup> Chaque objet du Nouveau Monde demandait une description à base de mots anciens, existants, voire de mots nouveaux formés par agglutination et trait d'union, procédé auquel les créolistes nous ont accoutumés. Devant la végétation luxuriante, innommée en Europe, l'écrivain afro-caribéen forge un vocabulaire baroque. « Corrossol », « arbre du voyageur » étant des spécimens végétaux s sous nos latitudes, l'auteur caribéen se doit de les gloser, à moins qu'il ne les décrive amplement, si bien qu'il écrit dans un style orné, imagé dont il donne un bel exemple dans *Le Siècle des Lumières*: « [...] Esteban était rempli d'étonnement quand il remarquait que le langage, en ces îles, avait dû utiliser l'agglutination, l'amalgame verbal et la métaphore, pour traduire l'ambiguïté formelle des choses qui participaient à plusieurs essences. De la même façon que certains arbres étaient appelés 'acacia-bracelet', 'bois-coté', 'balai-dix heures', 'cousin-trèfle', 'pignon-gargoulette', 'tisane-nuée', 'bâton-iguane', de nombreuses créatures marines recevaient des noms qui, pour fixer une image, établissaient des confusions de mots, engendrant une zoologie fantaisiste [...]. » (Carpentier 1962: 240)

<sup>253</sup> Variante qui s'oppose à un réalisme merveilleux plus linguistique ou métaphorique (dans la description de la faune et de la flore antillaises, de la Nature), chez Schwarz-Bart aussi). (Zamora & Faris 1995: 252)

pensée aussi surprenante pour lui-même, semble-t-il, que pour nous. « Par un hasard *comique* » (adjectif introduisant l'insolite), des têtes de cire exposées dans l'étalage du salon de coiffure avoisinent des têtes de veau. La troublante ressemblance entre la tête de son maître et les poupées de cire ouvre un sas sur l'irréel et le fantastique. L'esclave ne peut manquer de relever l'analogie entre Lenormand de Mézy, fraîchement coiffé, et les têtes tranchées des carcasses. Ensuite, ressemblance plus « calibane » encore, tâtant le crâne du veau, Ti Noël se dit qu'il ne doit pas être très différent de celui de son maître: Lenormand de Mézy est un être veule, un veau. La métaphore se réfère insidieusement aux rituels vaudouïsans dans lesquels les ossements des victimes sacrificielles, animaux ou humains, jouent un rôle prépondérant. Autrement dit, l'image anticipe sur les nombreuses têtes de planteurs fichées sur des pics, punition réservée aux Blancs qui s'étaient comportés comme des bêtes, des cannibales avec leur « bétail noir » (pensons à *Mémoire d'une affranchie* (Charlier 1989: 139) ou au *Soulèvement des âmes* (1996), roman le plus macabre, autopsie in vivo des horreurs sanguinaires commises sous la révolution haïtienne de l'Américain Madison Smart-Bell.

Dès le premier chapitre, « lo real maravilloso americano » de Carpentier, observateur « métis »<sup>254</sup>, nous propulse donc dans « la bestialisation à revers ». Du coiffeur, métier civilisé, on passe sans faille et quasi imperceptiblement à celui, carnassier, de boucher: l'association tête d'homme/tête de veau confronte moins qu'elle ne confond animé/inanimé (une tête de cire qui, remarque Ti Noël, à un « sourire *stupide* »), humain/animal. Le tampon créé entre le comparant et le comparé génère l'*escalofrío* (ou « frisson »): sensation où se mêlent la peur et le plaisir d'avoir peur. (Zamora 1995: 497) En l'occurrence, le terme de « fantastique » serait mieux à sa place, le morbide et la terreur s'infiltrant dès les premières pages: la violence, encore embryonnaire, n'attend qu'un incident propice pour s'enflammer. La palpation du crâne de veau fait prendre conscience au protagoniste d'un aspect de son caractère jusqu'alors ignoré, voire refoulé, à savoir son agressivité latente vis-à-vis du colon (Fanon), la haine *viscérale* du maître, le désir de le voir anéanti, même tué. La transition au « merveilleux » bien peu féérique en l'occurrence suggère la vengeance sanglante mais légitime, l'éveil du désir de mort dans l'esprit d'un individu muet, incapable car interdit de verbaliser ses pensées et ses sentiments.

Alors qu'il se croit respecté par son serviteur, voici le maître deux fois « décapité ». D'abord, lorsque le regard de Ti Noël passe inopinément de son maître au teint poudré, - autre référent lourdement connoté par les Lumières -, aux modèles de cire. Ensuite, par la tête de veau jetée dans

---

<sup>254</sup> Né à La Havane d'une mère russe et d'un père d'origine bretonne, Carpentier (1904-1980) fit ses études à Cuba et se lança dans le journalisme en 1922. Il conçut sa théorie littéraire après avoir voyagé en Chine, en Russie, dans les pays de l'Islam. Il s'installa à Madrid et à Paris, où il vécut ses dernières années en tant que ministre-conseiller de l'ambassade de Cuba. Fortement européenisé, il approcha la réalité cubaine de

les bras de Ti Noël, le Blanc est associé au bétail abattu par les esclaves rebelles. Blafard, il finira comme poupée de cire aux mains du personnage légendaire, le sorcier africain Mackandal qui sait le langage des arbres et commande aux quatre points de l'horizon. Le portrait du personnage historique augure les pertes imminentes, la ruine incendiaire des planteurs saint-domingois.

Trop souvent réduit par une certaine critique néo-orientaliste à un charme suave, mécanisme qui crée l'ambiance délicieusement « sauvage » des tropiques, moyen d'intégrer le folklore et les débris de rites africanisants, le réalisme merveilleux revêt chez Carpentier et d'autres auteurs talentueux une fonction essentielle. Il ouvre vers les profondeurs du roman: relevant davantage de l'ordre du politique, il révèle l'insubordination qui sourd, fût-ce parmi le peuple dont la parole est jugulée. Il montre le côté caché des choses, les résistances tacites mais tenaces qui renversent le système inégal et injuste. De fait, la pyramide antillaise avec, au sommet, un despote blanc traitant les Noirs comme des bêtes de somme, finit par s'écrouler... et entraîner la ruine des oppresseurs.

De même, le baroquisme linguistique n'est-il jamais ornement chez Carpentier ou Morrison; il jaillit en revanche d'une soif de dépasser dans l'écriture les frontières du dire et du disible, du scriptible et du narrable. Dire l'au-delà, l'invisible, interroger le non-dit et l'inédit, sonder la pensée de personnages amputés de voix, voilà d'autres raisons qui justifient le réalisme merveilleux. L'autoréflexivité et la métafiction sont dès lors inséparables de l'écriture réaliste merveilleuse. Intrinsèquement lié à la notion de plénitude existentielle, le réalisme merveilleux interroge les frontières incertaines du Moi, du temps et de l'espace (« the womb of space » de Wilson Harris). Mode littéraire aux yeux de certains (Julian Barnes pourfend l'exotisme latino-américain dans *Le perroquet de Flaubert*), le réalisme merveilleux subvient aux exigences imposées au produit postcolonial, qu'il nous vienne des comptoirs caraïbes, latino-américains ou indiens<sup>255</sup>. Devant les diktats du public européen, devant les règles d'attente à l'institution éditoriale, certains auteurs patronnés s'orientent volontiers vers une peinture du réel caribéen ou latino-américain qui ne soit pas trop déplaisante, ni trop misérable, ni trop pitoyable, contournant volontiers la portée socio-politique de l'oeuvre<sup>256</sup>. D'où la méfiance de Morrison: « my first awareness of it was when certain

---

l'extérieur, marqué de la double vision propre à un auteur à cheval sur plusieurs cultures. (Pellon dans Dash 1994: 212)

<sup>255</sup> Les plus talentueux hérauts caribéens (Gabriel García Márquez, - modèle de Confiant, Chamoiseau et Condé (Horst 1995) -, Cabrera Infante) et latino-américains (Varga Llosa, Carlos Fuentes, *et passim*) sont associés au RM, ayant ouvert le *boom* du roman latino-américain dans les années '60 et '70.

<sup>256</sup> Citons dans ce contexte l'allié haïtien de Carpentier, figure de proue de l'indigénisme, le docteur Jacques-Stéphane Alexis (1934-1971). Lors du premier Congrès des Écrivains Noirs à Paris en 1957, il conçut le désir d'un « réalisme populaire » « ingénieux, parfois naturaliste, parfois mystique, parfois humaniste, souvent dynamique, nationaliste et social. » (Alexis article dans *Présence Africaine*, 1956: 264; cité par Ormerod (Ormerod 1994: 436) En même temps, le réalisme merveilleux lui servit d'astuce, de moyen de se dérober à la censure duvaliériste. Victime de la dictature, tombé sous les balles des « Tontons Macoutes »,

kinds of novels were being described that had been written by Latin American men. It was a way of not talking about the politics. It was a way of not talking about what was in the book. » (Davis 1988: 143) Quoique Morrison et Condé refusent l'étiquette, leur écriture n'en finit pas d'être louée pour sa nature « réaliste merveilleuse », voir p.e. la quatrième de couverture de *La Colonie du Nouveau Monde*. Regardons de plus près comment les trois auteures s'inscrivent dans cette filière dont la fortune littéraire semble éternelle.

## 6.2 « (G)/host writers »

Dans *L'Esclave vieil homme et le molosse*, le narrateur s'explique dans une postface comment il est arrivé à exhumers l'histoire amérindienne de la Martinique et la chronique des marrons. Un os trouvé près d'une roche imaginée suscitait l'envie d'écrire un mythe fondateur rendant justice aux morts s:

en imaginant le tibia brisé, je pensai aux nègres marrons. Cette ravine était un beau refuge pour l'esclave qui fuyait. Mon nègre marron aurait traversé les Grands-bois, aurait été blessé, serait venu mourir à l'aplomb de cette pierre. J'éprouvais ce qu'il avait pu ressentir dans cet endroit, si loin de tout, auprès de cette pierre dont les imaginations grisaient toute imagination. *Roye, je n'aurais pas dû toucher à ce garde-corps*. J'étais victime d'une obsession, la plus éprouvante et la plus familière, dont l'unique sortie s'effectue par l'Ecrire. Ecrire. Je sus ainsi qu'un jour j'écrirais une histoire, cette histoire, pétrie des grands silences de nos histoires mêlées, nos mémoires emmêlées. (Chamoiseau 1997: 132)

La personne à qui l'on veut revenir est forcément un ancêtre qui torture l'esprit du descendant au point d'avoir l'impression de ne plus vivre sa propre vie, mais celle de l'usurpateur par qui on est possédé.

Un pacte magique place les auteures dans la position fantastique de *ghosts writers*. Exergue et formule finale dans *Beloved*, ainsi que la petite note d'auteure dans *Tituba* autorisent à appeler les auteures les « nègres » de leurs protagonistes. Chez Morrison, Condé et tant d'autres romanciers postcoloniaux, le hors-texte scelle un contrat magique entre auteure-personnage, entre narrateur-narrataire:

Tituba et moi,<sup>257</sup> avons vécu en étroite intimité pendant un an. C'est au cours de nos interminables conversations qu'elle m'a dit ces choses qu'elle n'avait confiées à personne.

---

Alexis parla pour et du peuple haïtien dans une littérature de protestation, s'affublant d'allégories et de métaphores.

<sup>257</sup> On s'explique difficilement cette virgule, sauf qu'elle double la rupture produite dans le titre *Moi, Tituba...sorcière noire de Salem* et de l'incipit: « Abena, ma mère, un marin la viola ».

Inutile donc d'aller démêler fictif et factuel dans une autobiographie où Tituba acquiert le même statut de Beloved, à savoir celui de revenante venue hanter la mère endeuillée: « Beloved incarnait la robe blanche qui s'était agenouillée auprès de sa mère dans la pièce aux provisions, la présence aussi vraie que nature du bébé qui lui avait tenu compagnie la plus grande partie de sa vie. » (B 170) Morrison fait une déclaration similaire lorsqu'elle prétend que l'oeuvre altère l'auteure: « imaginer n'est pas seulement voir ou regarder; non plus que se mettre, intact, dans l'autre. C'est, dans l'intérêt de l'oeuvre, *devenir*. » Ces histoires qui tracassent et dérangent, dont personne (narrateurs et narrataires) ne veut se souvenir<sup>258</sup> (Angelo 1989: 257), affectent les auteures. (Morrison 1992b: 14) D'où ce pacte assumé par plus d'une auteure (je pense à Sherley Ann Williams qui s'appropriera l'esprit de Dinah/Dessa Rose, Noire ayant vécu 150 ans avant elle. (Wintchell 1996: 731-2)

Pas étonnant que Tituba répande à son tour sa conviction qu'un enfant mort peut revenir sous une autre forme charnelle, comme en témoigne le dialogue avec son jeune amant au nom féminin Iphigene:

-J'ai porté un enfant autrefois dont j'ai dû me défaire et il me semble que c'est lui que je retrouve sous ta forme.

Il haussa les épaules:

- On se demande parfois où vous autres femmes, allez chercher vos chimères. [...] -Est-ce que tu as pensé parfois que j'aurais souhaité que tu ne me traites pas comme un fils? (T 256)

Mais alors que Tituba converse aimablement de « l'autre bord » avec Condé, et qu'elle se sauve ainsi de l'oubli, *Beloved* faillit étrangler celle qu'elle visite et interpelle d'outre-tombe. Héritières de l'Histoire, les auteures brisent le silence sur des « choses si terribles » que Denver déclare à leur propos la force du *Nommo*: « si l'on s'en rapprochait, elles se produisaient<sup>259</sup> (sic) à nouveau. » (B 336) Les raconter signifie déchirer le voile qui les tenait cachées. (Morrison 1987: 110) Voyons comment Morrison révisé le fantastique dans son roman où le fantôme finit par être la cristallisation métissée de plusieurs légendes et mythes, d'allusions bibliques et classiques. Au niveau historique, *Beloved* est la fille de Margaret Garner, alors qu'au niveau cosmologique, elle incarne l'esprit de mort, le zombi, croyance répandue aux Antilles et en Amérique noire. *Beloved*

---

<sup>258</sup> « [Beloved] 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. »

<sup>259</sup> On s'attendrait à un conditionnel pour l'expression de la condition irréaliste: « Out there [...] *where words could be spoken that would close your ears shut*. Where, if you were alone, feeling could overtake you and stick to you like a shadow. Out there where there were places in which things so bad had happened that when you went near them it *would happen* again. » (Morrison 1987: 243-4)



pourrait aussi être considérée comme le « gwo bonzanj » de Sethe, le gros bon ange qui « représente le principe essentiel de la vie psychologique. C'est de lui que dépend la pensée, la volonté, la mémoire et les sentiments, en un mot, notre vie intellectuelle et affective. » (Fabinger-Castera 1993: 103) Au niveau psychologique, *Beloved* n'est rien d'autre que la conscience de la mère meurtrière, rattrapée, après 18 ans de grâce, par le ressouvenir: « la présence aussi vraie que nature du bébé qui lui avait tenu compagnie la plus grande partie de sa vie » (*B* 170). D'autre part, décrite comme une femme-poisson qui glisse entre les doigts de Paul D<sup>260</sup>, elle exploite la légende de la Mami Wata ou du lamentein, tout en évoquant une des Eglises les plus puissantes en Amérique: The Baptists, religion influencée par le vaudou puisque John the Baptist a été confondu avec Eshu-Elegbara/Papa Legba. (Gundacker 1998: 155) Morrison insiste sur l'eau comme lieu et instrument rituels; elle montre Baby et les trente femmes dans une cérémonie de baptême, faisant confluer survivances africaines et religions officielles. De surcroît, la soif de *Beloved*, d'une part, son déguisement dans la robe blanche (agenouillée à côté de la mère), de l'autre, évoque le KuKluxKlan qui terrorisait les Noirs en se déguisant soit comme des fantômes, soit comme les soldats mourant de faim de « the Civil War battle of Shiloh ». Enfin, Sethe révisé Médée qui tue ses fils pour se venger de l'infidélité de son mari Jason. (Corti 1992) L'exergue emprunté à saint Paul, lequel l'empruntait à son tour au prophète Osée (Broad 1994: 194-5), confie à *Beloved* une identité biblique, pendant que le mot lapidaire fait d'elle le symbole de tous ceux morts dans l'esclavage.

La force du personnage *Beloved* réside précisément en ce que Morrison fait converger ces différents sens, tout en lui refusant une individualité: dans la bouche de Sethe, l'enfant morte n'est jamais appelée autrement que « son - elle rampe déjà - bébé? » (*B* 142) Outre qu'invisible, cette présence se révèle proprement indéfinissable par sa multiplicité, sa polysémie, son hybridité.

### 6.3 Le gothique morrisonien

Allaitée à un folklore noir volontiers terrifiant et fantastique, Morrison introduit dès son premier roman des motifs fantastiques<sup>261</sup>. Omniprésent, ce fantastique est cependant difficile à saisir; est-il

---

<sup>260</sup> Paul D eut l'impression qu'« un grand poisson argenté lui avait glissé des mains dès l'instant où il l'avait saisi par la queue » (*B* 97). *Beloved* emprunta aux poissons leur luisance, noyant Paul D de désir. Enceinte de ses oeuvres, elle partira coiffée d'une belle chevelure (comme de serpents) qui ondule autour de son visage de Médée: « femme nue avec des poissons pour chevelure » (*B* 369)

<sup>261</sup> Le chat figure comme substitut de la pauvre Pecola: il était « entièrement noir, un noir profond et soyeux, et ses yeux, dans des fentes penchées vers son nez, étaient d'un bleu vert. La lumière les faisait briller comme de la glace bleue. » Enfermé avec Pecola dans la salle à manger, le chat lui griffe le visage, mais Pecola oublie ses pleurs et sa peur lorsque le chat se frottait contre ses genoux, moment de tendresse rare: « il

fonction de la narratrice (partout discrète au point d'être invisible), des personnages, voire du narrataire? Dans l'oeuvre morrisonienne, les sentiments de peur affectent rarement les personnages. Tout se passe comme si la nature même d'événements lugubres ou anormaux ne surprenait plus, passait inaperçue<sup>262</sup>. Morrison flagelle le lecteur avec l'horreur et la terreur dont sont capables, impassibles et indifférents, l'esclave comme le maître, les Blancs comme les Noirs, les adultes comme les enfants. On a parlé à ce propos de « pathos », d'« indéfinissable légèreté sadique » partagée par N'Diaye (pensons au meurtre du bébé dans *La Femme changée en bûche*). (Makward & Cottenet-Hage 1996: 434) Nous terrassant avec des « expériences des limites » (comme Poe en a décrites dans *The Fall of the House of Usher*, le récit morrisonien permute la nature du Bien et du Mal, du normal et de l'anormal. La violence et le viol (Cholly viole sa fille de 11 ans dans *BE*), la folie acceptable (Pecola) et inacceptable (Violet dans *Jazz*), les obscénités (le prêtre Elihue Micah Whitcomb qui touche les petites filles dans *BE*) et la plus totale indifférence (Sula, démoniaque et immorale, et Nel qui, souveraine et calme, cloue le bec à une Sula en

---

a gémi en donnant des petits coups de langue de plaisir. Les yeux bleus dans la tête noire la regardaient. » (*BE* 99) Le fantastique morrisonien indique toujours la méchanceté incommensurable des humains les uns envers les autres, la perversité des adultes face à l'innocence des enfants, les coups bas qu'ils se portent: gratifiée de cette caresse, l'enfant languit après un geste pareil de Miss Breedlove, sa mère. Ce moment intime s'achève par Junior qui fait tourner l'animal, le jette contre la fenêtre d'où l'animal dégringole sur le radiateur: « Il n'y avait qu'une légère odeur de poil roussi. » (*BE* 99) Expulsée de la maison par une mère furieuse qui rejette toute la faute sur Pecola, la fillette est persuadée que toujours et partout, elle porte malchance et sera maudite. La scène annonce sa victimisation aux mains du père violeur. Autre scène fantastique par son côté macabre, l'empoisonnement du molosse sur ordre du prêtre pervers Whitcomb, acte auquel consent une Pecola mortifiée de peur, en échange de la divine promesse (d'yeux bleus).

<sup>262</sup> L'apparente neutralité, l'ambiance froide qui entourent les événements insolites et cruels se décèlent aujourd'hui chez d'autres voix de la diaspora noire. Marie NDiaye, auteure d'origine sénégalaise se rapproche dans *Les sorcières* par son style désaffecté et énigmatique de, p.e., Jamaica Kincaid, autre auteure comparée à Morrison. Après avoir « autobiographié » son adolescence d'*Annie John* (1988 trad franç), *L'Autobiographie de ma mère* (1997 pour trad franç) met en scène Xuela Claudette Richardson qui ressemble à s'y méprendre à Sula. Ses aveux pourraient être ceux de la sorcière impassible: « ma vie était au-delà du vide. Jamais je n'avais eu de mère, je venais juste de refuser d'en devenir une, et je savais alors que ce refus serait total. [...] je détruirai [mes enfants] avec une négligence digne d'un dieu. » (Kincaid 1997: 94-5) Au-dessus de tout, de l'amour comme de la souffrance, elle reste de glace quand un garçon de sa bande se noie devant ses yeux, entraînée par une Mami Wata. L'épisode révisé la noyade de Chicken Little dans *Sula*. Comme chez Morrison, l'enfant n'est pas cet innocent, mais celui qui se dérobe à l'autorité parentale; prétextant un accident, il se soustrait à une punition terrible qui lui paraît injustifiée, puisque la mort a été causée hors de sa volonté. L'incident montre surtout que les enfants ne sont pas crus des parents, et qu'ils finissent par croire que l'accident tenait du miracle: « Il s'est mis à nager vers elle et les fruits, et chaque fois qu'il approchait, elle s'éloignait. Il a nagé de cette façon jusqu'à ce qu'il commence à couler d'épuisement; on ne voyait plus que le haut de sa tête, que ses mains; puis on n'a plus rien vu, *juste des cercles concentriques qui s'élargissaient là où il était, comme quand on jette un caillou.* [...] C'était comme si cela n'était jamais arrivé, et nous en parlions *comme si nous l'avions imaginé*, [...] nous nous contentions d'accepter que ce soit arrivé, et c'en est venu à n'exister que dans nos esprits, comme un acte de foi, *comme l'Immaculée Conception pour certains, ou d'autres miracles semblables.* (Kincaid 1997: 41-2)

panique), prennent d'étranges réverbérations, déstabilisant nos préjugés, nos opinions toutes faites. L'absence de binarisme, la présence du flou dans des continuums divers discréditent nos codes éthiques et nos lois juridiques, nos règles communautaires et les rapports entre les sexes, entre les hommes. Ce réel morrisonien représente-t-il la réalité? Le lecteur peut se demander dans quel degré il colle à la réalité (africaine-)américaine, et bien de critiques se sont agacés du goût invétéré pour l'excès, la démesure, les pathologies. Loin d'être les fruits d'un esprit fantasque, ces faits déviants et violents semblent générés par des contextes spécifiques. Pour le dire avec André Schwarz-Bart, des « univers concentrationnaires » sont d'affreuses machines qui produisent d'affreux dérapages et déviations. Morrison est parfaitement consciente des remontrances et de l'adversité qu'elle s'attire en ne cachant ni les mauvais côtés des Noirs, ni les échecs à former une communauté, ni l'immoralité, voire le dévergondage de certains d'eux, pensons à Sula.

Les hantises<sup>263</sup> et les lubies (Joe dans *Jazz*), les superstitions et les croyances (Milkman dans *SoS*) changent notre point de vue, sèment le doute. Rien ne paraît clair ou simple. Aussi, le lecteur se gardera-t-il de juger trop vite et trop radicalement ce qui sort du quotidien, ce qui défraie la normalité. Le meurtre involontaire de Chicken Little par Sula et Nel exemplifie l'interversion du Bien et du Mal, génératrice du fantastique. Après avoir joué à un dépucelage symbolique, les deux filles, « en proie à une agitation et une impatience informulables, [...] contemplèrent les eaux lourdes et rapides du fleuve. » (S 68) Hardies, prêtes à une fourberie, elles jettent leur dévolu sur un petit garçon qui passe son chemin par là. Entraînant Poussin dans la cime d'un arbre penché au-dessus de la rivière, Sula s'agace que le garçon s'enorgueillisse d'un exploit qu'il doit tout à elle. Il zézaie: « J'étais tout en haut, pas vrai? Pas vrai? Ze vais le dire à mon frère. » (S 70) Monter à l'arbre étant une épreuve initiatique de même nature que celle inventée par les filles (creuser des trous et y enterrer leurs brindilles), Sula ne supporte pas la vantardise du garçon et:

le prit par les mains, le balança et le fit tournoyer à bout de bras. Le pantalon du gamin se gonfla d'air, ses cris de joie mêlée de peur effrayèrent les oiseaux et les grosses sauterelles. Quand il lui glissa des mains et fila loin au-dessus de l'eau, elles entendirent encore son rire exubérant.

*Le flot s'assombrit et se referma très vite à l'endroit où le gamin avait sombré. [...]*

*L'eau était si paisible, à présent. Il n'y avait rien qu'un soleil cuisant et quelque chose qui venait de disparaître. (S 70) (C'est moi qui souligne)*

D'où vient le fantastique? Quels sont ses ingrédients fixes? Du fait qu'il change la nature des choses: l'alliance est une mésalliance; la fidélité apparemment sans bornes de Sula et de Nel se

---

<sup>263</sup> « Nous avons des mots et des étiquettes pour nos hantises - 'gothique', 'romantique', 'sermonneuse', 'puritaine'. » (Morrison 1992: 58)

base sur un secret lourd à porter<sup>264</sup>. Chez Morrison, une première constante est le décor: grand plan sur la nature, témoin silencieux d'un acte affreux qui dérange la paix, l'ordre. Juste avant qu'elle ne fonce, rapace, sur Mister Bodwin, Sethe profite d'un moment solennel, en harmonie avec elle-même, *Beloved*, le monde alentour:

Sethe sent ses yeux la [Beloved] brûler, et c'est peut-être pour les garder clairs de larmes qu'elle regarde en l'air. Le ciel est bleu et limpide. Pas une trace de mort dans le vert catégorique des feuilles. (B 361)

Deuxièmement, le fantastique, chez Morrison, s'entoure d'un silence pesant, spectacle muet; si témoin il y a, celui-ci est frappé de mutité (« voix off »). Certes, le meurtre de *Beloved* entraîne quelques « bruitages »: « miaulements » du « vieux nègre fou », gestes mécaniques, tels sont les réactions des proches qui regardent Sethe assassiner son enfant. A l'explosion de cris et de crime succède l'implosion de mots et de bruits. Comme Baby Suggs, alertée par un silence désapprobateur et plantée dans un champ splendide, scrutant une nature aveuglante de beauté, le silence n'annonce rien de bien.

Prenant dès son premier roman le contrepied du réalisme, Morrison nous dépeint dans *Sula* la chronique d'une communauté apparemment paisible défrayée par les drames dans la famille Peace, racontés sur un ton neutre, distant. Le double suicide par le feu lègue au roman un cachet fantastique, et attend de nous un verdict. Malgré son prénom, Eva Peace n'a rien d'une Madonne chérissant ses enfants. Ayant sacrifié sa jambe pour toucher une allocation et sauver ainsi ses enfants de la faim, l'unijambiste décide un jour de mettre fin aux jours de son fils, drogué et bon à rien depuis son retour de la guerre du Vietnam. Dans un état second, Plum voit arriver sa mère qui l'arrose de pétrole. La mort atroce (aux yeux du spectateur que nous sommes) ne l'est guère pour l'allité. C'est à peine que l'immolé s'en rend compte, subissant la scène avec jubilation, comme un retour au ventre maternel:

au bord d'un sommeil léger et chaleureux [...] [Plum] perçut un crépuscule. Puis ce fut comme une lueur humide qui courut sur ses jambes et sur son ventre, avec une odeur prenante et attirante. Cette lueur humide s'enroula autour tout autour de lui, éclaboussa et inonda sa peau. Il ouvrit les yeux et vit ce qu'il prit pour l'aile immense d'un aigle déversant sur son corps un liquide léger. Une sorte de baptême, pensa-t-

---

<sup>264</sup> Ailleurs, le silence sauve les coupables. Tenues en liesse par leurs tuteurs, régulièrement battues, Sula et Nel concluent un pacte malin pour le reste de leurs vies: convaincues que leurs mères ne croiront jamais la version « accident » de la disparition/de la mort du garçon, elles décident de se taire. S'étant jurées de ne jamais trahir leur monstrueux secret, Nel Wright et Sula Peace attendrissent Médaillon par une amitié au-dessus de tout.

il, ou de bénédiction. Tout va aller très bien, disait la chose. Sachant qu'il en serait ainsi Plum ferma les yeux et retomba dans le puits lumineux du sommeil. [...] (S 56)

Hannah, témoin de cette scène affreuse, et du rôle de la mère qui rassure le mourant, mettra fin à ses jours en se brûlant vive devant les yeux de sa mère et de sa fille, Sula. L'autocombustion de Hannah a encore ceci d'étrange que Sula y assiste implacablement, moins paralysée qu'« intéressée » en ce qu'elle voyait. (S 89) Mal aimée, Hannah va donc provoquer la mère en lui montrant ce dont elle est capable, se détruisant elle, sans le secours de la mère. Analysant *Jane Eyre*, Spivak interprète l'immolation de la Créole comme une résistance (mortelle) contre les abus du double pouvoir masculin et colonial qu'abomine la femme de couleur. (Spivak 1985: 251) En l'occurrence, c'est la force dévorante de la mère matrifocale, son autorité en tant que créatrice et destructrice de vie, qui sont accusées de manière muette. La répétition du suicide accuse Eva d'avoir manqué d'amour à ses enfants. Dans *Song of Solomon* (1977), roman plus merveilleux que fantastique<sup>265</sup>, Circé révèle la mort violente du père de Laitier, le patriarche Macon Dead, chassé de sa ferme prospère, puis fusillé, son cadavre abandonné: « Les morts ne sont pas contents s'ils ne sont pas enterrés. Ils ne sont pas contents du tout. » (Morrison 1985: 235) Ce principe de « malemort » est central dans *Beloved* où le mort errant dérange les proches et les survivants. Dans toute la Caraïbe, comme en Amérique noire, l'on croit que l'esprit d'un défunt mal enterré, ou mort dans d'horribles circonstances peut venir hanter les vivants (Flagie 1992/ Affergan 1983/Lesne 1990). Dans *Jazz*, Morrison exploite une fois de plus la foi superstitieuse dans des esprits lancinants qui, soit sont hérités du passé personnel, soit du passé de quelqu'un d'autre. (Martin 1997: 98)

#### 6.4 Révision du *gothic novel*

Fantastic literature points to or suggests the basis upon which cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law, that which is outside dominant value systems. The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made absent. » (Monleon 1990: 14)

---

<sup>265</sup> *Tar Baby* (1981) et *Song of Solomon* (1977) se fondent davantage sur le folklore africain-américain et afro-caribéen. Dans le premier, l'île caribéenne devient le décor d'esprits africains, de marrons qui parcourent à dos de cheval les collines de Dominica. Retenu avec *The Famished Road* d'Okri, comme exemple type de « Fantasy/Supernatural » dans *The Essential Black Literature Guide* (Valade III 1996: 137), *Tar Baby* exploite comme *Song of Solomon* des croyances populaires (telles que l'avait fait Zora Neale-Hurston, qui influença l'auteure) ayant trait à la mort. (Brown 1995: 464-5)

Le fantastique se plie aux buts que s'est fixés Morrison: raconter l'inénarrable, dire l'indicible et l'inédit. Morrison se propose de mettre en lumière les pages obscures de l'Histoire américaine, de briser les tabous (cf. « The Making of the Black Book » ). Traitant d'esclavage et de colonisation, d'aberrations et de monstruosités inhumaines, elle rend l'ineffable et l'indicible (« The Unspeakable Unspoken » ). Afin de narrer des événements reculés dans l'histoire africaine-américaine, inédits, Morrison crée une narration anti-conventionnelle où genres et tons sont savamment mélangés, intégrant des passages poétiques et des scènes dramatiques. Différentes traditions littéraires, différentes cultures, voire religions, dialoguent dans cette narration polyphonique, baroque, protéiforme. *Beloved* est un polar anachronique qui, dès l'incipit, prend le lecteur en otage, le privant d'indications quant à l'interprétation vers où aller (exactement comme le furent les Africains jetés sur les côtes du Nouveau Monde). Comme il en va pour les mythes (Icare dans *Song of Solomon*) et les légendes, le fantastique subit sous la plume de l'écrivaine talentueuse une profonde révision. Elle démontre d'abord l'universalité des croyances aux présences invisibles, et donne au fantastique des significations et fonctions à la fois métaphoriques, psychologiques et psychanalytiques.

Morrison révisé le fantastique européen sur cinq points essentiels.

#### 6.4.1 Genre masculin

Magnifié sous la plume de ces auteurs mêmes que Morrison réécrit, Mark Twain, Herbert Melville, Ernest Hemingway, sans oublier, bien sûr, William Faulkner, le fantastique exprimerait la peur du féminin, d'une féminité « castratrice », du sexe de la femme, voie de vie et de mort. Dans « rereading Femininity », Shoshana Felman cite longuement Freud à qui de nombreux patients masculins auraient déclaré « that they feel something uncanny about the female... » :

This *unheimlich* place, however, is the entrance to the former *heim* (home) of all human beings, to the place where everyone dwelt once upon a time and in the beginning. There is a humorous saying, « Love is a home-sickness », and whenever a man dreams of a place or a country and says to himself, still in the dream, « this place is familiar to me, I have been there before », we may interpret the place as being his mother's... body. In this case, too, the *unheimlich* is which was once *heimlich*, homelike, familiar; the prefix has token of repression. (Felman 1981: 40)

Par la double équation *Unheimlich* (= nostalgie du ventre de la mère/fantastique), il devient possible de connecter l'étrange à la présence féminine. La femme a été reléguée à la sphère de l'*Unheimlich*. Le fantastique représenterait dès lors la peur de l'homme pour la femme. *Beloved* illustre cette peur masculine devant la force séductive de la femme, voire du sexe féminin. Sachant que ses déplacements sont involontaires, que quelque chose le pousse vers la chambre obscure, il

se sent diminué en objet de plaisir de Beloved. Paul D se découvre littéralement pétrifié par Beloved qui l'ordonne de la prendre dans l'appentis:

Lui qui avait mangé de la viande crue à peine morte, lui qui, sous des pruniers croulant de fleurs, avait broyé la tourterelle avant que son coeur n'ait cessé de battre. [...] lui, qui avait marché depuis la Géorgie jusqu'au Delaware, ... ne pouvait ni aller, ni rester tranquillement là où il le voulait au 124 - honte. (B 179)

Espèce de succube, Circé, elle l'humilie en le privant de sa masculinité, « trembla[nt] comme la femme de Loth et ressent[ant] quelque féminin besoin de contempler la nature du péché derrière lui. » (B 167)

Peur de la femme, Paul D redoute la perte de soi, la « répulsion et la honte » qu'il ressent, victime de la sorcière:

S'accoupler avec elle n'était même pas amusant. Cela ressemblait plutôt à un désir irraisonné de rester en vie. Chaque fois qu'elle venait, il ne réussissait pas plus à dominer [une faim vitale] qu'il ne pouvait commander à ses poumons. Et après, échoué et avalant goulûment l'air, perdu entre répulsion et honte, lui venait aussi la reconnaissance d'avoir été escorté en un lieu profond comme l'océan auquel il avait un jour appartenu. (B 364)

Le fantastique morrisonien exprime cependant davantage la peur de la femme à l'égard de sa fonction procréatrice et sa responsabilité maternelle. Ce pouvoir de donner vie, ainsi que la souffrance qui vont de pair avec l'accouchement, sont redoutés parce qu'ils impliquent l'éventualité de la perte et du deuil. Le *Female Gothic* pose au coeur du récit l'anxiété de la femme à l'égard de sa propre puissance génitrice et de son rôle maternel. (Showalter 1991: 127-9<sup>266</sup>) Pour Freud, Lacan, Kristeva, le genre fantastique dit l'inconscient féminin, la peur de l'enfantement. Morrison montre à quel point Sethe est malade d'insomnie, d'anxiété et de nervosité à cause de sa maternité. Beloved n'est-elle pas l'enfant que la mère regrette d'avoir mis au monde, et de ce fait, d'avoir été obligée de lui ôter la vie, dans cette vie sans soucis qu'est la mort, dans ce noir qui se confond aussi avec la cale négrière (B 109), avec l'indéterminé, le trou, le chaos du *Middle Passage*? Morte, Beloved sera bel et bien à l'abri de Maître d'Ecole et des voleurs de lait; elle ne connaîtra

---

<sup>266</sup> Showalter l'illustre avec un exemple d'autant plus intéressant que *Beloved* semble y faire écho. Dans *The Yellow Wallpaper* (1892) Charlotte Perkins Gilman nous dépeint une mère victime d'une dépression postnatale. En proie à des réflexes suicidaires et à des impulsions d'infanticide, la femme est déchirée entre l'envie de soigner son enfant et de le tuer, trop épuisée pour faire l'une ou l'autre chose. La femme hallucine, voit des scènes de strangulations sur le papier à tisser de sa chambre, scènes meurtrières auxquelles échapperait le bébé parce qu'il rampe déjà. (Showalter 1991: 131-4) Pareillement, le déclic de reconnaissance se produit lorsque Sethe regarde le profil de Beloved projeté sur le mur derrière elle. (B 244)

jamais le fouet, la douleur de pieds gonflés, mais la mère est une condamnée à vie pour cet excès d'amour maternel. Rappelons-nous aussi son tourment lorsqu'elle veut chasser les mouches du visage de Beloved, ou encore, devant attacher Buglar à une corde pour qu'il ne tombe pas dans le puits, sa frustration: « ça ne me plaisait guère de le voir comme ça, mais je ne savais pas quoi faire d'autre. C'est dur, tu vois ce que je veux dire? » (B 225) L'angoisse de Sethe de ne pas pouvoir protéger et secourir ses enfants est constante et la terrifie longtemps après ses années au Bon Abri. *Beloved* rend tangible l'impossible maternage sous l'esclavage, une douleur si sourde qu'elle ravage l'esprit de la mère, une frustration si incurable que la mère préfère tuer son enfant pour la mettre en sécurité. Fantastique, cette histoire l'est parce que non seulement l'esclavage permute le bien au mal, donnant à ce dernier une interprétation antonymique, « preuve d'amour épais », mais cette condition fait confondre encore mère et fille. Cette malédiction qu'est le maternage dans la société esclavagiste, Morrison lui donne une touche franchement vampirique lorsque Denver boit le liquide vital, le sang de la fillette égorgée, ensemble avec le lait. La scène de l'allaitement est par ailleurs doublée: de même que Sethe n'a pas reçu le lait de sa mère, celui-ci étant destiné à des bébés blancs, elle se voit refusé son lait à sa fille par les neveux qui le lui volent. D'autre part, elle a trop de lait, elle est tout sein. Soeur de l'enfant égorgée, Denver boit goulûment un breuvage qui, dans les cérémonies vaudoues, est fréquemment imposé au sujet pour intégrer l'esprit et le « kô » de l'animal sacrificiel (coq, bouc, parfois même boeuf). Ce sang bu par Denver scelle un rapport sibyllin indissoluble (Schomburg 1993); philtre contre les maléfices du fantôme, il ne remédie pas à la peur d'une mère meurtrière, comme le sait Denver: « je ne devais pas avoir peur du fantôme. Il ne me ferait pas du mal, parce que j'avais goûté à son sang quand maman m'allaitait. » (B 291)

Secundo, Morrison révisé le fantastique en exposant non seulement la douleur de la mère, mais aussi la tristesse et le sentiment de perte du côté de l'enfant tuée, ce qui relève du fantastique pur. Beloved veut revenir en quelque sorte chez et dans elle<sup>267</sup>. Séparée d'elle avant la phase oedipale, ne se dissociant nullement de la mère et du corps maternel, l'enfant Beloved prononcera d'une voix nasale (prêtée aux sujets en transe) ses exigences d'amour et de protection maternelles. N'existant que dans le regard de la mère et avide d'un amour anormalement grand, cette enfant morte en bas âge n'admet pas que sa mère se soit débarrassée impunément du fruit de son ventre. L'auteure construit un langage « bakulu » (halètements et murmures), agrammatical, pré-oedipal pour dire le désir de l'enfant, morte à neuf mois, ne pouvant s'exprimer dans le langage articulé, d'être reconnue de la mère. (Holland 1996) Dans un épisode capital, mère et filles exigent être reconnues respectivement comme mère, fille et soeur. Une rhapsodie de voix télépathiques se répondent et se correspondent et rendent, en filigrane, à travers des discours décousus et détressés, la « mémoire des profondeurs » dont Hyvrard décrit inlassablement la transmission dans *Les*

---

<sup>267</sup> Structure répétitive dans l'oeuvre morrisonienne: Plum désire la même chose dans *Sula*.



*doigts du figuier*<sup>268</sup>. Mère, fille-fantôme et soeur s'énoncent tour à tour dans un langage argotique et inversé, le désir de ressemblance physique, de réappropriation du corps de la mère et de la fusion originelle, l'union spirituelle dans la dyade sororale et maternelle. (House 1990) Ces « fragments de discours amoureux » disséminés convainquent de l'amour sororal et maternel qui circule entre les trois femmes. Lorsque Sethe questionne Beloved: « Tu ne m'as jamais oubliée? », l'autre lui répond: « Ton visage est le mien. » (B 300) « Beloved tu es ma soeur. Tu es ma fille. Tu es mon visage; tu es moi », dit à son tour Denver (B 301) La demande d'un amour insatiable et inconditionnel, tant du côté de la mère que de la fille, amour monstrueux, s'exprime d'autre part par l'affadissement de la mère, devenue maigre et cadavérique tandis que le *poltergeist* grossit. Enceinte de Paul D, Beloved pousse la mère à l'anorexie (voir Juletane dans le roman éponyme de Myriam Warner-Vieyra 1982), son corps devenant le texte qui dit son amour maternel, qui répare mieux que le verbe le tort fait à la fille.

Enfin, l'enfant mort en bas âge, le corps étrange(r) expulsé du ventre aliène la femme au point de la hanter. Surtout si, comme c'est le cas ici, Sethe l'a tué de ses propres mains. L'enfant mort en devient un revenant maléfique. Tout le roman se construit autour d'impossibles sevrages: celui de la mère qui ne peut aimer sa fille parce qu'elle-même est mal lotie et mal aimée. Celui de la fille aussi dont la séparation douloureuse d'avec la mère provoque des bégaiements et des ruptures de parole.

Paradigmes féministe et psychanalytiques se métissent ici au fantastique.

#### 6.4.2 Le fantôme: retour du refoulé

*Beloved* montre l'importance du subconscient dans le vécu d'un individu. Le premier pouvant déranger sérieusement le second, engendrant visions fantastiques et hallucinations. D'où une propension (sélective) à l'oubli, une amnésie collective qui éradique la matière hideuse. Le fantastique se justifie par la nature du passé enseveli, par l'échec devant la volonté ferme d'oublier. Incapable de contrôler ces flux et reflux de la conscience individuelle, défaite par un esprit tortueux et vagabond, Sethe se désespère:

Pourquoi ne refusait-il [le cerveau] jamais rien? Ni souffrance, ni regret, ni image trop révoltante pour être supportée? [...] Moi je suis bourrée, bon Dieu, bourrée à craquer de deux garçons aux dents moussues, l'un me tétant le sein, l'autre me maintenant à terre pendant que leur maître liseur de livres observe et prend des

---

<sup>268</sup> « Mémoire transmise/par la maternité/par la nuit/par la mort/pour qu'augmente la connaissance des femmes/et de leurs frères les hommes/unis/tous ensemble » (Hyvrard 1977: 126)

notes. Je suis encore pleine de cela, bon Dieu, je ne peux même pas y repenser et souffrir encore davantage. (B 103)

Alors que « Remembrance is the key of redemption » (épigraphe à *The Temple of my Familiar* d'Alice Walker), Sethe se torture encore chaque matin et chaque soir, paralysée de crainte jusqu'à ce que Paul D arrive et démolisse tout. Lui-même avait « verrouillé un large secteur dans sa tête, et fonctionnait avec la partie qui lui permettait de marcher, manger, dormir, chanter. » (B 63)

### 6.4.3 Un fantastique féminin

Le fantastique sous la plume féminine devient un instrument sournois pour accuser le pouvoir que détient l'homme sur la femme. Spivak rappelle que quelques « cult text[s] of feminism » sont des « ghost stories » qui, en plus, associent pouvoir patriarcal et impérialisme. De fait, le *gothic novel* présente la plupart du temps « a plot of feminine subversion. » (Kilgour 1995: 9) Spivak donne deux exemples dont le premier retient d'autant plus mon attention qu'il s'agit de l'exemple de réécriture caribéenne le plus célèbre, après *Une Tempête* d'Aimé Césaire, à savoir *Wide Sargasso Sea*<sup>269</sup>, réécriture de *Jane Eyre*<sup>270</sup>. (Spivak 1985: 251)

---

<sup>269</sup> Dans sa réécriture, Jean Rhys remédie au mutisme de Bertha, renommée Antoinette, en lui léguant une voix. Le roman en trois parties nous laisse écouter successivement Antoinette, nous racontant sa malheureuse enfance auprès d'une mère (Annette Cosway) qui lui préféra son jeune frère chétif, Pierre, et qui épouse en secondes noces Mr. Mason. Le récit d'Antoinette, arrêté au seuil de sa sortie du couvent, fait ensuite place à celui qui devient son mari (Mr. Rochester, dans *Jane Eyre*). Autrement dit, Antoinette disparaît littéralement de la scène dans la deuxième partie, comme si elle ne contrôlait plus sa propre parole. Rochester a sur elle un pouvoir de maître: il la rebaptise et la trompe avec une servante, rebuté par l'insatiable appétit sexuel du « monstre ». Dans la partie finale, la parole et le point de vue d'Antoinette alternent avec ceux de Grace Poole, sa « gardienne » (« jailer »). Celle-ci identifie Antoinette comme le fantôme de Thornfield Hall: « I went into the hall again with the tall candle in my hand. It was then that I saw her - the ghost. The woman with streaming hair. She was surrounded by a gilt frame but I knew her » (WSS 154).

<sup>270</sup> L'héroïne brontéenne, orpheline pauvre, y est engagée comme gouvernante de la fille de Mr. Rochester à Thornfield Hall. Peu à peu, elle sonde le mystère qui rend son maître si taciturne, distant, malheureux. Au grenier de sa maison, il tient prisonnière sa première femme, originaire de la Jamaïque. Bertha Mason serait folle, comme le fut sa mère, et l'homme tourmenté demande la main de la gouvernante dans l'espoir de recommencer une nouvelle vie. Le jour du mariage, celle-ci découvre l'énigme. Mr. Mason, le frère de Bertha, vient protester contre le mariage à l'église, ne voulant pas que les avoirs des Mason tombent ainsi dans les mains de l'étrangère. Là-dessus, la folle met le feu à Thornfield Hall. Personnage peu présent dans le roman, figure fantômatique et silencieuse, la Créole, fille d'une jeune Martiniquaise, « d'un noir bleu » (PS 13) qui fut elle-même la seconde épouse de son père, intéressa Jean Rhys, descendante pareillement de « White niggers » dans la petite île caribéenne de la Dominique. Elle focalisera son attention sur cette femme éprouvée et aliénée par une société coloniale dans laquelle elle est considérée comme une commodité.

Morrison révisé encore le fantastique féminin en opérant une double greffe, tant sur le *slave narrative* que sur le gothique: contrairement à celui-ci, elle ne se contente pas de dénoncer le pouvoir excessif de l'homme sur la femme, mais celui du Blanc sur le Noir, c.-à-d. de tout un groupe majoritaire sur une minorité. Elle montre la peur de l'Autre, de l'étranger en nous. Comme l'a bien remarqué Kristeva dans *Etrangers à nous-mêmes*, l'étranger « provoque l'angoisse terrifiante que suscitent la mort, le sexe féminin ou la pulsion débridée 'maléfique'. » (Kristeva 1988: 46) La peur de l'Autre, le racisme et la xénophobie provoquent cette « transe de jubilation effrayée que l'on a appelée unheimlich, que les Anglais nomment uncanny et les Grecs tout simplement ... ξένος, étranger ». (Kristeva citée par Caws e.a. 1996: 234) Au conflit de sexes (rapport femme-homme) se surimpose le conflit racial, dont Payé Acquitté se fait l'archiviste, comme on l'a vu avec le ruban rouge repêché dans la rivière Licking:

Il dénoua le ruban, et le mit dans sa poche, laissant tomber la boucle dans les herbes. [...] pris de vertige. Il attendait que le malaise se dissipe [...] et dit, s'adressant à la boue gelée et à la rivière, plus bas: « Que *sont* ces gens? Dis-le moi, Jésus, Qu'est-ce qu'ils *sont*? » (B 250-1)

Histoire qui n'en finit pas, mystère d'une hargne raciale inextirpable, qui faillit démolir bien d'autres<sup>271</sup>, le fantastique est ici approprié pour accuser le caractère transgénérationnel, omniprésent, omnitemporel. Devant les persécutions du Klan, devant les bûchers de citoyens noirs, Payé Acquitté est dépassé par la « nature » des Blancs. A ce point acharnés, impitoyables et inhumains, les chasseurs de « Nègres » travestis en chevaliers de nuit pour une macabre croisade prennent l'apparence de forces démoniaques, de fantômes diaboliques qui pourchasseront le gibier noir jusque dans l'autre vie.

---

Supérieure aux esclaves par sa couleur de peau, elle n'est pas moins victime de l'arrogance et de l'opportunisme mâles.

Chez Brontë, comme chez Rhys, l'homme blanc, le fils du colon est pourtant lui aussi victime des manigances de son père spéculateur qui lui arrange cette transaction rentable. Rochester épouse une Blanche bien dotée, sans rien connaître d'elle, ni de sa vie, ni de son univers et de sa mentalité créole. Une fois rentré au pays, avec sa femme importée telle une denrée coloniale, il lui prête les stigmates du pays, de la race, du climat, vices qu'il avait déjà découverts dès leur voyage de noces, stéréotypes négatifs liés à l'hybridité identitaire de sa femme, sang-mêlé née dans une île tropicale. Tour à tour décrite comme créature mi-animale, mi-humaine, la Créole est démons, sorcière, vampire, hyène, lascive (suppliant avec empressement « la petite mort »), et sa beauté même a quelque chose de diabolique: d'épaisses lèvres foncées, un visage sans fard, blême, une expression aliénée dans les yeux. Bertha Mason est le Caliban féminin que l'Europe impérialiste asservit et isole dans un château fort, double britannique de la « Case du planteur », bâti grâce à la fortune accumulée aux West Indies. Les deux romans montrent le sujet féminin s'immolant plutôt que de se rendre à la violence destructrice du système patriarcal et impérialiste.

<sup>271</sup> « Qu'est-ce qui rendait la haine des Blancs pour les Noirs si constante, qu'est ce qui la mêlait - eût-on dit - si intimement à la texture des choses? Quel était le genre de vie possible avec cette haine? D'où provenait-elle? », s'interroge, sans réponse, le narrateur de Wright. (Wright 1947: 278)

#### 6.4.4 Fantôme, esprit, poltergeist, revenante

Dès l'incipit, le lecteur s'aperçoit qu'il ne s'agit pas du tout du fantôme-type: spectre de mort invisible, enveloppé dans un linceul blanc, associé dans la pensée chrétienne au Mal. Piste vite délaissée, le fantastique traditionnel est congédié. Il est par contre question d'un poltergeist qui, paradoxalement, ne fait plus peur, car quasiment tous s'en sont accommodés. Fantôme apprivoisé, esprit respecté, cette manifestation insolite renverse des pois chiches sur le plancher, jette des miettes de biscuits écrasés en ligne contre la porte. Il est ensuite question, au début du chapitre I,5, d'une étrangère: « Une femme tout habillée sortie de l'eau. » Au lieu de montrer la terreur qui règne au 124, l'incipit déconstruit l'exigence de base, à savoir que le lecteur partage la peur du personnage. (Todorov 1970\*\* : 29, 39) (Maximin 1996: 113) Imparfait et plus-que-parfait, structures passives et modalisateurs nous familiarisent avec l'insolite:

Le 124 était habité de malveillance. Imprégné de la malédiction d'un bébé. Les femmes de la maison le savaient, et les enfants aussi. (B 11)

Peu de place, ici, au doute, le verbe « savoir » ne permettant aucune contestation. Liminaire, « le 124 était habité de malveillance » revient sous forme légèrement modifiée dans les deux autres volets: il se fait refrain (pensons à la page initiale du *reader*, éparpillée en bordures des chapitres dans *The Bluest Eye*), seuils que le lecteur franchira avec une curiosité et un suspens accrus<sup>272</sup>. Personne ne semble donc très angoissé par « la malédiction, la hargne d'un bébé mort ». Seuls les garçons ne s'accoutument pas à sa présence. Encore partent-ils plus par dérangement que par inquiétude. Les faits surnaturels, les manifestations les unes plus angoissantes sont certes, embarrassantes, la malveillance semble incontournable, omniprésente, mais elles sont « familières » aux Noirs dont la mémoire est « entourée de sang », « lagune/couverte de têtes de morts », pour le dire avec Césaire. (*Cahier* 32) La banalisation du fantôme est due à la nature ad hoc de l'expérience quotidienne de l'esclave pour qui « anybody might do anything at any moment. » (Morrison, dans interview à Angelo 1989: 258) Formant la grande majorité de défunts, ces « malemorts » rôdent dans chaque maison, comme le remarque Baby Suggs, vénérable. S'étonnant que ses petits-fils s'enfuient de Bluestone Road (B 12), les jugeant ridicules par leur conduite poltrone, elle morigène: « Y a pas une maison dans ce pays qu'est pas bourrée jusqu'aux combles des chagrins d'un nègre mort. » (B 14) Alors que, « pendant des années, chacun

---

<sup>272</sup> « Le 124 était bruyant » (B 235), introduisant un long chapitre sur le vacarme entendu de Payé Acquitté; puis « Le 124 était calme » (B 329), introduisant le combat mené entre Beloved, Sethe et Denver.

s'accommoda à sa manière de cette méchanceté », les gamins se sauvent quand les manifestations deviennent plus « sorcières »:

Howard et Buglar s'étaient enfuis à l'âge de treize ans, l'un, le jour où un *simple* regard sur un miroir le fit voler en éclats (ce fut le signal pour Buglar); l'autre, le jour où l'empreinte de deux *petites* mains apparut sur le gâteau (cela décida Howard). [...] En plein hiver, ils abandonnèrent leur grand-mère Baby Suggs, Sethe, leur mère, et leur petite soeur Denver, les laissant se débrouiller seules dans la maison grise et blanche de Bluestone Road. (B 11)

Le narrateur suggère la lâcheté masculine contrairement à la triade des femmes qui, en bloc, résiste et qui se débrouille sans la présence d'hommes à la maison, thème aisément reconnaissable pour qui connaît l'univers romanesque afro-antillais. (Messent 1981: 34) Sous la plume de Morrison, pas question donc qu'auteure/lecteur discute du bien-fondé de la foi aux manifestations magiques de ses personnages<sup>273</sup>, qu'il frémissse, comme l'exigea Lovecraft et les classiques du genre. Porte-parole des croyances de sa communauté, elle désire au contraire que, quiconque lise le début, se sente projeté, perdu dans un monde différent, et qui l'exclut. L'auteure renvoie ainsi le sentiment de désorientation et de perte qu'ont dû éprouver les Africains à leur débarquement en Amérique.

Ce trouble se renforce encore lorsque l'intruse fait tout de suite l'objet de soins et d'attentions plus qu'hospitaliers, aussitôt apprivoisée par les femmes de la famille. Sirène sortie des eaux, Beloved est chérie par Denver s'occupant d'elle comme si c'était sa soeur, et par Sethe, tant et si bien que Paul D, d'abord troublé par ce comportement maternel de Denver et de Sethe, nourrit de la jalousie vis-à-vis d'elle. A Paul D., déboussolé par le naturel et l'aise avec lesquels elle bichonne l'étrangère Denver est alors présentée comme une enfant pas comme les autres, « bienveillant[e] », mot qui nous met sur la piste de l'alter ego bénéfique du fantôme « malveillant ». Vu la gémellité qui existe entre les deux soeurs, du fait du breuvage du cocktail de lait et de sang maternel, un lien de symétrie complémentaire se confirmera au cours de plusieurs scènes familiales et féminines. Comme Beloved, Denver déteste le nattage des cheveux, et comme Beloved, elle « mourrait » pour un peu d'affection et d'amour maternels: « J'essaie de ne pas pleurer, mais ça fait tellement mal de les peigner. [...] Je dépensais tout mon moi du dehors à aimer m'man pour qu'elle ne me tue pas, à l'aimer même quand elle me nattait les cheveux le soir. » (B 287-8) Denver secourt Beloved, et réciproquement, celle-ci secourra Denver, abandonnée par sa mère amoureuse. Quand Paul D réussit à lui voler l'attention et l'affection maternelles, Denver invoque « carrément une

---

<sup>273</sup> « If it means Icarus to some readers, fine; I want to take credit for that. But my meaning is specific: it is about black people who could fly. That was always part of the folklore in my life; flying was one of our gifts. I don't care how silly it may seem... it's in the spirituals and gospels. Perhaps it was wishful thinking... but suppose it wasn't. » (Morrison citée dans LeClair 1988: 26)

manifestation de haine de la part du bébé fantôme » (B 25), appelant « de ses vœux le bébé fantôme, dont la colère l'excitait à présent »: « Nous avons un fantôme ici, dit-elle, et cela fit son effet. » (B 26) Autrement dit, les jumelles résistent à l'exorciste dans la mesure où celui-ci risque de leur dérober, une seconde fois, la mère. Qu'il les menace de les séparer une seconde fois toutes trois. Ainsi, au moment où Paul D se décide à proposer que l'étrangère parte, Beloved, comme si elle lisait ses pensées, faillit s'étrangler sur un haricot, incident qui lui cloue le bec. Pour Denver, asociale et esseulée (B 24-5), le fantôme a un double effet bénéfique. Du fait de la culpabilité qui dévore la mère, du fait que Sethe sent encore « que sa m'aman lui avait fait de la peine » (B 376), elle met toute son affection sur l'unique enfant qui lui reste, tant et si bien que Denver n'évolue pas, ne grandit pas. Prisonnière de l'enfance, redemandant à satiété le récit miraculeux de sa naissance et du lien de sang qui la rive à la soeur tuée, Denver sera sauvée de cet état retardé grâce à Beloved. Garde-fou, le fantôme protège Denver en un premier temps du monde extérieur; en un second temps, lorsque Beloved suce les forces vitales de la mère qui, amaigrie et lasse, régresse au stade infantile<sup>274</sup>, Denver ose la sortie de la maison pour crier au secours.

Conjointement au fantôme, le thème de la maison hantée (Virginia Woolf, *A Haunted House* et E.Allen Poe, *The Fall of the House of Usher*) est également révisé. (Schmudde 1992: 409) Pour les Africains-Américains, la maison symbolise l'intégration dans un monde blanc, ainsi qu'un abri contre l'extérieur, un rempart contre la société ségrégationniste. Or, ces demeures, ayant souvent appartenu à des Blancs (Baby Suggs fera boucher la porte de service), semblent hantées de fantômes qui tracassent les nouveaux habitants, au point qu'ils deviennent eux-mêmes des morts-vivants<sup>275</sup>. De la sorte, la maison a beau représenter la sécurité, il n'en demeure pas moins que le passé rôde autour et dedans, aussi longtemps que ce passé collectif noir ne soit pas exhumé et transcendé: Payé Acquitté « prit les vociférations indéchiffrables qui retentissaient autour de la maison pour les marmonnements furieux de défunts noirs mécontents. Très peu d'entre eux étaient morts dans leur lit comme Baby Suggs, et personne de sa connaissance, pas même Baby, n'avait vécu une existence vivable. » (B 276) Ce qui menace la famille et la maison noires, ce qui contamine ses membres d'une pulsion d'errance et d'une déshérence est la rumeur du passé obscur, ainsi que les traces d'une domination persistante.

*Beloved* permet ce glissement subtil de la sphère magique à celle du sacré: la présence gothique n'est rien d'autre que l'esprit d'une « malemorte » mécontente d'un repos éternel dérangé du fait de

---

<sup>274</sup> Paul D la surprend dans son lit à fredonner, le regard dépourvu d'expression, tripotant une longue mèche de ses cheveux. (B 374)

<sup>275</sup> *Browngirl, Brownstones* ouvre par la description de la maison de briques brunes à Brooklyn, acquise au prix de lourdes peines par les parents de Selina.

sa fin, sa mise à mort injuste, inapaisée. Survivances manifestes de l'Afrique primitive dans les religions syncrétiques du Nouveau Monde et dans la mentalité afro-caribéenne et africaine-américaine est la perméabilité entre la mort et la vie, l'esprit de mort cherche une nouvelle enveloppe afin de renaître à la vie. Selon la cosmogonie diola, la mort continue la vie, mais d'une autre manière; corps et esprit ne se dissocient pas dans la vie; seule l'enveloppe corporelle est quittée pour que l'esprit choisisse une autre forme (humaine ou animale) et entame une nouvelle vie (cf. Bayangumay dans *La mulâtresse Solitude*). De plus, on croit en Afrique et aux Antilles que les animaux flairent mieux que les humains ces présences insolites. Le chien en particulier apparaît comme le messager de « gens gagés » dans l'imaginaire afro-antillais. (Ugah 1985) Dans *Beloved*, Ici-Couché est le premier alarmé par des signes à peine audibles pour l'oreille humaine. « Revenants », « dorliss », « succube », « soucougnan », « zombis », « dubbies » à la Jamaïque, « winti » pour les Djoeka, Saramaka et Boni au Surinam, il s'agit de « morts en stand by », morts en rupture de ban se vengeant de leur fin atroce, réclamant leur dû. Ces esprits de morts sont l'expression de l'invouable et de l'inadmissible: le contexte coercitif génère un panthéon de demi-dieux qui véhiculent les hantises, les peurs collectives et les traumatismes persécutifs. Passant vite sur ces manifestations insolites, la narratrice convie à céder une lecture fantasque pour privilégier la conviction vague qui (ré)unit mère, fille et concubin. L'intruse qui s'infiltré dans le 124, s'interposant entre fille-mère, mère-homme, détruisant les dyades qui font le bonheur d'une famille nucléaire, « normale », serait la morte revenue de l'Autre Bord. Débarquant chez eux mouillée, assoiffée comme le furent les esclaves d'eau salée, cette jeune femme en chair et en os est l'incarnation de l'esprit dont il est question à la première page. L'identité surnaturelle de *Beloved* permettra à la mère de faire enfin le deuil de l'enfant assassinée, de venir aux termes de sa conscience autodévotrice, et de rendre compte à tous, à la fille d'abord, à Paul D ensuite, du bien-fondé de son acte monstrueux. Elle rétablit la paix, permet le recueillement sur la tombe d'autant plus profanée que la mère s'y est prostituée. Les bribes marmonnées, les mouvements en cercle de Sethe qui tourne comme une toupie dans sa cuisine, de *Beloved*, et de Denver emprisonnée dans l'appentis ressemblent aux prières de mort d'âmes meurtries et de cœurs blessés.

#### 6.4.5 Langage étrange

Morrison nous fait lire un roman dans lequel personnages et lecteurs sont dupes des mots. Incrédules aux lettres qui constituent leur nom, Paul D, Sethe et Denver entendent la voix rauque de *Beloved* épelant chacune des lettres de son prénom: « comme si les lettres se formaient à mesure qu'elle les prononçait » (B 79), reconnaissant « la façon appliquée d'énoncer de ceux qui [...] ne savent pas lire mais ont appris par cœur les lettres de leur nom. » (B 79) Nan, la vieille nourrice qui a voyagé sur le même bateau que la mère de Sethe, parle comme Sixo un idiome africain: à l'instant même où toute la douleur de la « small girl Sethe » l'assaille, Sethe se rappelle

ces mots incompréhensibles dans un langage qui avait cessé d'être signifiant, qui avait disparu avec la mort de Nan.

Chez Morrison, chez qui l'attention aux défauts et aux imperfections et au fonctionnement de la langue est une constante, il n'étonne dès lors pas que le fantastique soit généré par des mots sortis de leur contexte inhabituel, de termes déph(r)asés: métonyme et métaphore créeront un langage dense, des toiles de sens. (Le Fustec 1993: 104-7) Le « bouton » se fait ainsi métonyme versatile: bouton de peau sur le dos de Sethe, il vient à représenter toute la vie ulcérée d'une mère pestiférée pour avoir commis l'infanticide. L'anglais de Morrison est un *quilt* métissant différents registres langagiers, tissant des métaphores qui sont réitérées dans le roman de sorte qu'il se crée des toiles d'images reliées entre elles. Ainsi la « bijouterie du cou », désigne la cicatrice de la chaîne qu'a portée Paul D, suggérée une première fois du fait qu'à ses yeux, c'est l'oeuvre d'un forgeron, un « labyrinthe de fer forgé » (B 36); ailleurs, il y est fait allusion par le mot « licol » (pièce de harnais qu'on met autour du cou des bêtes de somme), notamment dans le prêche de Baby: « Et ô mon peuple, [...], ils n'aiment pas votre cou dressé bien droit et sans licol. Alors aimez votre cou; posez la main dessous, honorez-le. » (B 127) Si l'oralité rime avec répétition, Morrison se garde de reprendre textuellement les mêmes mots, les mêmes images. De la sorte se crée une chaîne connotative, un espace interstitiel où se produit comme un sens décalé, insolite. Des chaînes d'images se créent, les images signifiant les unes sur les autres, le prunellier étant le plus manifeste exemple des ramifications.

### *ombre*

Habitué à reconnaître le fantôme d'abord à son invisibilité, à lire le mot « ombre » comme l'indice d'une présence irréelle, magique, surnaturelle, nous sommes induits en erreur lorsque la narratrice emploie ce mot pour un rare moment de symbiose entre Denver, Paul D et Sethe. Dans la séquence où ceux-ci rentrent, en liesse, de la kermesse, ils jettent sur la route une ombre que le lecteur se complaît à lire comme l'indice d'une future famille, issue heureuse à laquelle trop de romans-feuilletons nous ont accoutumés. Or, à ce moment de la trame narrative surgit l'ombre de la morte: la ressurgeance de ce qui a été refoulé par Sethe suffira pour détruire l'idylle<sup>276</sup>.

Bien que le lecteur morrisonien soit prié dès la première page à déroger au pacte réaliste, la narratrice rappelle constamment à quel point ce que nous croyons lire et donc comprendre avec certitude est un leurre, une fabrique d'illusions, un mensonge sémantique et sensoriel. Trop vite, nous déduisons avec logique, pensant comprendre épistémologiquement. Dans *Beloved*, la magie

---

<sup>276</sup> Ailleurs, le fantôme se manifeste vestimentairement: Denver aperçoit une robe sans corps dans la chambre, qui enlacerait Sethe.



n'est pas là où on la cherche; c'est la nature même, dans le réel apparemment le plus banal qu'elle se cache. Cette lecture du réel se trouve démentie par les faits et nous joue des tours.

Par exemple, quand Paul D franchit le seuil du 124, « une flaque de lumière rouge et ondoiyante » l'arrêta net (*B* 19): peut-être tout simplement le reflet d'un coucher de soleil dans une nappe d'eau, l'image réelle colore toutefois le présent d'irréel. Des phénomènes et des incidents normaux sont pris par les hommes comme signes d'autre chose, révélateurs d'un monde invisible. Cette perception le pousse à demander à Sethe: « Tu as du monde? », question s'interprétant sur le mode magique et réaliste à la fois. Le dernier homme du Bon Abri veut s'informer au plus vite si Sethe vit avec un homme, si, autrement dit, il peut tenter sa chance et franchir le seuil de la maison/du corps d'une femme désirée depuis plus de vingt ans, - la flaque rouge étant associée au sang virginal<sup>277</sup>. Or, Sethe, obsédée par sa tragédie, répond « de temps en temps », pensant aux incursions fréquentes du bébé malveillant dans sa vie privée. Sa réponse à son tour se dédouble sur le mode magique/réaliste: elle confirme et infirme à la fois l'appréhension vague de Paul D, à savoir qu'elle vit de temps en temps avec un amant de passage, rien de sérieux. Deuxièmement, elle confirme qu'elle est en effet visitée de temps à autre par d'étranges hôtes (d'où la flaque rouge). Ce dernier décodage provoque chez Paul D l'exclamation « Seigneur Dieu... » (*B* 19), « le monde » étant identifié à l'esprit de Baby Suggs. D'où son étonnement: « Tu dis qu'elle a eu une douce mort, douce comme la crème? » (*B* 21) La maison est définie dans le premier échange entre Paul D et Sethe comme le mausolée du « malemort », de « zombies en rupture de ban tenant la chaîne dans leurs mains » (*B* 158) qui, empêchés de quitter après neuf jours de veille leur enveloppe corporelle pour rejoindre la Guinée, continuent d'errer sur terre<sup>278</sup>.

Une deuxième fois, l'ombre a une valeur cautionnaire; elle confirme les conjectures de Sethe. Sur le mur apparaît, gigantesque, le profil de *Beloved*. Et voilà que le déclic se produit dans la tête de Sethe: plus par la reconnaissance de la chanson, par les questions sur les boucles d'oreille, Sethe s'assure par l'image projetée sur le mur qu'elle a affaire à sa propre fille revenue de l'autre bord.

---

<sup>277</sup> « Paul D's arrival at Sethe's house brings with it the ancient fear of women. When he enters the house haunted by B's ghost, it becomes the enveloping enclosure of the vagina; the vagina dentata myth operates as Paul D feels the treat of the house. The red light of the baby's spirit drains him, makes him feel overwhelming grief, feminizes him. » (Trudier Harris 1991: 155)

<sup>278</sup> Amboise enterré sans veille, à cause de son cadavre en décomposition par la combustion, menace Télumée par son esprit de morts. Le voisinage la supplie « de ne pas vivre avec un mort, car il [l']épuiserait, [l']assécherait et d'ici peu la terre [lui] ouvrirait ses bras. Il fallait [se] ressaisir avant qu'il ne soit trop tard » (Schwarz-Bart 1972: 223)

**arbre**

L'arbre est la deuxième métaphore qui rend incertaine et indécise la frontière que nous tentons scrupuleusement de maintenir entre réel/irréel, une interprétation, et donc *vision* réaliste/magique. Il s'amplifie par ses circonvolutions en motif fantastique: cet arbre taillé à même la chair de Sethe, croix qu'elle porte non *sur* mais *dans* le dos, le lecteur l'entend décrire pour la première fois dans la bouche d'Amy Denver comme « un prunellier en fleurs », les boutons infectés, remplis de pus sur la peau tuméfiée étant comparés à de « minuscules noeuds de fruits ». De boutons sur la peau ridée (prix que Sethe a payé pour la peau lisse de Beloved), à des boutons végétaux, passons aux boutons dans le domaine vestimentaire. Dans un fragment de dialogue, on voit Sethe qui tente de calmer les angoisses de Denver, laquelle prétend avoir vu une « robe blanche qui s'agrippait à toi »: le fantôme traditionnellement représenté comme une figure à corps humain couvert d'un drap blanc servira longtemps après la Restauration à terrifier les Noirs. Costume préféré des chevaliers du KuKluxKlan, la robe blanche non chaussée (les chevaliers volent sur des chevaux), la robe blanche vient ainsi à symboliser la terreur semée par les Blancs parmi les Noirs. Toutefois, lorsque Sethe lui demande de quoi cette robe avait l'air, Denver élimine l'interprétation fantomatique: « Elle avait un col montant. Tout un tas de boutons le long du dos. -Des boutons? Et bien ça élimine ma robe de noces. J'ai jamais eu de boutons sur rien », rassure Sethe. (B 56) Jeune, encore sans blessures, amoureuse de Halle et cousant sa robe de mariée, Sethe profère de sinistres prophéties. Au lieu et en place de cette décoration nuptiale, Sethe recevra des boutons sur son dos laidement cravaché par les Neveux, jeunes hérétiques de l'idéologie raciste de leur oncle, Maître d'Ecole.

Si l'arbre, image posée dans la bouche d'Amy, adoucit un réel indescriptible et le transmue, la métaphore que Sethe prend négligemment dans la bouche fait exploser la violence et la cruauté d'un système où l'esclave est remerciée pour sa loyauté et ses services par sa chair tuméfiée et nécrosée. Face à la lecture primesautière de la folle Amy Denver, il y a la lecture de l'homme. Dans son esprit, tout s'embrouille quand il entend Sethe citer les paroles d'Amy à propos de son dos: qu'il y pousse un arbre, voilà ce qui est franchement incroyable, tellement Paul D lit « arbre » comme un pur référent. Les pieds sur terre, Paul D voit « arbre » dans sa pure dénotation: certes, il a mémoire de prunelliers en fleurs, observés pendant son errance comme signe de bon augure, car véritables « bornes » naturelles indiquant, selon les sages Cherokees, la route du Nord. Dans l'esprit de l'homme, l'« image-pensée » (B 57) s'associe à l'objet de quête enfin approché, à l'abri hospitalier (le seul arbre sous lequel les hommes du Bon Abri se reposent se baptise vénérablement « Frère »). Les arbres en fleur sont invitants, symbole de la vie qui bourgeonne, du renouvellement cyclique. Dévoré de faim, Paul D y chassera des pigeons pour survivre (B 161-2), arrivant enfin, d'abord chez une paysanne qui l'abrite et avec qui il aura la faiblesse de commencer à croire dans l'amour, ensuite au 124.

Après la plus longue relation de sa vie, il échoue chez Sethe qu'il grimpe comme un arbre, faisant l'amour à son dos-prunellier, carapace insensible. L'image de carapace apparaîtrait significativement

dans la scène où Beloved est témoin d'accouplement des tortues. « Force invisible du mâle, les pieds bien calés en terre près de ses épaules à elle. [...] La pesanteur de leurs boucliers, entrechoqués, contrariait et narguait les têtes ondoyantes qui s'effleuraient. » (B 151) Sethe, lourde d'histoire, fatiguée de sa vie et épuisée jusqu'à la moelle laisse caresser son dos, arbre peu invitant. Insensible à ses caresses, Sethe espère que Paul D lui lestera le poids lourd de ses seins, la tache de la maternité. Ayant aussi en mémoire Paul A pendu dans un arbre, Paul D regarde « le labyrinthe de fer forgé qu'il avait exploré dans la cuisine », comme un « répugnant faisceau de cicatrices ». (B 36)

### *colombe*

L'oiseau-emblème de l'amour en Occident est broyé par Paul D qui s'en nourrit pendant son marronnage, nourriture disputée aux hiboux (B 97-8). Tueur de pigeon, voilà Paul D comme égorgé de l'emblème d'amour courtois et de romantisme goethien: « Lui qui avait mangé de la viande crue à peine morte, lui qui, sous des pruniers croulant de fleurs, avait broyé la tourterelle avant que son coeur n'ait cessé de battre. » (B 179) Conseillé par les Indiens malades dont la population est décimée par les assauts des Blancs, Paul D survit dans une nature idyllique où la colombe (le pigeon, la tourterelle) marque un des souvenirs les plus humiliants, bien enverrouillés dans la « tabatière » de Paul D. Pendant que le gardien du Chain Gang se faisait masturber par un de ses compagnons, Paul D entendait le chant des tourteraux dans les arbres, un soir de clair lune. Il se rappelle comment certains malheureux du chain-gang devaient masturber leurs gardiens, sous la claire lune, les fusils pointés sur eux:

Agenouillés dans la brume, ils attendaient le caprice d'un garde, ou deux, ou trois. [...] Paul D [...] regardait ses mains paralysées, avec l'odeur de garde dans le nez, écoutant *les grognements sourds* si semblables à l'éveil des *tourterelles*, tandis que l'homme demeurait planté devant l'homme agenouillé dans le brouillard à sa droite. (B 154-5)

Morrison élabore encore un contre-mythe. Dans l'imaginaire occidental, les tourteraux symbolisent le couple amoureux, l'homme et la femme roucoulant de plaisir. Ici, c'est justement le contraire: signe de la frustration sexuelle, de l'exclusion du vécu amoureux et sexuel. Chaque fois que Paul D doit assister au plaisir des autres, il lui viendra ce douloureux chant de tourteraux pour mieux souligner qu'il lui est interdit d'aimer:

Ecouter les tourterelles à Alfred, en Géorgie, et n'avoir ni le droit ni la permission d'y prendre plaisir, parce que dans cet endroit, brume, tourterelles, soleil, poussière cuivrée (le Feldspath!), lune - tout appartenait aux hommes qui avaient des fusils. [...] Des hommes convaincus que leur virilité résidait dans leur fusil et qui n'étaient même pas gênés de savoir que, coup de feu ou pas, les renards se moquaient d'eux. Et ces « hommes » qui faisaient rire jusqu'aux renards pouvaient, si vous les laissiez faire, vous priver d'entendre les tourterelles ou d'aimer le clair de lune. » (B 227-8)

**maïs**

Emblème du Nouveau Monde<sup>279</sup>, de sa cuisine et des nouvelles cultures qui s'y développèrent, le maïs est au cœur d'une toile d'images. Culture paysanne qui, ensemble avec « le Roi Coton », a fait la fortune des sudistes, le maïs est associé à la liberté. Détail, l'élément confirme le travail d'historienne de Morrison. Dans son autobiographie *La Rivière de la Liberté*, John Parker nous décrit les champs de maïs comme cachette idéale pour des fugitifs. Effectivement, les hommes du Bon Abri y attendent Sethe avant d'être dispersés et de voir leur tentative avortée, programmée pourtant au début de l'automne, moment propice pour ce genre d'expédition risquée<sup>280</sup>. Nourriture de bêtes et d'hommes, confondant, du moins sur le plan alimentaire, la distinction obsessionnelle des Blancs entre leur cheptel et eux, le maïs est révisé par Morrison. Il forme le noeud d'une toile métaphorique à valeur érotico-sexuelle. Non seulement Sethe le prépare délicatement pour appâter Paul D, lui préparant un repas qui lui fera lécher les babines, à savoir des haricots et du maïs grillé (B 143-4), il prélude l'amour. Beloved surprend leurs « halètements et chuchotements » derrière l'escalier où Paul D embrasse Sethe, après qu'elle l'a conquis par la voie du palais. La toute première fois que Sethe fait l'amour avec Paul D, le souvenir de sa première fois avec Halle lui revient en mémoire: le maïs (sa tige, son enveloppe et la soie, le friselis dans le champ) s'associe à son dépucelage, à la célébration de son amour pour Halle. Leur rite de mariage se déroule dans un champ de maïs et Sethe se rappelle l'empreinte du maïs dans la peau du dos de Halle, marque antonimique de celle qu'elle recevra, elle, par le fouet des neveux. Le maïs est prétexte à une de ces longues séquences sensuelles, tout en illustrant la mémoire résiduelle. Puissante image sensuelle, synesthétique (mêlant l'odeur, le jus, la couleur, le goût, le toucher), elle rapproche la séquence narrative d'une forme d'archéologie littéraire: Sethe recollecte le passé à partir d'une empreinte (image). (Henderson 1991: 64). Le narrateur nous fait partager et le plaisir des jeunes époux et la frustration de ceux qui en sont jaloux. *Rememory*, l'image s'impose à Sethe après avoir fait l'amour, pour la première fois depuis des années, avec Paul D, fraîchement arrivé au 124:

En regardant le dos de Paul D, Sethe se souvint que certaines des tiges de maïs brisés s'étaient repliées par-dessus le dos de Halle, et que parmi les choses que serraient ses doigts, il y avait eu les enveloppes et la soie des épis. Comme la soie était peu prisonnière! Et le jus bien emprisonné, lui.

L'admiration jalouse des guetteurs fondit avec le festin de maïs tendre que [N° Six et les deux Paul] s'offrirent ce soir-là. [...] Ce dont [Paul D] se souvenait, c'était d'avoir écarté la touffe soyeuse pour

---

<sup>279</sup> Voir Asturias, *Hombres de Maíz* et Alejo Carpentier, chap 25 du *Siècle des Lumières*.

<sup>280</sup> « Certes, les chaudes nuits d'été l'emportaient en confort, mais de tristes expériences avaient enseigné aux fugitifs que les épis de maïs étaient indispensables à leur survie. [...] Beaucoup m'ont raconté qu'ils attendaient des semaines une fois leur décision prise, que le maïs soit mûr. » (Parker 1998: 150)

atteindre la pointe, le bord de son ongle juste au-dessous, afin de ne pas écraser le moindre grain. Et la gaine serrée se rabattait dans un bruit de déchirure qui, Sethe en était sûre, faisait mal. (B 45)

Alors que Sethe se le rappelle avec délectation, Paul D associe le maïs à sa frustration sexuelle, voyeur se contentant de déguster sa tige de maïs en regardant le maïs bouger là où se cachaient Halle et Sethe.

### *glace*

La même cristallisation d'images s'opère avec la glace. D'abord, Denver « a l'impression d'être une plaque de glace arrachée à la surface solide de la rivière. » (B 175) Elle trébuche quand elle perd Beloved dans l'obscurité de l'appentis où elle craint mourir de froid et d'abandon. L'image du *Middle Passage*, voyage de ténèbres qui se solde pour tant d'innombrables Africains par la mort appelle donc la glace, matière froide et dure qui emprisonne et qui tue. Eau devenue sans vie et sans mouvement, comme l'est le cadavre raidi, - Sethe se tient « rigor mortis » après l'assassinat de Beloved. Ces valeurs symboliques opposées se reconforment encore dans l'épisode du patinage, une des rares scènes de bonheur familial qui, de surcroît, se déroule à l'extérieur du 124. Lorsque, pendant le patinage, moment de distraction (ensemble avec celui de la kermesse) que compte le roman, il est répété à trois reprises que s'enlaçant, Sethe, Denver et Beloved ne tombaient pas. (B 241-3) La surface de l'eau devient miroir dans lequel se reflète la triade de femmes heureuses, moment inoubliable pour Sethe qui est émue aux larmes. Métonymes pour la perte et la chute pour « ceux qui survécurent »<sup>281</sup>, l'eau dans sa forme non liquide protège radicalement des eaux vives et de la houle océanique.

D'autre part, que Sethe se munisse d'une étrange arme, celle-là même que saisit Agar la tueuse, poursuivant, hagarde, son amant récalcitrant, Laitier (*SoS* 124), n'est pas arbitraire. Sethe s'arme d'un pic à glace pour chasser de sa cour le gentleman sudiste Mr Garner, brisant du coup la surface dure, l'armature qu'elle et tant d'autres Africains-Américains se sont construites autour du passé, en ayant trop. Au moment où « the bleached nigger » vient chercher Beloved, Sethe est submergée par le passé. Confondue par le présent et le passé, la Médée noire recommencerait (comme le

---

<sup>281</sup> Trop malheureuse, Antoinette Cosway affirme à Chrisophine, sa da martiniquaise, son envie de partir au pays qui, pour rose qu'il soit sur son livre de géographie, lui paraît un endroit froid. Sans l'avoir jamais visitée, elle connaît l'Angleterre, évoquant l'isolement et pire, l'allitement qui l'y ceindront, comme il arrive effectivement à Annie dans *Voyage aux ténèbres*: « Une fois l'été passé, les arbres sont nus, puis l'hiver et la neige. Des plumes blanches qui tombent? Des petits morceaux de papier déchirés qui tombent? On dit que le givre fait des dessins de fleurs sur les vitres des fenêtres. Il faut que j'en connaisse plus que je n'en connais déjà. Car je connais cette maison où j'aurai froid et me sentirai étrangère, le lit dans lequel je coucherai a des rideaux rouges et j'y ai dormi bien des fois auparavant, il y a longtemps. Combien de temps y a-t-il de cela? Dans ce lit-là, je rêverai la fin de mon rêve. » (Rhys 1971: 111)

déclara en prison Margaret Garner) son homicide. Cette résurrection montre à quel point le retour du refoulé signifie une recrudescence de la haine et de la soif de vengeance légitime.

## 6.5 Raconter l'invisible

Si Paul D est convaincu que « rien de ce qui leur importait ne pouvait être couché sur le papier » (*B* 177) et que Payé Acquitté ne fait plus d'effort pour déceler « le tohu-bohu de voix fortes, pressantes, parlant toutes à la fois, de sorte qu'il n'avait pu distinguer de quoi ni à qui elles parlaient » (*B* 239), la mère outragée et sa fille torturée prêtent l'oreille aux voix « bruyantes et précipitées jusqu'au marmonnement » (*B* 240), aux « fantômes surexcités qui assaillaient l'intérieur du 124 ». L'auteure s'est imposée, comme l'a bien vu Bhabha dans *the location of culture*<sup>282</sup>, ce travail de décryptage d'une multitude de voix silencieées, parlant à une multitude d'Américains et Européens:

the continual eruption of 'undecipherable languages' of slave memory obscures the historical narrative of infanticide only to articulate the unspoken: that ghostly discourse that enters the world of 124 'from the outside' in order to reveal the transitional world of the aftermath of slavery in the 1870s, its private and public faces, its historical past and its narrative present. (Bhabha 1994: 15)

Dépossédés de leur histoire, de leurs origines, de leur identité, coupables d'amnésie collective, les futurs lecteurs noirs auront droit à une littérature exorcisante, exauçant leur vœu d'être quittes avec le passé collectif maudit: la narration prend allure d'une histoire d'envoûtement. D'où le « gothic novel » avec, comme dénouement, la scène d'exorcisme où la procession formée par les voisines de Bluestone Road expulsent Beloved, la femme à la coiffure de méduse. Car c'est par la possession, phénomène de transportation dans le mental, que la continuité entre le présent et le passé prend forme et s'étaie. Exorciser est une première cible, mais prend une acception trop « sorcière », trop antagoniste, alors que, précisément, raconter des histoires ambitionne un but plus spirituel. Il s'agit de faire le deuil des ancêtres, et à travers eux d'unir ceux que l'Histoire n'en finit pas de séparer et de persécuter. Le message ultime de *Beloved* est qu'il ne faut jamais se laisser posséder par des fantômes émotionnels (douleur, tristesse, amour) (Schwarz-Bart 1972: 79 « le cheval ne doit pas te conduire, c'est toi qui dois conduire le cheval », c.-à-d. pas devenir esclave

---

<sup>282</sup> Essai au carrefour de « cultural studies » et critique littéraire, *the location* valorise le roman morrisonien et se trouve en retour vanté par Morrison pour qui l'étude de la littérature requiert un miroir interdisciplinaire (sur la quatrième de couverture): « Homi Bhabha is one of that small group occupying the front ranks of literary and cultural theoretical thought. Any serious discussion in postcolonial/postmodern scholarship is inconceivable without referencing Mr. Bhabha. »

d'un esclavage intérieur). Car ceux-ci aveuglent au point de mal interpréter la réalité, empêchant toute réconciliation: Sethe est victime de ses conjectures, piégée par la toile du langage, par l'enchaînement de mots auxquels elle donne le sens qu'elle veut et croit justifié de donner. Elle est même responsable de ce qui lui arrive, dans la mesure où, ayant baptisé la « malmorte » « Beloved », elle provoque son « apparition ». Chaque fois qu'elle prononcera ce nom, elle risque de brusquer l'esprit de mort, de le réveiller, l'appelant d'outre-tombe. Les esprits de morts doivent être rappelés par leur nom et « Beloved » est précisément un nom qui appelle doublement.

L'exergue emprunté aux *Romains* 9: 25 aborde le principe du nom contrastif: « j'appellerai Bien-aimée celle qui ne fut pas bien-aimée »: autrement dit, Beloved n'est pas Beloved, la fille tuée. Les identités se confondent. (House 1990) Dès la première conversation entre Sethe et la fille sortie de l'eau, la mère est dupe de sa propre interprétation lorsqu'elle privilégie une réponse qui peut se comprendre d'au moins deux façons différentes:

Tu viens de l'autre bord? (désignant la mort)

Oui, répond la fille (désignant l'Afrique)

## 6.6 Conseils métalittéraires

Morrison exploite à fond la grammaire du *gothic novel*; si elle provoque frissons et peurs, c'est qu'elle est convaincue du pouvoir qu'ont les mots, et donc la littérature. Pouvoir dont l'auteure, lectrice, a fait ses frais, puisqu'elle s'est sentie invisible et inexistante dans la littérature des Blancs. Morrison use de ce pouvoir sur son lecteur, exigeant de lui une participation active, voire un changement. Il ne surprend dès lors guère que le récit qu'on vient de lire se termine sur une promesse d'effacement, en même temps qu'il garantit l'inoubli. Tout en exorcisant Sethe et sa famille du « ghost », le récit nous charge du lourd fardeau de cette histoire inénarrable. La formule insistante « c'est/ce n'était pas une histoire à faire circuler » (*B* 378-9) altère l'activité de lecture en acte hautement engagé, visant à faire circuler « la Parole ». En même temps s'y exprime la promesse votive qu'on en finisse, une fois pour toutes, avec ce fardeau inénarrable. Le Guyanais Fred D'Aguiar imagine dans « The Last Essay About Slavery » « a last poem, a last play, a last novel, a last song, about slavery » de sorte que l'esclavage soit éradiqué. (D'Aguiar, cité par Lee 1999: 113)

Aussi *Feeding the Ghosts*<sup>283</sup> correspond-il en maints égards à l'entreprise morrisonienne.

---

<sup>283</sup> Roman historique, parsemé d'intertextes walcottiens, basé sur le meurtre de 131 Africains à bord du *Zong* en 1781. D'Aguiar s'inspire aussi de la toile de Turner (*Slavers throwing overboard the Dead and*

Plus que tout autre genre, le fantastique interpelle le lecteur quant à sa croyance au mot écrit, à sa fidélité et à sa volonté de vouloir admettre que ce que décrit l'auteur puisse être jugé à l'aune du vrai. Installant un rapport intime entre texte et lecteur, établissant un terrain d'entente, voire une identification, le fantastique fait frémir à cause de paroles agencées, d'histoires truquées. Que l'acte d'écrire et de raconter présente un danger, les récits métadiégétiques dans *Beloved* l'illustrent. On s'y raconte tout le temps des histoires, les unes vraies (la naissance de Denver, rapportée par la mère Sethe, puis par Baby Suggs, puis par Denver elle-même), les autres inventées. Différentes versions de la même histoire se concurrencent moins qu'elles ne s'affirment comme des variantes, loi inexorable de l'oralité vivante. Improvisations libres (pensons au subtexte du jazz), tantôt embellies et amplifiées (ainsi le récit de la naissance de Denver, mythe personnel qu'elle édulcore pour mieux épater son interlocutrice Beloved), tantôt truquées et tricheuses. Raconter n'est point un passe-temps anodin, mais par contre un remède contre le corps endolori, un oubli du présent. Se raconter des histoires guérit de la peur de l'instant, de la douleur: pendant que Sethe natte les cheveux de Denver, celle-ci cesse de crier, bercée par la voix et l'histoire d'autant plus merveilleuse qu'il s'agit de son propre récit de naissance. Que raconter ne soit pas gratuit, que c'est au contraire un acte périlleux est manifeste par le sort de Denver. *Tabula rasa* sur laquelle se greffent des impressions à la fois tendres et dures, l'esprit de l'enfant est « gothique » par sa prédilection pour la fabula. D'auteurs fantastiques, il est dit que, lecteurs voraces, ils refusent de grandir, d'évoluer en admettant que fiction et vérité sont deux mondes séparés, voire complètement opposés. Obsédés par leurs peurs enfantines, Mary Shelley et Monk Lewis se sont distingués par leur talent à les ressusciter, à passer les frayeurs et les angoisses qui (dé)rangent l'esprit enfantin. (Kilgour 1995: 36) Ainsi Denver, obsédée par l'histoire de sa propre naissance, focalise toute son attention sur cet événement, refusant de grandir, d'entrer dans le monde. Chaque fois que Sethe lui raconte les circonstances incroyables, les conditions invraisemblables dans lesquelles elle a été mise au monde, Denver en redemande, se convainquant d'être née « sous un charme. Que sa naissance l'était. » (B 291) Revivant avec délice son aventure, entrant « de plain-pied dans l'Histoire », gonflant le récit, Denver ne s'intéresse qu'à ça, au point d'incarner le solipsisme de par la fascination pour le conte. L'ensorcellement par la parole maternelle la retarde d'autant plus que sa mère l'enferme chez elle; sans ses pairs, sourde, il faudra que Beloved menace de dévorer sa mère, et donc de mettre en péril les séances de contes, pour qu'elle sorte chercher du secours chez les voisins.

En contraste avec Condé, Morrison se sert de croyances et de survivances auxquelles elle non plus n'adhère, mais qui donnent cependant à penser. Sous sa plume, le surnaturel et le magique deviennent des caractéristiques d'écriture, des forces agissant sur la narration, sans que l'historicité

---

*Dying*, qui marqua aussi Dabydeen dans *Slave Song*) jetés par-dessus bord pour que le négrier touche sa prime d'assurance. (Lee 1999: 106)



de celle-ci n'en soit minée. Bien que *Beloved* fournisse les explications des événements insolites, ceux-ci n'en gardent pas moins leur qualité étrange. « Uncanny » se conjugue avec l'Histoire, l'insolite n'est pas incompatible avec l'exploration du passé. (Coundouriotis 1997: 209)

Comme l'a bien vu Rigney dans *The Voices of Toni Morrison*: « narrative itself is dreamlike, diffuse, fluid, always erotic. » (Rigney 1991a: 27) En choisissant comme idée centrale le « malemort » ou l'esprit de mort, l'Africaine-Américaine renforce, comme elle le fit dans *Song of Solomon*<sup>284</sup>, ses attaches à l'Afrique. Le mort mal enterré est redouté dans plusieurs religions tribales, croyance qui survit au Nouveau Monde. Ainsi Tituba proclame-t-elle: « je n'ignorais pas combien de défunts mal apaisés peuvent troubler les vivants » (*T* 94). En 1976, la Sénégalaise Animata Sow Fal publie *Le revenant* (traduit par *The Ghost*). Bien que Morrison ne puisse avoir lu *The Famished Road* (1991) du Nigérian Ben Okri, ce Booker Prize (équivalent du Goncourt) exploite la même croyance africaine dans l'esprit de mort. Comme Wole Soyinka dans *A Dance of the Forests* (1960), Okri explore la figure centrale des *abiku*, l'enfant mort devenu esprit vivant. Généralement malveillant à cause de sa disparition précoce et souvent violente, « the spirit child », proche du *bakulu* congolais, erre dans « la vie d'ici », bredouillant des phrases incompréhensibles. (Holland 1996) Chez Okri, l'enfant-esprit se décide à rester auprès de sa famille, quoique régulièrement sollicité par les esprits de l'au-delà qui le prient de les rejoindre dans ce monde sans tristesse et sans peines<sup>285</sup>. Comme pour Okri, le surnaturel et le sacré font contrepoids dans une ère de scienticité exacerbée. (Olatubosun Ongunsanwo 1995)

Remarquons que la croyance aux morts interférant dans la vie est encore attestée aux Antilles et dans l'Amérique latine: Morrison confie, avant la sortie de *Beloved*, avoir apprécié *La maison des esprits* (1985) d'Isabel Allende qui, avec Clara Del Valle crée un fantôme du genre de *Beloved*<sup>286</sup>.

<sup>284</sup> Dès *Song of Solomon*, Morrison attirait l'attention sur des fantômes et des esprits: celui du patriarche, père de Pilate et Macon Mort. Morrison a certainement pensé à de nombreux romans où le fantôme se confond avec le souvenir difficilement identifiable, avec la hantise d'un défunt.

<sup>285</sup> L'enfant-esprit Azaro attriste sa mère qui, sachant que son fils n'a pas abandonné ses liens avec la vie prénatale, ne peut lui offrir l'amour qu'il quémande et la réparation salutaire de sa mort douloureuse. Tiraillé entre le monde spirituel et le monde naturel, Azaro est réclamé constamment par les esprits de l'Autre Bord à retourner parmi eux. Contrairement aux *abikus*, Azaro n'est pas malveillant. Pas plus que *Beloved* qui, une fois enceinte, ne semble plus maligne: « L'enfant-diable était maligne, se dirent-elles. Et belle. Elle avait pris la forme d'une femme enceinte, nue et souriante dans le chaud soleil de l'après-midi. Noire comme la foudre et luisante, elle se dressait sur de longues jambes droites, le ventre gros et compact. Des vrilles de cheveux se tordaient sur sa tête. Seigneur Dieu. Son sourire était éblouissant. » (*B* 361)

<sup>286</sup> « L'habileté de Clara à déplacer les objets sans y toucher ne passa pas avec ses premières règles, comme l'avait pronostiqué la nounou, mais ne fit que se renforcer, pour atteindre un degré de perfection tel qu'elle pouvait actionner les touches du piano malgré le couvercle fermé [...]. Elle consacra la plus grande part de son temps et de son énergie à ces extravagances [...] invoqu[ant] les fantômes et esprits espiègles qui importunaient le reste de la famille et terrorisaient la domesticité [...]. » (Allende 1984: 112)

A-t-elle été inspirée par la seule Latino-Américaine à la cheville d'un García Márquez, d'un Fuentes et d'un Vargas Llosa qui, de surcroît, subvertit l'apoliticisme traditionnellement associé au réalisme merveilleux?

## 6.7 Le merveilleux marshallien

L'intention d'échapper au réalisme, d'accréditer l'importance du rituel et du spirituel dans le travail de recouvrement de l'identité africaine (Christian 1983a et 1983b) transparaissent dès l'élément paratextuel. De fait, les différents titres des quatre livres de *Praisesong for the Widow* renseignent sur la diégèse du roman, celle-ci portent l'empreinte de la cérémonie vaudou durant laquelle le sujet part pour un autre monde, chevauché par les *loas*. *Praisesong* compte quatre livres, et raconte successivement *La fugitive (Runagate)*, *L'éveil de l'Endormie (Sleeper's Wake)*, *Lavé Tête* (en français dans l'original) et *Le Demandé Pardon*. Sous l'entrée « lavé tèt » nous lisons chez le spécialiste du vaudou haïtien, Laënnec Hurbon: « Le rituel de l'initiation dure une semaine, parfois quinze jours, [...]. Le néophyte [Avey], qu'on appelle *ougno* est d'abord astreint à une réclusion dans un *oufó* [les heures vécues dans sa chambre d'hôtel à Grenade), sous le contrôle d'un parrain [Joseph Lebert] ou d'une marraine [Rosalie Parway] qui l'aide à traverser ce mauvais temps. Il apprend peu à peu à s'habituer aux moeurs du Iwa auquel il se consacre, à connaître les plantes et les feuilles aux vertus curatives, et à devenir un 'mystique', c-à-d un individu qui cherche à approfondir son rapport aux esprits. La cérémonie qui clôtüre le rituel de l'initiation est la sortie des novices [participation au Beg Pardon, à la danse des nations]. Habillés de blanc, un mouchoir également blanc noué autour de la tête sur laquelle a été déposé pendant toute la durée de la réclusion un cataplasme fait d'herbes médicinales et des aliments propres aux Iwa (maïs grillé, riz, etc), les novices sortent en procession et vont prendre place dans le péristyle. [Avey entre dans le cercle permissif des danseurs] La possession par Iwa-mèt-tèt au cours de la cérémonie est un signe éclatant que le Iwa est désormais lié à la vie de son serviteur jusqu'à sa mort [...] le lavé-tèt [est] le lavement de la tête avec des infusions d'herbes et de plantes médicinales. » (Hurbon 1993: 113) *Praisesong* se structure clairement autour de ces trois étapes initiatiques. Marshall révisé donc le réalisme merveilleux en lui donnant un sens plus profond, l'éloignant de l'univers rural, campagnard, conventionnellement dépeint comme superstitieux. Il s'instille pour la première fois dans une ère de technologie de pointe et dans une modernité futuriste. Introduisant des paliers qui transitent du réel à l'irréel, nous ouvrant les barrières du surnaturel, Marshall montre dans *Praisesong* comment le surnaturel rôde autour de chacun incertain quant aux fondements de son être, remettant en question son identité. Amoureuse des moyens de locomotion sophistiqués, esclave des dernières modes, Avey se trouve transportée en un rien de temps dans un monde totalement autre. A bord du *Bianca Pride*, de sérieux doutes quant à ses repères identitaires et le sens de sa vie la tenaillent; mère noire, monstrueuse dans la mesure où elle a imposé aux siens une subordination machinale à la surnorme américaine, au point d'être des chaînons bien huilés dans la

superstructure blanche, Avey traverse à présent une grande crise identitaire. A cette femme lucide, fière de sa vie rangée, rien ne paraît plus comme avant; le règne diurne cède la place à une somnolence qui lui révèle et la réveille à la vraie vie, initiant à une vérité scrupuleusement cachée durant les longues années de dur labeur pour « the racial uplift ». Le motif du voyage, par essence déplacement et séjour, donc aller et retour, procure à *Praisesong* la dimension d'un roman initiatique qui se lit conjointement comme exploration du passé et du présent, de l'ici et du là-bas, de l'extérieur et de l'intérieur, dialogue avec les morts et les vivants. Débutant comme la relation d'un banal voyage, il s'agit en fait d'un voyage mémorial, ancestral, mythique.

### 1. Runagate

La luxueuse croisière s'avère, on l'a vu, un marronnage inversé, suggéré par le titre *Runagate*, lequel est traduit par « La Fugitive » (au lieu de « La Marronne »). Emprunté au poète africain-américain Robert Hayden, le terme désigne le rescapé du *middle passage*<sup>287</sup>. De ce fait, le premier livre prend tout son sens, puisqu'il nous relate la série d'incidents les uns plus insolites que les autres, les stimuli subconscients qui chassent Avey du superbe bateau où sa pigmentation, moins que son âge et son état civil, détonnent. Le *Bianca Pride*, évoquant la blancheur étincelante et virginale de la jeune mariée est un bâtiment de luxe où les salles s'appellent « Versailles »<sup>288</sup>, « La Voûte céleste », et la piscine « Le Lido ». Bien qu'elle croie prendre la décision de l'interruption du voyage, Avey est guidée par des forces invisibles, par des événements qui dépassent son entendement, et qui l'ordonnent de renier sa « fierté blanche ». Peu à peu, la protagoniste cède aux appels mi-conscients, aux messages d'un passé qui l'interpelle, malgré elle. Cinq étapes l'amènent à plier bagage et à rentrer chez elle à North White Plains (remarquons l'antagonisme spatial et chromatique dans ce toponyme résidentiel), décision qui, une fois prise, ne se réalisera pas. Car

---

<sup>287</sup> Lauréat du First World Festival of Negro Arts à Dakar en 1966 avec *Ballad of Remembrance*, Hayden (1913-1982) publia des poèmes historiques dont *Frederick Douglass*, *Middle Passage* et *Runagate*, *Runagate*. Pour lui, le *middle passage* est ce « voyage through death, voyage whose chartings are unlove » (*O Daedalus, fly away home*). (Pedersen 1993: 238) Les vers cités en exergue: « et la nuit froide et la nuit longue et la rivière à traverser » viennent de la première strophe de *Runagate*, *Runagate*: « Runs falls rises stumbles on from darkness into darkness/and the darkness thicketed with shapes of terror/and the hunters pursuing and the hounds pursuing/and the night cold and the night long and the river/to cross and the jack-muh-lanterns beckoning beckoning/and blackness ahead and when shall I reach that somewhere/morning and keep on going and never turn back and keep on going/Runagate/Runagate/Runagate. » (Norton 1997: 1506)

<sup>288</sup> Sa fille cadette, scandalisée par les croisières, lui apprend ce que signifia le Traité de 1783, mettant fin à la guerre de l'Amérique en abandonnant les arpents de neige (le Canada) en échange des Antilles. Copiée sur celle du palais du Roi Soleil, la salle prestigieuse ne laisse aucun voyageur indifférent, surtout pas les rares Africaines-Américaines à bord. Ainsi, Thomasina Moore avoue son immense plaisir d'y être admise: « C'est un privilège et il n'y a point de raison que ces blancs soient seuls à en profiter. » (RN 43)

Avey est l'otage d'une île et d'un homme s; prisonnière de Joseph Lebert, anagramme imparfait pour Legba, le dieu qui « ouvre les barrières », elle devra réapprendre à respecter sa « Nation »<sup>289</sup>. Non seulement elle s'interrogera dans l'île-escale sur son passé conjugal, mais encore sur sa vraie identité. Sortie de la marginalité et de la condition subalternes, ayant effacé sa « tare » de migrante et d'ex-esclave, elle vient aux termes de facettes identitaires refoulées, telles que son appartenance tribale.

Trois jours après une escale à la Martinique, île où le créole catalyse la mémoire, un rêve étrange la réveille. Alors que d'habitude, « elle s'arrangeait toujours pour oublier, au moment où elle se réveillait, tout ce qui avait pu lui arriver en dormant » (RN 28), ce cauchemar-ci ne la quitte pas. La réapparition de sa grand-tante, scène ressemblante à celle où Man Louise vient pester contre sa petite-fille Mariotte dans *Un plat de porc*, l'invite à une longue *rememory* des journées de son enfance vécues en présence de l'aïeule. Figure de passeuse, de pont entre le passé et le présent, le visible et l'invisible, le réel et le surréel, voire le spirituel, l'aïeule est dotée de qualités qui, dans la littérature caribéenne, lui lèguent la réputation de sorcière (pensons à Reine Sans Nom dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*). Les chapitres 2 et 3 nous immiscent dans le récit d'enfance de la narratrice, prétexte à un portrait pointilleux de l'aïeule auprès de qui les vacances furent extraordinaires, magiques, tant le lieu, Tatem<sup>290</sup> (RN 28-42), enchantait la petite vacancière. Aunt Cuney initie au mode de vie insulaire, à la communauté afro-caribéenne qui respecte ses « racines noires »<sup>291</sup>.

Avec délice, Avey se souvient comment elle marchait dans les pas de l'aïeule, en bordure des champs de canne. Son émerveillement évoque pour le lecteur schwarz-bartien celui de Télumée Miracle lorsque, accompagnée de Reine Sans Nom, elle croyait rêver en plein jour, arrivant à Fond-Zombi. Moment d'élévation de l'âme, de transportation dans un ailleurs magique qui pourvoit à la fille le sentiment « d'être à sa place exacte sur la terre » (pour paraphraser Télumée). Le pays enchanté, grand-maternel est frontalier à un pays mythique. Habillée comme une amazone

---

<sup>289</sup> En anglais dans le texte, le terme était aussi utilisé aux Antilles françaises pour désigner les esclaves appartenant à la même ethnie, comme nous l'apprend Ghislaine Charlier dans une phrase de son roman: « Plus de trente-cinq ans après son arrivée à Saint-Domingue, Ninnainne parlait encore langage lorsqu'elle rencontrait ses nations. » (Charlier 1989: 28)

<sup>290</sup> Devant Beaufort en Caroline du Sud. Gullah-Islands où l'on parle encore un idiome africain-américain, dû aux esclaves qui se sont enfuis des plantations. Dans *Les Derniers Rois mages* (Condé 1992), Debbie et Spéro passent un grand temps à Crocker Island.

<sup>291</sup> L'arrière-pays caribéen baigne dans un temps anhistorique et un espace insulaire mythique. Chaque personne que lui présente sa grand-tante prend des allures légendaires, incarnant un type de la plantocratie: le Docteur Benitha Grant, « docteur-feuilles » (ou « séancière »), la blanchisseuse et son mari métayer, le

dahoméenne, armée de son coutelas, la robe doublement ceinturée, la grand-tante était, aux yeux de la jeune bajane, une personne hors du commun, une « légende vivante » (paroles de Télumée à propos de Reine). Ayant annoncé la naissance, le sexe, le nom de sa petite nièce à la mère d'Avey, Aunt Cuney est son *lwa-mè-tèt* (le maître de la tête), sa protectrice à qui elle essaie de passer ses valeurs, ses vérités, ses « racines ». Avec elle, elle communiquera au-delà des barrières corporelles: l'opposition marquée entre corps et esprit, cultivée dans la pensée judéo-chrétienne, est pareillement déconstruite par Morrison, Marshall et Condé. Le dialogue avec les esprits plaide pour une meilleure acceptation et compréhensions de nos corps. Avey se rappelle en effet comment sa grand-tante avait été bannie de la communauté de Tatem pour s'être défoulée pendant une cérémonie religieuse. Elle s'était permise de danser comme elle l'entendait, son corps répondant aux appels du *Ring Shout*. Attesté en Géorgie et dans les îles Gullah, ce rite se déroule dans l'Eglise, les corps des fidèles bougeant doucement sur les chants des membres de l'église dans un cercle « counterclockwise ». Dans *A Treasury of Afro-American Folklore*, Courlander note que 'the religious shout' exige qu'on garde sous contrôle les pieds; il fut interdit que les danseurs entrent en transe: situation indiquée par la formule « croiser les pieds », ce qui appelle comme sanction l'exclusion<sup>292</sup>. (Courlander 1976: 365-8) Avatara désrespecta les règles en matière de célébration religieuse, rythmant de sa main le 'Juba'. Renvoyée par la congrégation, Aunt Cuney, renégate et rebelle, fondera sa propre « religion ». Contrairement au *Beg Pardon* auquel participe Avey à la fin de son pèlerinage, cercle permissif où, pour le dire avec le langage fanonien, « tout est permis », l'Eglise contraint et interdit.

Mais avant tout, Aunt Cuney était une fabuleuse conteuse. Parmi les histoires captivantes, il y a celle des Ibos qui, rétifs, regagnaient Guinée en marchant sur l'eau: mythe d'origine, anoblissant les descendants d'esclaves, cette histoire de « nègres marchant sur l'eau » et volants correspond à celle de Man Cia expliquant à Télumée la raison de sa métamorphose en « morphrasée », et confirme, comme le fait aussi l'envol de Guitar à la fin de *Song of Solomon*, l'importance de ce motif dans les littératures de la diaspora noire (Morrison 1971, Schwarz-Bart 1972 et 1979). Comme dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, l'histoire des « nègres volants » véhicule les

---

vieux Mr. Golla Mack qui, aveugle, s'arme d'une longue canne dans laquelle il avait gravé un serpent (*RN* 33).

<sup>292</sup> Dans les « Sea Islands » de Géorgie, le *Ring Shout* se déroule lors des « praise nights » (nuits de veille) et interdit les mouvements trop libres. « In the ring shout, however, any movements resembling overt dancing are prohibited », note Harold Courlander dans *A Treasury of Afro-American Folklore*. (Courlander 1976: ill 1) Marshall semble s'inspirer d'un témoignage cité dans *The Nation* en 1867: « The tension generated in the course of the shout has certain approved outlets, such as ecstatic seizures or possessions, but the feet are required to be kept under control. A person who violates this commonly understood prescription by 'crossing his feet' [...] is admonished or evicted from the service. One elderly man described his own unfortunate experience this way: 'Well, don't you know, them folks all shouting, rockin', and reelin', and me in the middle; and I ask you if it wasn't the Holy Ghost that come into me who was it? Those feet of mine wouldn't stay on the ground in no manner, they jumped around and crossed over, back and forth, and the next thing I know was that they turned me out of the church. » (Courlander 1976: 366)

aspirations de tout un peuple enchaîné, encodant un message de marronnage, de résistance farouche à la condition servile. Une fois de plus, le récit métadiégétique révèle l'histoire ensevelie et plaide pour un anticolonialisme farouche. Prospectif, il tend un miroir à la protagoniste qui s'est fourvoyée: Avey est devenue esclave de l'Amérique capitaliste qui lui a fait échanger les valeurs communautaires et l'harmonie entre le corps et l'esprit contre un bien-être tout factice, un confort feutré. Vilipendant l'héritage ancestral, elle a enterré sa « Black Pride ». « Blanchie », elle n'a pas compris le sens de la rébellion des Ibos. Car ceux-ci ont bel et bien, par leur acte, laissé une trace dans le paysage (donc dans l'histoire): ce lieu sinistre, carcéral, souillé par l'arrivée de négriers et de leur triste marchandise, se change en lieu d'origine. L'insubordination a eu raison de la topographie officielle. Après Glissant (« La Pointe des Sables » est le lieu où la *Rose-Marie* crache sa cargaison croupie dans *Le Quatrième siècle*) et Césaire (Sans-Souci dans *La Tragédie*, Matouba pour les Guadeloupéens, la Roche percée pour les Martiniquais, le Bois Caïman et Vertières pour les Haïtiens) (Laroche 1996: 31)), Marshall érige en haut lieu de mémoire cet endroit du débarquement massif, honteux et humiliant des déportés. Il a suffi qu'une poignée de *runagates* tourne le dos au Nouveau Monde pour que cette plage s'appelle « la Pointe des Ibos » sur les cartes du comté. De même, l'hérésie d'Avatara se désigne tout de même comme « la religion de la Pointe ». A la question d'Avey, sceptique et incrédule, comment les Ibos ont fait pour ne pas se noyer, la grand-tante réplique, vexée: « Est-ce que dans le livre de l'Ecole du Dimanche [...] on dit que Jésus s'est noyé quand il a marché sur les eaux? » (RN 37) Bref, la question du probable ou du vraisemblable, de preuves tangibles ne se pose pas dans le domaine du sacré, de la foi religieuse, de la conviction<sup>293</sup>.

L'apparition cauchemardesque de sa grand-tante finit dans un combat presque mortel. Hélant d'abord doucement Avey: « viens, ne veux-tu pas venir? », la vieille femme redouble de pression et tire Avey par le poing. L'invitation, d'abord cordiale, dégénère en lutte entre les deux femmes (RN 40-2), la veuve poignardant le buste de la vieille femme. Ignorant la mission que lui imposait Aunt Cuney, Avey a pris la mauvaise voie, ayant trahi la leçon des Ibos. Au lieu de vivre comme eux, résistant opiniâtrement à un esclavage moderne qui s'appelle américanisation, Avey a semé la mort en elle et autour d'elle.

Le deuxième incident est un dérangement autrement plus inquiétant. Assise dans « la Salle Versailles », décor de pompe et de faste, nommée d'après la salle où Louis XIV signa le sort des Antilles par le traité de ce nom, Avey étudie son reflet dans le miroir: « il fallut un bon moment à

---

<sup>293</sup> Dans *Ti Jean L'Horizon*, les « docteurs » s'empressent d'expliquer l'énigme de la « négresse morphosée », écrasée sous forme d'oiseau à un carrefour: comme l'électricité dans les ampoules, il s'agit d'un phénomène qu'il faut accepter. (Schwarz-Bart 1979: 33)

Avey Johnson pour reconnaître la femme en crêpe de chine beige et collier de perles qui était assise avec elles » (RN 45). Reconnaisant à peine « l'étrangère », elle est ensuite confrontée à un autre malaise: le « Parfait de Pêche à la Versailles », péché de gourmandise, la laisse entièrement froide, sa main « reposa alors avec fermeté la cuillère sur la table » (RN 46)<sup>294</sup>. La « mystérieuse impression de pesanteur et de gonflement » devient une « vague oppression », et « d'autres choses bizarres vinrent encore aggraver sa confusion » (RN 52 ). Ne trouvant nul lieu où se séparer de la bande bruyante, Avey erre sur le pont du bateau, et se résoud, la nuit, d'abandonner ses compagnes. Ce voyage calme sur les eaux limpides provoque donc un profond malaise, les premiers symptômes se manifestant dans la cale du bateau. La seule à sentir que « le paquebot roulait et tanguait, comme si lui aussi fut victime de ce même étrange malaise » (RN 49), Avey quitte le bateau.

Répondant aux poncifs du *slave narrative*, le premier chapitre du premier livre trace un marronnage à l'envers. Dans de nombreuses autobiographies d'ex-esclaves, le départ<sup>295</sup> scelle le début narratif. Préparée minutieusement (par les hommes du Bon Abri dans *Beloved*, par exemple) ou au contraire immédiate (décidée en panique, sur un coup de tête, provoquée par un châtiment cruel ou un affront terrible (également *Beloved*, après le vol du lait), la désertion signifiait une sortie d'un monde bien connu (certes, concentrationnaire, carcéral, esclavagiste) pour un autre dont on ignorait quasiment tout et où tout être était un potentiel ennemi. Tout le contraire arrive ici: sur un coup de tête, au milieu de la nuit, Avey quitte le monde feutré, des personnes qu'elle croit être ses amies, pour une île où, selon la conviction de Thomasina, « il n'y aurait pas d'hôtel digne de ce nom, et une nourriture bonne pour les cochons. » (RN 23) D'où la profonde indignation de la chef du trio, citant une des citations qu'affectionnait Marion: « *A tout moment, la bête peut surgir, emplissant l'air de choses volantes et de sourds vagissements...* » (RN 42) (en italiques dans le texte) Thomasina Moore, sa compagne aux yeux gris qui croit dans l'utopie (comme le suggère son nom) d'une Amérique multiraciale, juge scandaleux qu'elle jette 1500\$ à l'eau pour « un rêve », qu'elle a perdu « sa bonne tête de cueilleuse de coton. » (RN 23) Elle l'accuse d'un comportement inconcevable, irraisonné, la comparant à une esclave du Sud, à la

---

<sup>294</sup> La démangeaison est liée au sucre et à la crème fraîche, matières qui connotent l'impérialisme américain. Dans *Tar baby*, Valerian Street a bâti sa fortune sur l'industrie de bonbons.

<sup>295</sup> Début d'une période incertaine, dangereuse, mortelle, passage dans un ailleurs, le saut dans un monde redouté dissuadait la plupart des fuyards. Même s'il existait un réseau clandestin vers le Nord libre, la désertion par l'*Underground Railroad* frôlait la bravoure, tant toutes sortes de périls menaçaient les marrons. Or, ceux-ci étaient préférables à la tyrannie aveugle du maître, à la vie de bête menée sur la plantation. Il suffisait alors d'un appel mystérieux (le chant dans Télumée), d'un songe prémonitoire (Télumée rêve de se promener nue dans la neige à Paris), d'un chant d'esclaves (elle croit entendre le chant d'Elie qui la hèle), de réunions nocturnes et extatiques comme le tam-tam pour chasser tergiversations et appréhensions.

dernière trainée de la 125ième rue, - frontière entre le Manhattan décent et « the Negro Heaven » de Harlem, métropole noire avant de devenir le ghetto de l'exclusion. (Voir le numéro que lui consacre la revue *Autrement*, n°25, sept1993) Habillée avec élégance, munie de six coffres, Avey retomberait dans sa vraie nature, dans un état de sauvagerie répréhensible. Au grand dam de ses compagnes de voyages. Devant l'indifférence d'Avey, Thomasina suffoque de rage, à tel point qu'elle prend dans la bouche des stéréotypes généralement proférés des Blancs: « Voilà pourquoi, en un mot comme en cent: ne ... vous... embarquez... jamais... avec...des... nègres! Ils font toujours des histoires! » (RN 25), propos qui, au lieu de blesser violemment Avey, la font sourire. Avey marronne la vie aisée à laquelle elle s'était accoutumée, qu'elle s'était achetée au prix de douleurs et de discordes avec son mari. Elle échange le bien-être purement matériel que lui garantit l'Amérique aliénante contre l'. Comme dans *the slave narrative*, elle s'enfuit d'un monde qu'elle ne supporte plus, guidée par des signaux venant du tréfonds de sa mémoire. Acte irréfléchi, d'autant plus impardonnable qu'aux yeux de ses amies, son départ corrobore l'image négative qu'ont les Blancs des Noirs, confirmant l'idée ségrégationniste qu'une Noire ne peut se sentir (longtemps) à l'aise dans un milieu blanc. Quels que soient ses efforts, une Noire se trahirait tôt ou tard. Ignorant encore à quoi elle tourne le dos, Avey fuit éperdument un monde vide (le farniente au bord du bateau), les touristes superficiels, banals, matérialistes. Et cela pour s'isoler à Grenade, où tout semble marqué par la pauvreté et l'indigence (la buvette de Joseph Lebert, son corps rabougri). La réclusion et la privation la changeront de tout au tout.

Le rêve pendant lequel lui est apparue la grand-tante Cuney, l'hallucination en plein jour (le vieux monsieur squelettique dans son maillot de bain), les malaises physiques (gonflement à l'estomac) et psychiques (morcellement identitaire signalé par la scène du miroir), tous ces incidents se révèlent après coup des épreuves spéculaires. L'aliénation profonde devant laquelle elle s'est dérobée s'impose à présent à elle dans toute sa force, démasquant toutes les composantes identitaires (cuisine, habillement). Malgré ses efforts de passer pour Blanche, le miroir l'a toujours rattrapée, lui renvoyant sa vraie image, l'accusant de sa personnalité d'emprunt. Dans la plus profonde solitude et dans un état mi-conscient, la protagoniste subit une mutation du corps et de l'esprit. La transition vers l'irréel, vers la sphère de la psyché se fait graduellement, montrant l'impact grandissant de l'intuition et du subconscient sur notre conscience. L'entrée progressive dans ce monde onirique et psychique est indiquée par la dichotomie esprit/corps: « son esprit n'était plus dans son corps, en tout cas, il n'était plus dans la pièce. » (RN 10) Avey Johnson écoute impassiblement ses amies, « une partie d'elle était déjà à bord de la chaloupe et voguait sur la mer matinale vers l'île et l'avion qui l'attendait. » (RN 18)

Dans *L'Éveil de l'endormie*, Avey revit ses années avec Jay et se réveille, convaincue de sa faute énorme à son égard. Celui qui ne portait pas de masque, qui était entièrement lui-même, croyant révérencieusement dans le mythe Ibo, a été astreint, peu à peu, à intégrer le double blanc, et à penser et agir comme un Blanc. C'est grâce à ses immenses efforts, aux dépens de l'harmonie de



leur couple, et surtout en sacrifiant son ancestralité qu'Avey mène à présent la belle vie, profitant d'une riche pension. Dans un état mi-conscient, Avey revoit le début serin et paisible de leur mariage, les difficultés financières et les maternités qui l'ont précipitée dans le doute et l'amertume. Parce que Noirs, l'herbe du progrès et de la réussite leur a été systématiquement coupée sous les pieds. Les enfants fragilisaient encore leur situation précaire. Avey révisé son mariage, ainsi que le dépérissement et le déclin, suscités par une troisième grossesse survenue trop tôt. Une nuit d'hiver de 1958, n'en pouvant plus, Avey, enceinte de huit mois, fatiguée d'attendre du matin au soir dans un appartement crasseux et froid, reproche à Jay la vie minable qu'ils mènent et l'accuse d'infidélité. Après de gros mots jetés à la figure d'un Jay abasourdi (« va te faire foutre, sale nègre, j'prends les gosses et j'me tire! » RN 98), Jay devient Jérôme. S'éreintant pour qu'ils sortent de Halsey Street, acharné et silencieux, l'homme s'efforce de sauver sa famille de la détresse et de la misère dans lesquelles survivent tant bien que mal de nombreuses familles d'immigrants caribéens à Brooklyn et Manhattan. Fini les ébats amoureux, la danse dans leur étroit appartement, l'écoute de Ma Rainey, de Coleman Hawkins, de Count Basie, les soirées improvisées (le jour du Nouvel An, quand ils rentraient fatigués. Fini un éthos qui leur permettait de tenir le coup, grâce à l'espace intime de leur petit appartement: Avey se sent « libéré des hauts talons, son corps retrouva[n]t toujours sa véritable assise » (RN 11) pendant que Jay, avant qu'il n'ôte son chapeau, met le disque que demande son âme: « certains jours réclamaient le blues ». Ils réinventaient la vie dans l'intimité de leur « kumbla » et surtout; ils s'aimaient contre tous les vents. Jay orchestrait leurs nuits d'amour, ouvrant l'armoire à miroir pour qu'ils vissent leur jeu d'amour, et il lui chuchotait des choses douces dans l'oreille.

Non seulement Jérôme « se tue » pour améliorer le niveau de vie des quatre « femmes » qu'il a sur les bras, mais il rejette sur les autres Noirs sa propre défaite et ses démissions successives. Frustré, cet homme de couleur est comme possédé par une voix blanche qui parle à travers lui, étouffant sa voix d'antan qui enjolivait la vie à Halsey Street. Déçu de ne pas sortir de la masse des Noirs à qui l'accès au monde blanc reste interdit, il crache des propos violents et racistes: « Ce qui cloche avec ces nègres »; « c'est le seul moyen de mettre ces nègres au pas... » (RN 129) Si insignifiants fussent-ils pour le monde alentour, leurs rituels étaient « une morale qu'ils partageaient, les rattachait à la longue lignée e qui les avait engendrés ». (RN 127) Contrairement à ce que pense Avey, le couple, bien que de plus en plus américanisé, se fragilise dans une société raciste et ségrégationniste et perd ses mécanismes de défense.

Pleurant bien trop tard la « première » mort de Jay Johnson (en 1973), elle se rend soudainement compte qu'elle et personne d'autre en est responsable. La fin du deuxième livre implique de nouveau un passage du règne onirique, semi-conscient au règne diurne de la conscience. C'est la sortie de cet état mental de confusion et de somnolence. Abrutie et lasse, conduite par le rêve à une espèce de conversion spirituelle, la veuve s'éveille (point d'aboutissement du Livre II, c'est-à-dire: « L'Eveil de l'Endormie » ). Assoupie par le train de vie archi-américanisé, Avey se réveille et ouvre les écluses d'un passé refoulé, parce que sacrificiel: son bonheur avec Jay ayant été

sacrifié sur l'autel de l'intégration américaine. Cette réminiscence de sa vie familiale et de son rapport avec Jay n'est qu'une deuxième étape dans la reconquête d'aspects refoulés pendant de longues années. Introspection qui se solde par la découverte foudroyante de sa culpabilité, la rêverie zombifiante met à nu le mécanisme aliénatoire. La vieille femme, repentissante tombe à genoux, criant « Assez!, assez! ». Moment cathartique qui la laisse dévorée de remords, elle voit enfin ce qu'elle n'a pas voulu voir pendant ces longues années précédant et suivant la mort de son conjoint.

Il lui faudra pourtant descendre encore plus profondément dans sa mémoire pour purger sa faute envers lui, envers elle-même et ses filles. La rédemption, mieux, la libération de ce passé oppressif ne peuvent se dérouler dans cette chambre où elle est seule, immobile. Seule la réhabilitation et la ritualisation d'une gestualité enfouie lui permettront d'« accoucher », aidée des « mères religieuses » et de Lebert (dieu fon Esu-Elegba), de son identité arada. Danses et rites africains permettront que l'Afro-Caribéenne renoue avec les ressources secrètes qui détruisent le mur entre les morts et les vivants, l'ici et le là-bas, le monde matériel et le monde spirituel. Le rêve anticipe déjà sur le « Beg Pardon », transe beaucoup plus importante encore, non seulement parce qu'il s'agit d'une célébration collective, mais d'une mise-à-mort festive, seconde tentative pour vraiment prendre congé de son mari « tué » en 1971. La prosternation, la prière de pardon (devant le mari absent) n'est qu'une première étape sur le chemin de rédemption et de purification. Sur le tard de sa vie, Avey se rend compte que sa vie fortunée n'est qu'un affreux avatar. Le culte cupide du paraître, l'aveuglement et le désengagement vis-à-vis de son peuple l'ont laissée complètement démunie, hagarde, hébétée. Le séjour dans l'île de Grenade, culminant dans sa participation au *Ring Shout* à Carriacou, dépendance où se respectent toujours ces coutumes magico-rituelles<sup>296</sup>, la renoueront avec la culture et la spiritualité africaines-américaines. (Ravell-Pinto 1987: 509)

Se terminant sur un cri de douleur et de détresse (« *Assez!, Assez!* » ), le deuxième livre achève la révision de son passé individuel et conjugal.

Une troisième étape, restauratrice et bénéfique, sera la réincorporation de son passé ethnique, ancestral. « Black Widow », araignée qui tue le mâle après l'accouplement, Avey comprend trop tard qu'ils auraient pu et dû rester eux-mêmes, fidèles à leur éthos, à leur musique noire et à leurs légendes de Tatem, tout en grimpant l'échelle socio- raciale dans une société de simulacre, comme l'est toute société moderne, selon Baudrillard.

Dans *Lavé Tête*, Avey quitte l'hôtel pour une promenade sur la plage, cherchant un peu de quiétude. Décalée de la réalité qui l'entoure, pétrie de remords, l'Américaine part en réalité pour une cure de purification tant physique que psychique. Avançant sous un soleil de plomb, Avey

---

<sup>296</sup> Et que j'ai eu la chance de voir lors de la « Sixt Caribbean Women Writers Conference » à Grenade en mai 1998.

perd vite tout sens d'orientation et tombe sur une misérable buvette où elle pense s'abriter de la blancheur aveuglante du soleil. Elle pousse la porte du bar de Joseph Lebert, vieillard infirme qui lui servira de passeur, de guide, comme le suggère son nom de famille, anagramme imparfait de Papa Legba. Telle une néophyte, Avey est conduite à la hutte obscure: « prise de vertige, accablée de chaleur, ne tenant plus qu'à grand peine sur ses jambes » (RN 144), elle semble poussée par une main invisible: « Et sans qu'elle eût rien fait pour cela, lui sembla-t-il, avant même qu'elle eût frappé à la porte ou pu élever la voix pour s'enquérir s'il y avait quelqu'un, la main l'avait saisie et attirée à l'intérieur. » (RN 145) Se déroule alors une longue conversation qui irrite passablement Avey, lucidement rejetée dans le présent. Lorsque Joseph lui demande si elle est Cromanti, Arada ou Bonda, l'énumération provoque l'effarement, tant l'Africaine-Américaine est spatialement, temporellement, culturellement éloignée de ces obscurantismes tribalistes. Petit à petit, elle prêle l'oreille à ce vieillard, jusqu'à se laisser convaincre de partir avec les autres pèlerins pour Carriacou. De même qu'Aunt Cuney la héla, Avey Johnson se trouve à présent convoquée d'embarquer pour « Petite Martinique », cette île-soeur de l'Antille française visitée quelques jours avant et où le patois avait déclenché dans son esprit le travail de la mémoire, l'apparition hallucinante de Aunt Cuney. Au terme de son errance, comme pour le fugitif, il y a la liberté, la nouvelle identité. Avey prend part à la danse Juba, puis à la danse des Nations et à celle des Créoles (pour ceux qui ne se souvenaient plus de leurs racines) sous les insistances de Joseph et de Rosalie, et de tant d'autres danseurs s. La danse sacrée, le rituel du Ring Shout la revigorent et la renouent avec son identité reniée, avec ses racines africaines.

A la différence de Condé, de Hodge et de Zobel (pour ne nommer que ceux-là), Marshall habille son roman d'un réalisme merveilleux qui nuance nos critères de vraisemblance et de véridicité. Le désarroi et la déroute de la protagoniste sont imaginables, réalistes, tellement elle est projetée dans un monde complètement et afamilier. Sa rencontre avec un insulaire âgé, prêt à s'embarquer avec les autres îliens à Carriacou, s'auréole d'étrange et d'insolite. Cette coïncidence bizarre, ce concours de circonstances les unes plus déconcertantes que les autres déboussole la protagoniste. Surtout, ils intensifient le doute identitaire et l'interrogation révisionniste de soi.

La raison pour laquelle chaque auteure (et cela vaut pour toutes) se tourne vers le réalisme merveilleux ou le fantastique est qu'il faut recréer non seulement une identité ethnique, socio-culturelle, mais surtout reconstruire une histoire en se confiant en grande partie à l'imaginaire du passé. Dans ce sens *Praisesong*, ainsi que *Beloved* et *Tituba* sont des métafictiones historicisantes (Hutcheon 1988) et cette reconstruction du passé colonial et esclavagiste les rapproche de romans comme *Mama Day* (Gloria Naylor) et *Indigo* (Marina Warner) qui, par ailleurs, sont des révisions de *The Tempest*, comme l'a bien vu Theo D'haen dans *a history of Caribbean literature* (vol III).

(D'haen 1997: 318<sup>297</sup>) Peu d'artefacts et de fragments d'Histoire écrite sont à leur disposition et la nature du passé, traumatisant et honteux, font que ce travail romanesque se rapproche automatiquement d'un exorcisme, d'une espèce de fascination frôlant la possession. Dans *Praisesong for the Widow*, comme dans *Beloved*, la performance rituelle sera dès lors le seul moyen de recouvrement de l'intégrité spirituelle et morale de la protagoniste. Avey Johnson a l'impression de vivre à la merci de sa grand-tante Cuney (Sandiford 1986: 372), de même que Sethe est poursuivie par une mémoire intergénérationnelle. Toutes deux participeront à des « cérémonies de réconciliation » (Schenck 1994) dans lesquelles le groupe, le voisinage (féminin) participe activement.

## 6.8 La magie condéenne

Après avoir débuté, comme les deux autres auteures, par des romans plus réalistes, Condé a elle aussi évolué vers des narrations où réel et irréel, rêve et réalité se côtoient, s'entremêlent, s'entrecroisent. Dans l'interview à Vévé Clark, Maryse Condé avoue toutefois son désarroi et sa gêne à l'égard du « réalisme merveilleux »:

Je n'ai absolument pas été influencée par les auteurs sud-américains. Tout le monde aux Antilles aimerait récrire *Cent ans de Solitude*. Moi personnellement, je n'ai aucune affinité avec le réalisme magique; cela ne correspond pas du tout à mon type d'imagination. (Condé à Clark 1989: 116)

Pour surprenantes que soient ces déclarations, elles rejoignent le désaveu de Raphaël Confiant qui à son tour nie toute influence, pour le moins directe, de Carpentier sur les Antillais. (Ludwig 1992: 12) La critique n'en vante pas moins, inlassablement, son réalisme merveilleux. Significativement, Condé est appréciée à cause de « son talent pour mêler le merveilleux et la réalité » (Dominique Bona pour *Le Figaro*) et pour « son écriture exubérante, très proche de la littérature sud-américaine » (Yann Plougastel pour *L'Événement du Jeudi*) sur la quatrième de couverture de *La Colonie du nouveau monde* (1993, Coll. « Pocket »). Dans ses entretiens avec Françoise Pfaff, Condé revient sur sa position irrespectueuse vis-à-vis du réalisme merveilleux en parlant de *La vie scélérate*. A la question de Pfaff: « La relation au surnaturel, très importante dans ce livre, où la

---

<sup>297</sup> « *Indigo*, *Praisesong* and *Mama Day* clearly qualify as postmodern: they self-reflexively meditate on their own construction and techniques, and they are examples of what Linda Hutcheon, 1988, called historiographic metafiction. These novels do not partake, however, of the universal abandon habitually attached to postmodernism. [...] they use the techniques of postmodern writing to reconstruct rather than deconstruct a postcolonial history. »

placer? Réalisme merveilleux? Ou ironie à la *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem?* », Condé répond:

Plutôt le second cas. Je me suis beaucoup amusée en décrivant la réconciliation entre l'esprit de Liza et celui d'Elaïse autour du vieil Albert. Bien que la croyance aux esprits soit un phénomène culturel de nos sociétés dont je ne me moque pas entièrement. Disons que je le sais, il ne peut pas y avoir de roman caraïbe sans présence de l'invisible et que j'en rajoute, un peu par dérision. (Pfaff 1993: 104-5)

Egalement désenchantées et désenvoûtées, Morrison et Condé intègrent différemment le merveilleux et le surnaturel dans leurs narrations. Bien qu'admettant que le réalisme merveilleux aille main dans la main avec le roman antillais, qu'il ne soit pas exclu de la négritude (Césaire dans *La Tragédie du Roi Christophe*), ni d'oeuvres d'inspiration marxiste (Alexis et Depestre), ni encore de la créolité de Confiant, Condé refuse de se voir confinée à ce mouvement. (Condé 1995: 21) A vrai dire, elle ne cherche pas à capter l'attention du lecteur par ses glissements du réel vers l'irréel. La révision de Condé, pour qui l'acte d'écrire est surnaturel en lui-même, se limite à intégrer le réalisme merveilleux comme une composante obligatoire, puisque « toutes les civilisations négro-africaines ont gardé cette possibilité de dialoguer avec l'invisible. [...] c'est courant pour nous. Les morts ne sont pas morts pour ceux qui savent les retrouver. » (Condé 1986: 79) Contrairement à l'oeuvre morrisonienne, l'occulte et le surnaturel n'acquièrent aucune fonction idéologique, structurelle ou thématique profonde; ils ne correspondent nullement à la dimension ontologique, religieuse, cosmogonique qu'ils revêtent chez Morrison, Schwarz-Bart et Marshall. Tout juste s'agit-il de ce que Beverley Ormerod appelle, chez Pineau, Chamoiseau et Confiant « un réalisme merveilleux divertissant ». (Ormerod 1997: 225)

Quoique le réalisme merveilleux corresponde à une *Weltanschauung* spécifiquement antillaise, Condé n'arrive pas à générer l'insolite, l'atmosphère du merveilleux, bien qu'elle le prise chez p.e. un Baghio'o. Introduisant *Le Flamboyant à fleurs bleues* (1973), un roman qui redéfinit aux yeux de Scheel le genre (Scheel 1988), Condé hésite entre la véridicité historique et le dépaysement au moyen du réalisme merveilleux:

Baghio'o, dans *Le flamboyant à fleurs bleues*, utilise, à la manière d'un conteur, les faits historiques au sein d'une fiction où apparaît à tous instants, le merveilleux. [...] Le style de Baghio'o nous aide à ce dépaysement, à cette plongée au coeur d'une réalité aux couleurs fantastiques au point que nous finissons par nous interroger: quel est le plus extraordinaire, du référent historique ou de la fiction romanesque...? (Condé 1981: 26)

Trop historienne, trop éprise de réalisme, Condé l'introduit dès lors comme un additif thématique sans effet profond, ne provoquant pas la constante collusion entre réel et irréel qui fait le charme

ensorceleur de l'écriture schwarz-bartienne. Pour Schwarz-Bart, cette manière irrationnelle d'appréhender le réel de tous les jours constitue la « folie antillaise ». (Toumson 1979: 13)

C'est à travers Man Abena et Man Yaya, mères adoptives et guides spirituelles de Tituba, que le réalisme merveilleux se fraie un chemin dans le récit de vie de la sorcière. Orpheline bâtarde, Tituba est initiée aux savoirs secrets et aux sciences occultes. Adoptée à la mort de sa mère, pendue pour avoir frappé son maître, Tituba est formée (exactement comme Télumée) par une vieille Nago, angoissée que son savoir ne se perde. La néophyte parcourt les différentes étapes reconquises pour devenir « séancière » (Henri-Valmore 1988: 214), lesquelles sont abrégées dans un résumé qui rappelle *Pluie et Vent*: Télumée apprend de Man Cia la médecine populaire, et de Reine Sans Nom, l'art de conter et de résister (« L'Homme qui voulait vivre à l'odeur » lui apprend qu'il faut garder en mains les rênes du cheval et ne pas se laisser conduire par sa jument). Man Yaya fait de Tituba une « quimboiseuse », même si le titre l'affiche « sorcière », ce qui surconnote la terminologie des Blancs (lectorat du roman et référent au procès des sorcières de Salem). Comme d'autres sorcières condéennes (Sergette dans *La vie scélérate*, ou Man Sonson dans *Traversée de la mangrove*), Tituba apporte remèdes aux maux et autres problèmes<sup>298</sup>. Dans le passage qui suit, il est question de la thérapeutique traditionnelle, de la connaissance des éléments et des croyances cosmogoniques et religieux, le tout évoqué sur le mode réaliste, sur le ton « matter-of-fact » du conte créole:

Man Yaya m'apprit les plantes.  
 Celles qui donnent le sommeil. Celles qui guérissent plaies et ulcères.  
 Celles qui font avouer les voleurs.  
 Celles qui calment les épileptiques et les plongent dans un bienheureux repos. [...]  
 Man Yaya m'apprit à écouter le vent quand il se lève et mesure ses forces au-dessus des cases qu'il se prépare à broyer.  
 Man Yaya m'apprit la mer. Les montagnes et les mornes.  
 Elle m'apprit que tout vit, tout à une âme, un souffle. Que tout doit être respecté. Que l'homme n'est pas un maître parcourant à cheval son royaume. [...]  
 Désormais, Man Yaya m'initia à une connaissance plus haute.  
 Les morts ne meurent que s'ils meurent dans nos coeurs. Ils vivent si nous les chérissons, si nous honorons leur mémoire, si nous posons sur leurs tombes les mets qui de leur vivant ont eu leurs préférences, si à intervalles réguliers nous nous recueillons pour communier dans leur souvenir. [...]

---

<sup>298</sup> Rosa, la femme de Sylvestre la consulte pour lui demander d'accoucher d'une fille. Ce qui arrive, mais la frêle Shireen meurt en bas âge et ne sera pas remplacée par Vilma, fille rejetée et mal aimée par une femme déprimée, une mère jamais consolée de la perte de son bébé.

Man Yaya m'apprit les prières, les litanies, les gestes propitiatoires. Elle m'apprit à me changer en oiseau sur la branche, en insecte dans l'herbe sèche, en grenouille coassant dans la boue de la rivière Ormonde [...]. Hélas! peu de jours après l'anniversaire de mes quatorze ans, son corps subit la loi de l'espèce. (T 22-3)

Traitées sur ce mode, proche du réalisme plat de Zobel, les croyances et pratiques magico-religieuses prennent un aspect folklorique, alors que chez un Glissant, il se crée un interstice entre l'adhésion (propre aux romans merveilleux canoniques) et le discrédit de la sphère magique. (Britton 1994: 156). La fonction de ces présences magiques est claire: durant toute la vie de la protagoniste, les mânes de Man Yaya et de Man Abena dialogueront avec Tituba, tantôt pour modérer ses fougues amoureuses, tantôt pour délibérer des décisions à prendre. Elles assument le rôle de Surmoi: « Man Yaya est 'la verbalisation' des tractations intérieures de Tituba [...]. Excluant la possibilité d'une pratique surréaliste dont le rêve et le subconscient seraient utilisés comme véhicules de l'écriture, l'infusion de cet aspect 'non réaliste' reflète des ruminations que se livrent les différentes composantes de la personnalité de Tituba. » (Kasongo 1994: 67-68)

Ne pouvant contourner le fantastique et le réalisme merveilleux dès lors qu'elle déterre une sorcière dont la couleur de peau s'associe à Satan, aux forces démoniaques pour le pasteur puritain Samuel Parris et ses adeptes blancs, Condé l'intègre, mais sans trop de conviction et sans chercher l'adhésion du lecteur.

Marshall et Morrison, par contre, créent une zone tampon qui négocie l'hybridité identitaire, qui rend acceptable l'étrange et l'Autre sous ses revers secrets. Le frottement entre deux mondes, entre le visible et l'invisible devient assez sérieux pour qu'on le questionne, pour qu'on sorte de l'esprit binaire, source de jugements bornés, de préjugés.

Par les procédés et la rhétorique du merveilleux, elles esquissent une histoire effacée, récupérant un continuum historique dans ses dimensions autant psychologiques que spirituelles. (Dash 1973: 65) Morrison imbibe ses lecteurs jusqu'à ce qu'ils se sentent conviés à entrer dans cet autre monde (Foreman 1992: 383), alors que Condé n'entraîne jamais le lecteur aussi loin. Chez elle, l'intrusion du surnaturel est par conséquent intermittente, fragilisée par des composantes nettement prépondérantes dans la narration condéenne: l'Histoire et l'ironie. Inadmissible pour le réalisme merveilleux, détruisant instantanément la balance subtile où se rencontrent le vraisemblable et l'invraisemblable, l'ironie et le sarcasme sont trop présents dans *Tituba* pour que le lecteur prenne au sérieux les trucs magiques, les manigances sorcières et les interventions miraculeuses. Trop de persiflage et de raillerie érodent complètement l'effet du merveilleux. Se détruit ainsi plus bellement le mythe de la sorcière: quimboiseuse, soit, talentée herboriste, soit, mais les pouvoirs de Tituba ne dépassent nullement ceux de la guérisseuse traditionnelle, significativement appelée en anglais « witchdoctor ».

Trois remarques finales s'imposent. D'abord, les trois romans ont démontré à quel point « le fantôme » jouit d'un renouveau dans la modernité postcoloniale. Des titres comme *Feeding the Ghosts* (1998, Fred D'Aguiar, voir Low 1999) en témoignent. C'est que l'auteur postcolonial,

affublé d'une identité instable, peut se sentir lui-même déplacé dans le temps comme dans l'espace. Le citoyen postmoderne et cosmopolitain se dépeint comme un « individuel atomisé », sans visage<sup>299</sup>. (Sharrad 1997) Ce que le colonisateur a toujours violemment combattu dans le colonisé est cette part inaliénable, la dimension insaisissable et intangible, le lien avec l'au-delà, substantifique moelle de la tradition noire, en même temps que moyen de sacralisation de la femme, mi-déesse, mi-humaine. Dans la mesure où le fantôme lève tous les antagonismes (animé-inanimé; homme-femme, enfant-adulte, corps-esprit), invalidant la pensée manichéenne, il incarne ce dont la Plantation n'a pu venir à bout. Considéré pur corps, sans intelligence, « outil animé », « res » (art 44 du Code noir) amortissable, l'esclave noir était privé de tout ce qu'il avait d'humain. Quelques remarques finales s'imposent.

A force de voir partout le réalisme merveilleux présenté comme une spécificité narrative caribéenne, on déforme la lecture de certains romans antillais. *Tituba* recèle un réalisme merveilleux peu spectaculaire; Condé ne cherche pas du tout à convaincre du pouvoir sorcier de Tituba. Présenté comme un produit importé aux Caraïbes, le réalisme merveilleux est dès lors un ingrédient que, vu le cordon ombilical caribéen-européen, les Européens se plaisent à désoucheur et avec lequel les auteurs mêmes sont souvent aux prises<sup>300</sup>. Marshall, pour sa part, introduit comme le grand poète compatriote Brathwaite d'anciens rythmes et d'anciens sons, des procédés mémoriels et oniriques pour sonder le passé et réordonner l'histoire: le voyage en différents lieux ancestraux conduit à « spiritual wholeness » (Pettis 1995) dans un monde diasporique divisé par un capitalisme international. (Walder 1998: 137)

Dans la littérature africaine-américaine, l'étiquette s'use avec beaucoup plus de précautions: quasi absent des nombreux articles et études de *Beloved*, certes, quelquefois employé pour *Praisesong*, le « surnaturel », le « merveilleux », le réalisme merveilleux s'appelle tout simplement: le magique, voire le spirituel. Barbara Hill Rigney intitule son chapitre sur *Beloved*: « History, Myth

---

<sup>299</sup> « an atomized individual and a faceless part of a collective, [...] struggl[ing] between desire for belonging and individuation » (Sharrad 1997: 344)

<sup>300</sup> Márquez avoue le grand mal à sortir de la narration merveilleuse, suite au succès torrentiel de *Cent ans de Solitude*, à apprendre une écriture qui sorte de la veine merveilleuse pendant que son public lui recolle éternellement l'étiquette « lo real maravilloso ».



and Magic » (Rigney 1991: chap 4, 61-2), constatant que les romans historiques voyagent au-delà du factuel, dans une zone à la frontière de la conscience/expérience. D'où le rapprochement de Toni Morrison et García Márquez par Coser (Coser 1994: chap 3), ou encore de Salman Rushdie. (Coundouriotis 1997)



## Chapitre 7

### Lettres écarlates: Révision de Hawthorne

#### 7.1 Nègres d'écrivains célèbres

*Signifyin(g)* revient à écrire entre les lignes, à « déterritorialiser » des traditions et des formes littéraires: « mastery of form and deformation of mastery. » (Niesen 1994: 6) Morrison et Condé *signifient* toutes deux *sur* un même grand auteur américain, Nathaniel Hawthorne (° 1804 à Salem, Massachusetts, 1864), quoique de manière fort différente. Pendant que Morrison s'en prend à l'alter ego de l'auteur par le biais de la création du personnage Maître d'Ecole, Condé introduit directement la protagoniste de son oeuvre maîtresse, à savoir *The Scarlet Letter* (1850). L'intertextualité est probablement la meilleure figure d'interférence ou de « métissage » entre le postmodernisme et le postcolonialisme. Le dialogue entre Prynne et Hester dans Tituba atteste l'hybridité de l'imagination littéraire, selon Mara L. Dukats. (Dukats 1995): Croisement osé, audacieux, pareil emprunt ne manque pas d'attirer les foudres des académiciens. Toujours est-il qu'un grand critique africain, établi aux E.U., - un des seuls à explorer les connexions entre ces deux mouvements -, se penche sur la première affaire de plagiat postcolonial qui ait retenti en France, brusquant la bonne conscience des académiciens. Pour Kwame Anthony Appiah le dialogisme (cf. Bakhtine) entre *Le Devoir de violence* (1968) de Ouologuem et *Le Dernier des Justes* (André Schwarz-Bart, 1958) invite à prêter désormais au préfixe *postcolonial* un troisième sens: à côté du sens temporel et négatif (anticolonialiste/anti-impérialiste), il faudrait y lire l'indice d'une relecture révisionnaire d'oeuvres canoniques. Ceci afin d'accuser les débâcles des nations indépendantes africaines. Auteur désenchanté des régimes postcoloniaux, Ouologuem plagie André Schwarz-Bart et Graham Green dans son « antidote meurtrier à *Roots* », c.-à-d. qu'il brise dans un même « marronnage » et la nostalgie du passé et le besoin d'édifier de nouveaux mythes d'une Afrique qui aimerait bien paraître unifiée, pure, autochtone et autonome, s'opposant en bloc à un Occident tout aussi monolithique. (Appiah 1997: 434) Par le plagiat du début du *Dernier des Justes*, Ouologuem prépare son lecteur à une épuration proprement africaine, imputable aux leaders des jeunes pays sous le « Soleil des indépendances »: les dirigeants de Nakem,

descendants en droite lignée d'Abraham El Heït, 'le Juif noir', sont tout sauf des « Justes ». L'auteur postcolonial révisé des textes canoniques pour mieux exprimer la perte de repères dans une société de corrompus, dans un continent à la dérive. Pour Ouologuem, il s'agit d'un puissant désaveu de tout projet nationaliste, d'une fustigation des prétentions d'une bourgeoisie postcoloniale qui inaugure un néocolonialisme postnativiste. Dès lors, le *post-* se lit, par le biais d'une intertextualité généralement plus subversive que mimétique<sup>301</sup>, comme stratégie de visualisation de nouveaux rapports de pouvoir: l'ère de l'« After Post-Colonialism » sera marquée par des livres qui, par leur poids historique et leurs thèmes saillants, divulguent les rapports de force entre des groupes différents et des intérêts divergents, entre les colonisateurs et les colonisés d'hier et d'aujourd'hui, conclut aussi Dennis Walder. (Walder 1998: 190)

A l'« affaire Ouologuem » succède un nouveau cas de cleptomanie littéraire encombrant les prétoires parisiens: Calixte Beyala a soulevé beaucoup de poussière et de plumes avec *Le petit prince de Belleville* (1992). De la joute verbale avec Pierre Assouline de l'Académie française, Beyala sort gagnante, tant elle donne la répartie dans les colonnes du *Nouvel Observateur* (voir n°s 1731 « Lettre à Calixte » du 8 au 14 janvier 1998 et la réponse intempestive de la Camerounaise dans le n°1738 du 26 fév au 4 mars 1998). Se moquant de l'exigence d'originalité, la Camerounaise entend décevoir tous ceux et celles qui s'attendent à « du noir ». C'est qu'à ses yeux, le manuscrit, dès lors que déposé chez un éditeur, devient objet public à la portée de tous (entrevue du Samedi 26 septembre 1998 à Anvers, Foire de « Het Andere Boek » ). Pour l'Africain, le « plagiat » est une manière d'accuser le rendez-vous tardif avec la littérature dans un continent bricolé (Affergan appelait les Antilles des sociétés « bricolées » ) où tout doit être réinventé et recréé, recyclé et recomposé avec de l'ancien, de l'usé, du connu. Dès lors, Beyala fait du neuf avec de l'ancien, bafouant les demandes du marché livresque euro-américain, lézardant avec plaisir l'édifice littéraire blanc. (*ms.* Brière conférence du CIEF, 23-30 mai 98). Autrement dit, derrière ce malin « jeu » de *playarisme* (Miller 1983) se cache le même enjeu: déjouer un nouvel impérialisme culturel. Loin de l'émulation des Anciens, l'intertextualité postcoloniale sert un but idéologique tout illustrant la dimension « cross-cultural » (Wilson Harris) propre à des auteurs qui mé-tissent différentes traditions littéraires (et orales). A parcourir la fameuse « sentimenthèque » de Chamoiseau, on a beau écrire en pays dominé, on reste fortement sujet à la canonicité. (Chamoiseau 1997)

---

<sup>301</sup> Dans *Ecrire en pays dominé*, 200 notes sur des écrivains de partout et de tout temps se disséminent dans le corps du texte comme autant de « sentiments » laissés par ces livres choyés. A côté de 50 autres gloses sur des auteurs exemplaires, la « sentimenthèque » de Chamoiseau me semble être un processus d'autocanonisation, une illustration saillante de sa culture, de son appartenance et de son appropriation de la grande Littérature.

Ainsi, pour le Malien comme pour la Camerounaise (Beyala), il s'agit de dénoncer, comme l'illustrent les diatribes du premier contre toutes les formes de colonialisme français, un esclavage littéraire: dans *Lettre à la France nègre*, Ouologuem traitait les émules noirs de « Nègres d'écrivains célèbres ». (Huannou 1993: 67-8) De créer à copier, il n'y aurait qu'un pas vite franchi par l'Africain qui se préoccuperait moins de l'authenticité de l'oeuvre, plus ouvert aux « variantes » puisqu'il est formé dans une tradition séculaire où les répétitions et les improvisations sont la règle. Rebuté par l'obéissance jugée évidente de la part d'un écrivain tiersmondiste à l'égard de la norme en matière littéraire, insoumis devant les impératifs de l'édition européenne, plus spécifiquement, pour le francophone, parisienne, le prix Renaudot tant controversé eut comme heureuse suite de rendre son auteur aussitôt célèbre aux Etats-Unis. Il est par ailleurs significatif qu'André Schwarz-Bart, lui-même nomade dans le canon français, se dise flatté de la réécriture du Malien<sup>302</sup>. (Sellin 1976: 144) Quel ne serait son étonnement d'entendre que *Cien años de soledad* de Márquez contient des échos au *Dernier des Justes*? (Menton 1985: 517<sup>303</sup>) Kwei Armah, pour sa part, exploite à fond, par un jeu de doubles renvois, tant à Ouologuem qu'à Schwarz-Bart, l'intertextualité dans *Two Thousand Seasons*, où l'altérité et le rapport opprimé/oppresseur figurent au oeur de l'intrigue. (Lang 1987: 387, 397) L'intertextualité postcoloniale remet en cause, voire, abjure la logique et le discours européens. Impérialisme culturel inversé, ce détournement des sources sert cependant chez tous une fin créatrice et artistique, comme en juge Wolitz: « C'est un artiste qui rôde et enlève ce dont il a besoin pour sa création », « transposant dans une trame préétablie des morceaux d'oeuvres préexistantes et la technique des écrivains qui composent leurs oeuvres 'dans le style' d'un auteur qu'ils admirent et dont ils ont subi l'influence » (cité dans « L'art du plagiat » par Huannou 1993: 63-4). L'intentionnalité du procédé est donc la même, et au lieu de rapt, de trahison de la paternité du texte, le plagiat devrait s'analyser comme une technique bien méritée, comme un véritable « art ».

Tant chez Morrison que chez Condé, la révision intertextuelle est tantôt parodiant, tantôt élogieuse (« émulation » ). Si les relations hypertextuelles affectent chez toutes deux un élément important, l'écriture au second degré est bien plus subtile, invisible, dans le cas de *Beloved*. Condé

---

<sup>302</sup> « Je ne m'inquiète en aucune façon de l'usage qui a été fait du *Dernier des Justes*... J'ai toujours considéré mes livres comme des pommiers, heureux que mes pommes soient mangées et heureux que l'un de mes pommiers soit désormais transplanté dans un sol différent. Je suis donc touché, bouleversé même, qu'un écrivain noir se soit inspiré du *Dernier des Justes* pour écrire un livre tel que *Le Devoir de violence*. Ce n'est donc pas M. Ouologuem qui m'est redevable, mais c'est moi qui lui suis redevable. » (Huannou 1993: 65)

<sup>303</sup> Dans *Cent ans de Solitude*, « los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños » s'entassant aurait été emprunté au *Dernier des Justes* où Elie « souleva la dépouille du gamin et la déposa avec une douceur infinie au-dessus du monceau grandissant d'hommes juifs, de femmes juives, d'enfants juifs que les cahots du train bringuebalaient dans leur dernier sommeil. » (André Schwarz-Bart 1958: 366-7)

modifie également le texte originel de manière maximale, introduisant un vis-à-vis entre Hester et Tituba. Nous verrons avec quels écarts et quelles fonctions les auteures pratiquent ce cannibalisme littéraire, comment Morrison et Condé revoient quelques chefs-d'oeuvre de la littérature anglophone.

## 7.2 Maître d'Ecole et Surveyor Pue

*The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne, réécrite plusieurs fois par des auteurs postcoloniaux<sup>304</sup>, est présente dans *Beloved* comme dans *Tituba*. Que Morrison comme Condé revoient ce classique de la littérature américaine confirme à la fois l'importance de la révision, et l'intérêt particulier pour des auteures de la diaspora noire, de Hawthorne. Il est loisible de regarder comment, dans les deux cas, la stratégie déploie les apories et les dérapages d'un *cult text*. Quoiqu'elles retiennent des aspects différents, toutes deux marquent Hawthorne d'une lettre dans leurs romans éclaboussés de sang. A l'intention plus ouvertement parodique de Condé, à l'intertexte plus explicite, s'oppose le jeu discret, tout aussi contestataire, de Morrison.

Condé s'en prend au fait que Hawthorne, quoique s'offusquant du climat superstitieux en Nouvelle Angleterre<sup>305</sup>, ainsi que de l'iniquité dont Hester est victime, voit dans Hester Prynne la sorcière, la femme indomptable, immaîtrisable. « Mère coupable qui porte le fruit de sa faute », qui serait « tombée dans les pièges de satan » (Hawthorne, trad. Molitor 92), telles sont ses paroles pour peindre l'impénitente. Hester est une « pauvre femme victime à la fois de sa propre faiblesse et de la dure loi des hommes », prisonnière d'un système où « la religion et la loi se confondaient étroitement. » (Hawthorne, trad. Molitor 24) Pétri de principes patriarcaux et puritains, Hawthorne est cloué au pilori par Condé et par Morrison.

---

<sup>304</sup> Atwood parodie dans *The Handmaid's Tale* le thème, le « setting » et « narrative frame ». (Hutcheon 1988: 139)

<sup>305</sup> Dans « La place du marché » (chap 2), le narrateur divague sur la fondation de la Bay Colony et insiste sur le progrès des moeurs, évolution entièrement imputable à la gent féminine: « L'époque n'était pas si délicate pour que, par un sentiment de réserve, nos ancêtres en jupons et en vertugadins pussent reculer devant une participation à de telles manifestations [sanction publique, exécution,...]. Elles avaient le coeur et l'âme assez rudes, ces matrones et ces jeunes filles nées et élevées dans la vieille Angleterre, plus que leurs belles descendantes, six ou sept générations plus tard, car si, à chaque nouveau chaînon de cette lignée ancestrale, chaque mère transmettait à son enfant un teint plus clair, un charme plus raffiné et plus vite fané, un corps plus frêle, la fillette héritait aussi d'un caractère resté vigoureux comme le sien. » (Molitor 24)

### 7.3 « A » pour Adultère ou pour Abolition?

A côté de Beecher-Stowe<sup>306</sup>, de Harriet Jacobs<sup>307</sup>, de Mark Twain<sup>308</sup> et de Ralph Ellison<sup>309</sup>, Morrison réplique à *The Scarlet Letter* (1850) pour attaquer le puritanisme, l'éthique du « Founding Father ». De plus, il lui déplaît que Hawthorne fût de ceux qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, purent se permettre d'écrire impunément sur les Noirs, sans que ceux-ci ne puissent leur répondre. Morrison orchestre une confrontation ouverte, quoique non verbale, avec Maître d'Ecole, calqué

<sup>306</sup> Deux éléments confirment le jeu intertextuel: l'épisode de la traversée de l'Ohio couverte de glace, et le nom Sweet Home (repris au bestseller de l'auteure WASP et bourgeoise), référant à une plantation située près de la Shelby Plantation dans *Uncle Tom's Cabin*. De plus, le meurtre de l'enfant est commis à Cincinnati, ville où résidèrent les Stowe et où les récits d'esclaves libérés étaient rassemblés. Stowe comme Morrison attribuent une importance politique à la maison, dans le sens où pour les Africains-Américains, elle véhicule l'espoir d'intégration. (Askeland 1992: 787) Morrison déconstruit surtout la peinture idyllique, paradisiaque de la vie sur les plantations, introduisant beaucoup plus de violence et d'abus sexuels que ne contenait le roman de Stowe. (Diedrich 1992: 39)

<sup>307</sup> Un des rares exemples d'*antebellum slave narrative* écrit par une femme, *Incidents in the Life of the Slave Girl: Written by Herself* (1861) est revisité par Morrison (avec la différence significative qu'elle élimine le viol en lui substituant un affront à première vue moins sexuel que maternel: le vol du lait). Sethe a 15 ans, comme Linda, lorsqu'elle épouse l'homme de son choix sur la plantation des Garner, âge auquel Linda est violée par Dr. Flint. A 21 ans, Sethe, traitée comme une vache, fuit comme Linda à cet âge, les abus sexuels des maîtres. Tandis que Linda fait de l'appropriation langagière une arme de combat, Sethe interprète « literacy » comme la mesure de la bestialité de maître d'Ecole, puisque ce dernier rédige un livre sur les esclaves de Sweet Home tout en permettant les pires bestialités. Aussi sauve-t-elle « ce qu'elle a de meilleur », ses enfants, de ce règne inhumain où « la littérature » passe d'ailleurs par la complicité, passive, de la servante noire qui produisait l'encre. (Moody 1990: 637-9)

<sup>308</sup> Le nom Tom Sawyer revient dans celui du patron de Sethe, Sawyer. Morrison exploite la similitude phonétique du nom avec le verbe scier, acte meurtrier de Sethe dans le bûcher. Pour l'intertexte Twain/*Beloved*, voir Mayer (1994) et Moreland (1993) Lui-même un exilé du Sud, comme le remarquent Ben Forkner et Patrick Samway dans *A Modern Southern Reader* (Forkner & Samway 1996: 3), Twain resta fortement attaché au Sud, aux manières d'agir et de parler proprement sudistes. D'où son intérêt pour « Southern speech » dans chacun de ses romans.

<sup>309</sup> Lorsque, en quête d'un boulot, Denver entre chez les Bodwin, la famille abolitionniste, elle est transie par une statuette d'un « nègre » qui quémande une pièce de monnaie, emblème de la servitude noire. Dans *Invisible Man*, le narrateur s'offense pareillement de cette représentation on ne peut plus caricaturale dans la maison de Mary Rambo (rime avec Sambo): « lippe rouge, bouche largement fendue, peau d'ébène, la statue d'un Noir me dévisageait d'un air ahuri, avec ses yeux en boule de loto levés du sol vers moi; sa face n'était qu'un énorme ricanement, et il tendait devant sa poitrine une vaste main noire ouverte. C'était une tirelire, un spécimen du bric-à-brac américain de l'époque coloniale, [...]. [...] je sentis la haine s'accumuler en moi, puis je me ruai sur l'objet, et l'empoignai, exaspéré, soudain, autant que par les coups, par la tolérance, ou l'absence de discernement, ou le je ne sais quoi, qui permettait à Mary de conserver chez elle une telle caricature. » (Ellison, trad française par Magali et Robert Merle) 308)

sur un personnage hawthornien secondaire, à savoir « Custom-House Surveyor » Pue, alter ego de Hawthorne. Chantre de la discipline et de la rigueur, pourfendeur du savoir blanc, ce grand auteur était convaincu que « le sexe faible » n'était pas doué pour l'écriture, ne produisant de l'effet sur le public que lorsqu'il se défaisait des règles de la décence. (Woidat 1993: 531) Hawthorne serait fort surpris s'il pouvait lire *Beloved*, roman aux antipodes du mélodrame à l'eau de rose. Engageant un âpre dialogue avec quelques-unes de ses opinions fondamentales, Morrison dénonce l'hypocrisie<sup>310</sup> de Hawthorne qui accepta l'abolition de l'esclavage<sup>311</sup>, non pour des considérations d'ordre humanitaire, mais parce que « the peculiar institution » affaiblissait la formation de la nation américaine. Sous la plume de Morrison, Maître d'Ecole, sosie d'écrivain, désigne toute une catégorie d'hommes puisque les majuscules apposées à son nom l'élèvent au rang de titre professionnel. Personnage anachronique<sup>312</sup>, il perd toute individualité pour désigner ceux qui détiennent le Savoir, et donc le Pouvoir. Incarnant la « sacro-sainte scripturalité » (Glissant), Maître d'Ecole est la caricature de personnes instituées de pouvoir, censées illuminer leurs audiences, répandant leur foi dans des dogmes et des théories qui refusent toute contestation. Ce « nickname » persifle donc dans un même mouvement et les « Maîtres d'Ecole » et les possesseurs d'esclaves. Par ce frottement de deux sens, l'école (ce temple de sagesse dans l'Occident) se déconstruit comme un lieu de dressage, une machine de reproduction du savoir et de l'idéologie (Foucault, Illich). Machine esclavagiste et aliénante, elle asservit ses sujets, faisant « retomber en enfance ceux que monsieur Garner avait élevés au statut d'hommes » (B 306). *Trickster*, l'auteure tend aux lecteurs et plus spécifiquement aux enseignants un miroir: leur double romanesque invite à réfléchir sur les dérapages possibles de ceux qui reproduisent le savoir<sup>313</sup>. Aussi longtemps que Sethe reste à l'abri du doctrinaire Maître d'Ecole, elle s'affirme « relativement » contente sur la plantation des feux Garner. C'est lorsque, unique femelle sur le Bon Abri, elle se découvre cobaye de Maître d'Ecole, « testcase » pour la répartition entre caractéristiques humaines et animales des Noirs, qu'elle saisit l'imminent danger. Sa maternité fait

---

<sup>310</sup> Hawthorne comptait parmi ses ancêtres un dénommé John Hawthorne, juge du procès de Salem, lien qu'il préféra celer, de même qu'il taisait scrupuleusement sa complicité avec l'oppression des Noirs dans son pays, se limitant à l'esclavage de la femme blanche.

<sup>311</sup> Furtivement, *The Scarlet Letter* fait état de l'*indentured labour* auquel furent obligés tant de « petits blancs » en Nouvelle Angleterre: le serviteur du Governor Bellingham était, nous dit-on, esclave pendant une durée de sept longues années. Le gouverneur est donc propriétaire d'esclaves, malgré qu'il soit un démocrate moderne; la servitude fait intégralement partie de la Nouvelle-Angleterre, sous laquelle se déguise une théocratie puritaniste autoritaire. Fuyant l'Europe pour échapper aux persécutions et aux sectarismes, les Founding Fathers dressaient leurs propres machines persécutives. (Madsen 1991: 255-59)

<sup>312</sup> L'instituteur d'esclaves étant rare, la plupart des maîtres ne se souciaient point de fournir une instruction à leurs esclaves, certainement pas aux Antilles.

<sup>313</sup> Qu'apprenons-nous aux autres? au nom de quelle théorie, de quelle vérité prouvée, comment le faisons-nous et dans quel but?



d'elle un « cas intéressant » pour l'homme de sciences qui y lit une confirmation de ses prémisses sur la sous-humanité de la « race noire » (B 269). Sethe se sauvera juste à temps, paniquant à l'idée de ce que ses enfants pourraient vivre entre de pareilles mains:

Que tout Blanc avait le droit de se saisir de toute votre personne pour un oui ou pour un non. Pas seulement pour vous faire travailler, vous tuer ou vous mutiler, mais pour vous salir. Vous salir si gravement qu'il vous serait à jamais impossible de vous aimer. Vous salir si profondément que vous en oubliiez qui vous étiez en ne pouviez même plus vous en souvenir. Et qu'alors même qu'elle, Sethe, et d'autres étaient passés par là et y avaient survécu, jamais elle n'aurait pu permettre que cela arrive aux siens. Le meilleur d'elle, c'était ses enfants. Les Blancs pouvaient bien la salir, *elle*, mais pas ce qu'elle avait de meilleur, ce qu'elle avait de beau, de magique [...]. (B 346)

Bref, personnage et porte-parole de Hawthorne, Maître d'Ecole domine ses écoliers noirs en leur instillant leur laideur, leur infériorité et à leur sous-humanité. Epris d'ordre et de discipline, il tue en lui toute émotion et affection (ce que Morrison appelle « funkiness »).

Par ce personnage ascète et austère, mangeant peu, parlant peu, ne se reposant jamais (et qui se plaint que les esclaves mangent trop, se reposent trop, parlent trop B 306), Morrison nous oblige à voir les dégâts d'une raison cartésienne, à outrance rigoureuse, d'une discipline excessive. Au nom de la science, brandissant le Code noir et autres doctes documents, des Blancs estampent des Noirs, des maîtres corrigent leurs élèves au fouet (B 306). Les tyrans inventent « tout un assortiment de châtiments (qu'il enregistrait dans son carnet), afin de les rééduquer. » (B 306) « The embodiment of dehumanizing scientific rationalism » (Otten 1989: 86), il symbolise les apories de l'eugénique, germe de propagande antisémite (Madison Grant: *The Passing of the Great Race*, 1918; *The Conquest of a Continent*, 1933). Par ses réflexions à la Docteur Mengele, par son insensibilité et son caractère insensé, Maître incarne le pouvoir fasciste qui, « calme mais ferme », vient à bout des esclaves les plus récalcitrants. Sixo, toujours embrouillé avec le temps des Blancs, sera fouetté parce qu'il refuse de parler anglais, langue sans avenir pour des « negroes ». De surcroît, accusé d'avoir volé un goret trouvé sur la propriété de Monsieur Garner, il s' imagine pouvoir raisonner avec son tortionnaire. Qu'on le dégrade au rang d'outil, soit, mais qu'on refuse à l'« outil animé » de la nourriture, voilà ce qui lui paraît illogique, digne d'une discussion sérieuse. Aussi lui fait-il remarquer que ce n'est pas du vol, puisqu'il faut bien manger pour pouvoir travailler, parole d'autant plus insolente qu'elle prend la forme d'une définition. La finesse d'esprit, l'intelligence métisse n'y font rien: parlant de lui-même à la troisième personne, « tertium quid »<sup>314</sup>, il résumait son service et ce que, en échange, il juge juste de pouvoir prendre<sup>315</sup>:

---

<sup>314</sup> La réification, règle protocolaire sur l'univers de plantation, est respectée par N° Six qui joue entièrement dans les cartes du maître: « by the logic of categorical exclusion, the African - as colonized « it » - cannot initiate verbal exchange as prototypical « I ». Rather than a cultural and conversational personhood,

N° Six plante du seigle pour que la parcelle d'en haut donne mieux. N° Six prend, et puis il nourrit la terre, et ça vous fait une meilleure récolte. N° Six prend et nourrit N° Six, ça fait qu'il vous donne plus de travail. (B 265)

Chaînon dans le cycle de la production à la consommation, N° Six prouve qu'il nourrit la Terre et que celle-ci nourrit en échange l'homme qui la cultive. S'exprimant dans des phrases simplistes (« ça fait que... »), quoique logiques, Sixo convainc Maître d'Ecole que refuser au Noir une alimentation revient à faire tort à la Terre, à l'indigner en la rendant moins fertile. Se considérant l'égal des céréales qu'il plante dans la terre, et qui lui rendent service en lui donnant la force de labourer la terre, N° Six se place au niveau de la bête de somme qui fait fructifier les champs du maître. Quoique cadrant parfaitement dans la vision esclavagiste du Blanc, il fâche Maître d'Ecole qui lui apprend que « les définitions appartiennent aux définisseurs, et non pas aux définis. » Sous-homme s'érigeant au rang de définisseur, Sixo est sévèrement puni pour avoir tenté de sortir de l'*Umwelt* des indéfinis. « Inutilisable », telle est la conclusion de Maître d'Ecole qui le fait brûler vif, l'immolé criant « Seven O, Seven O », allusion biblique à la septième génération qui sortira de l'esclavage. Insolent, le numéro six sait qu'il y aura un numéro sept, « sa semence enflurie » étant partie avec la femme aux quarante miles.

Lorsque Maître d'Ecole surprend la fugitive devant l'enfant assassinée, bien que saisissant la part du Blanc dans ce bain de sang, le gère raciste ne se culpabilise aucunement, mais, en fermier, il regrette le fâcheux « gâchis », le « manque à gagner » :

D'emblée, il fut évident, surtout pour Maître d'Ecole qu'il n'y avait rien là à récupérer. [...] Maître d'Ecole avait morigéné son neveu, en lui ordonnant de réfléchir - qu'il pense seulement à ce que ferait son propre cheval s'il le battait au-delà des nécessités de dressage? [...] Toute la bande était perdue, à présent. Cinq. [...] on ne peut tout simplement pas maltraiter des créatures et s'attendre à de bons résultats. (B 211)

Dresseur d'élèves impassibles, parlant de Noirs comme du « livestock », du bétail (paroles qui font écho aux compères d'Elie qui le taquent d'être trop mou avec Télumée: « comment dresses-tu

---

the « it » of an-otherness signifies instrumental « thingness », without gender distinctions of « he » and « she ». In the third position, an-other becomes not a distinguishable « he » or « she » but a *tertium quid*. And « thingness » legitimizes enduring servitude. » (Baker 1991: 206)

<sup>315</sup> Même justification dans *Up from Slavery* (1901) où Booker T. Washington excuse sa mère d'avoir volé une poule pour donner à manger à ses enfants: « One of my earliest recollections is that of my mother cooking a chicken late at night, and awakening her children for the purpose of feeding them. How or where she got it I do not know. I presume, however, it was procured from our owner's farm. Some people may call this theft. If such a thing were to happen now, I should condemn it as theft myself. But taking place at the time it did, and for the reason that it did, no one could ever make me believe that my mother was guilty of thieving. She was simply a victim of the system of slavery. » (in *Cornerstones*, ed Donalson, 1996: 634)

l'animal » (Schwarz-Bart 1972: 129), Maître reste indifférent au carnage. Regrettable perte, l'accident sinistre le pousse à quelques remontrances.

D'autres échos à l'univers et l'imaginaire hawthornien sont les marques corporelles, thème important chez Hawthorne<sup>316</sup>, révisé par Morrison, ainsi que l'ambiance fantastique. *La Lettre écarlate* montre la prédilection pour des scènes terrifiantes, telles les exécutions publiques, bûchers, tortures, scène de l'échafaud; elles ont leur pendant dans *Beloved* qui amplifiera plus particulièrement la scène du bûcher: de même qu'Hester brandit, dans un même geste, le signe diffamatoire (la lettre A) et l'objet de sa (con)damnation publique (sa fille bâtarde), Sethe se tient « rigor mortis » (en latin dans le texte, traduit en français par d'« une rigueur cadavérique »), levant sa fillette égorgée vers le ciel. Icône de douleur et de deuil maternel, ayant son effet dans la lutte abolitionniste dans la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (Hamilton 1996: 441), Sethe (comme Tituba) est une Hester noire qui sera victime d'ostracisme et de bigoterie, jugée et marginalisée pour un péché grave. (Otten 1989: 91)

Mais Morrison révisé essentiellement la lettre écarlate, marque infâme brodée sur les robes de Hester. Dans *Beloved*, la lettre est marquée dans la chair, sur une partie qui se dérobe à l'oeil du public, comme à celui de la victime. Au lieu d'une lettre écarlate brodée sur la poitrine de Hester, - « Si ce n'est que cela! », se moque une Tituba revancharde à Hester (*T* 155), les cicatrices que porte Sethe balafrent toute une partie de son corps. Du fait qu'elle ne sent plus son dos, tout son être est bafoué. Elle les a « méritées » pour s'être défendue contre le vol de son lait, pour s'être montrée trop fière. Vilainement battue sur une partie du corps que l'on garde couverte, de sorte à rendre invisible ce que le Blanc a fait au Noir, Sethe se décide, à l'inverse de Hester qui consent à figurer comme bouc émissaire de la communauté puritaniste, à s'enfuir du Bon Abri. Contrairement à Hester Prynne, patiemment soumise, - double blanc et féminin de l'Oncle Tom -, Sethe refuse catégoriquement de se laisser définir et détruire par les autres. Elle s'autodéfinit non par un trait de plume, mais par un trait de scie, signature rouge qui prouve qu'un Blanc ne peut impunément souiller la plus belle partie d'elle, son enfant.

Une fois de plus, la déculpabilisation des criminels est mise en relief. Les traces de la cravache sont d'autant plus facilement excusées que ni le Blanc, ni le Noir, les voient de premier abord. L'(ex-)criminel de guerre, le coupable de crimes contre l'humanité se lave les mains dans l'innocence. Il se donne bonne conscience, puisqu'il a ôté à la victime jusqu'au droit de la regarder.

---

<sup>316</sup> Dans sa nouvelle *The Birthmark*, Georgina porte une tache au front que son mari trouve fort difficile à ne pas voir. Obstacle à son amour pour sa femme, elle indiquerait la décadence, quelque vice qui stigmatiserait le destin du personnage.

La femme (noire) est plus vulnérable car son corps trahit sa faute: Hester et Sethe ne peuvent ruser car leur ventre les dénonce, pendant que l'homme s'innocente. « L'homme a la force, la femme la ruse, mais elle a beau ruser son ventre est là pour la trahir », avertit Elie à Têlummée. (Simone Schwarz-Bart 1972: 71)

Sa blessure, chair tuméfiée et mortifiée est nécrose. Sculpture de chair cicatrisée, son dos qui devrait lui permettre de porter son fardeau, la rend dépendante d'autrui pour le lui décrire et interpréter. Ainsi est soulignée la position dominée de la Noire: incapable de se lire, elle est réduite au rang de pur objet pour et à chacun qui la regarde.

Alors que Hester est punie pour avoir péché en connaissant Dimmesdale, pour avoir goûté à une passion aveugle, Sethe est jugée coupable pour avoir trop aimé une partie de sa chair. Toutes deux portent le signe indélébile d'une autorité masculine totalitaire, brutale, leurs corps flétris par leurs agresseurs, comme en témoignent aussi les rares *slave narrative* féminins<sup>317</sup>. Dans le cas de Sethe, disputer le lait de son bébé aux buveurs et violeurs est sanctionné par une flagellation hors proportion. Dans le cas de Hester, donner son corps et son âme à l'homme de son choix, se paie par un avatar d'étampage.

Or, à l'inverse de Hester, qui a brodé elle-même la lettre A sur ses robes, Sethe porte le stigmate infâme sur son dos. Hiéroglyphe vivant où s'inscrit son adultère, la fille de Hester rappelle partout le péché de sa mère. Sethe porte sur son dos mort un texte d'autant plus indécodable et illisible qu'il échappe à sa vision, et donc, à sa raison.

#### 7.4 Hester et Tituba, le féminisme revu

A l'opposé de troublants échos au romanesque schwarz-bartien et des références élogieuses (Fanon, Césaire, Alexis), l'intertexte hawthornien est bien plus explicite. Le roman du *mainstream* est révisé pour le parodier, pour miner les prémices et les valeurs qu'il véhicule. La rencontre factice entre les deux personnages confirme combien Condé s'assigne le droit d'improviser. Car Hester Prynne ne peut avoir rencontré Tituba, née un jour de 16\*\*, emprisonnée en 1692 avant d'être vendue en 1693, puisque la protagoniste hawthornienne vécut après elle, au XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>317</sup> « In their accounts of sexual harassment and rape, Harriet Jacobs and Mary Prince do not hide the sadistic pleasures of their aggressors. Mary Prince was severely beaten by her owner so that a doctor find her in London in 1831 with « the whole of the back part of her body [...] distinctly scarred, and, as it were, chequered, with the vestiges of severe floggings. Besides this, there are many large scars on other parts of her person, exhibiting an appearance as if the flesh has been deeply cut, or lacerated with gashes, by some instrument wielded by most unmerciful hands. » (Edwards & Dabydeen 1991: 154)

Compte tenu de cette invention fictive, de ce jeu avec l'Histoire, la question n'est pas, comme le pense Garane, le pourquoi de la transformation du personnage historique Tituba Indien en Tituba, sorcière noire<sup>318</sup>. (Garane 1995b) Pour Condé, Tituba *est* noire, c.-à-d. de descendance africaine. La véritable question étant pourquoi Condé fait-elle discuter Hester, féministe invétérée, avec Tituba?

A la question pourquoi elle orchestre une rencontre factice entre la protagoniste de Hawthorne et la sorcière noire de Salem, Condé répond de manière évasive. Elle se dérobe devant son personnage: ce n'est pas elle mais son personnage même qui s'opposerait à Hawthorne: anomalie qui sape toute vérisimilitude, mais qui agrandit la place et le pouvoir d'un personnage demi-fictif. Tout se passe comme si la sorcière de Salem répliquait à *The Scarlet Letter*, roman qui plaça son auteur au rang des plus grands écrivains américains. L'on sait combien Condé s'imprègne de lieux et de figures pour ensuite leur redonner vie dans ses romans. Depuis *Les Derniers Rois Mages*, l'importance attribuée aux villes et pays nouvellement découverts par l'auteure se manifeste de manière toujours plus nette. Ayant visité la maison aux sept pignons (*The House of the Seven Gables*) qu'habitait Hawthorne à la ville de Salem, Condé s'approprie ce lieu comme un lieu de mémoire. Toutefois, elle fait remarquer, par l'intermédiaire de Tituba, que le village ne doit pas être confondu « avec la ville du même nom qui m'apparut assez pimpante » (T 91). Profitant de la confusion entre la ville natale du grand auteur et du village, à vingt miles environ de Boston (T 87), Condé noue une amitié, pour l'époque inouïe, entre la protagoniste de Hawthorne et celle qui laissa dans une paroisse de la Bay Colony le souvenir d'une sorcière d'autant plus redoutable que caribéenne. Bien que rayée des annales de l'Histoire américaine, cette esclave venant de la Barbade ressortira de l'oubli et se liera de forte amitié avec la sorcière blanche Hester. Compagne de cellule de Tituba, Hester est une femme sûre d'elle-même, d'une grande personnalité. Cependant, elle accepte de jouer le jeu de pouvoir des hommes, brandissant la marque infâme de son péché impardonnable. Aux indiscrets qui la dévisagent, elle livre l'image de la femme inoffensive, bouc émissaire sans défense:

ils formaient autour d'elle un cercle assez distant où les retenait, comme une force centrifuge, la répugnance que leur inspirait le symbole mystérieux. Toute la bande de marins, également, apprenant la signification de la lettre écarlate et voyant autour de celle qui la portait tant de spectateurs assemblés, vinrent se mêler à ceux-ci. Les Indiens éprouvèrent une curiosité pareille à celle des Blancs, [...]. (Hawthorne, trad. Molitor 1997: 227)

---

<sup>318</sup> A partir d'un article de Chadwick Hansen de 1973, Garane prouve ce qu'Elaine Breslaw démontre à longueur de livre dans *Tituba, Reluctant Witch of Salem* (1996), à savoir que la sorcière qui nous intéresse ici

Malgré l'opprobre jeté sur elle, Hester révisée par Condé s'encline à soulager plus malheureuse qu'elle, plus méprisée encore que la sorcière blanche Sarah Goods (*T* 103)). A telle enseigne que la lettre A ne signifie plus, dans l'esprit de Tituba, adultère (il n'y est jamais fait référence), mais plutôt « Aide »:

Sa poitrine, avec l'insigne de honte, était comme un oreiller accueillant pour la tête qui cherchait à s'y reposer. Elle s'était elle-même instituée soeur de la miséricorde; ou, plutôt, la pesante main du monde l'avait consacrée ainsi, alors que ni le monde ni elle-même n'avaient prévu un tel résultat. La lettre qu'elle portait était pour ceux qu'elle secourait le symbole de la compréhension autant que de la douleur. Ils trouvaient en elle une aide si infinie, une telle volonté d'agir et d'encourager, un tel pouvoir de les comprendre et de gagner leur confiance, que beaucoup d'entre eux se refusaient à interpréter la lettre écarlate selon son sens premier. Ils disaient qu'elle signifiait *Aide*, tellement Hester était devenue courageuse et bonne, et forte comme une femme peut l'être. (Hawthorne, trad Molitor 1975: 138)

Tandis que la protagoniste de Hawthorne assume son rôle de bouc émissaire, celle de Condé préfère la mort plutôt que de se prêter aux manigances hypocrites des Blancs. Si beaucoup de traits rapprochent Tituba et Hester (toutes deux bannies de la société, croupissant dans une cellule), leur attitude face à la déveine les oppose. Quoique damnée à exhiber un signe honteux rappelant sa déchéance, pendant que « celui qui (lui) a planté cet enfant dans le ventre va et vient librement » (*T* 153), Hester se suicide, interdisant que les puritains lui dictent la morale, privent les « infidèles » de leurs droits de citoyennes.

La connexion intertextuelle entre la protagoniste de Condé et l'auteur fondateur jette une nouvelle lumière sur le rapport corrompu entre la loi et l'Eglise, entre le pouvoir et la justice, légitimant l'oppression de l'Autre. Car la sorcière Tituba est « the Africanist presence » ou « the American Africanism » qu'une Amérique dominante, WASP, assoiffée de domination, continue de mépriser. Tituba incarne tout ce dont l'Amérique a peur, les hantises des Elus qui stigmatisaient « la Chair et le Plaisir ». Devant cette altérité redoutable, les « Maîtres d'Ecole » et du Pouvoir cachent, emprisonnent et tuent pour mieux protéger la communauté contre qui menace les normes assurant l'ordre et le maintien des hiérarchies et des mécanismes de pouvoir.

Le moindre écart à un contrat matrimonial, et à plus forte raison, la déviance en matière sexuelle, à savoir l'homosexualité<sup>319</sup> sont considérés comme « l'héritage de Satan » (*T* 70). Hawthorne<sup>320</sup>

---

aurait été amérindienne, originaire de la Guyane, d'où d'ailleurs le nom de son mari John *Indien*.

<sup>319</sup> Le roman hawthornien dévoile les lois maritales et les droits de la femme dans la colonie puritaine de Massachusetts vers la fin du XVIIIe siècle. (Elbert 1989)

<sup>320</sup> L'auteur tint un journal où sa relation avec sa femme, ainsi que celle avec ses trois filles, fut commentée d'un jour à l'autre. T. Walter Herbert intitula, étrange coïncidence, son essai sur les Hawthorne *Dearest Beloved*. Il y insiste e.a. sur la proximité entre fiction et réalité domestique, sur l'édification du modèle de la famille bourgeoise. (Brown 1993)

aurait été épouvanté par une diablesse comme Hester qui s'émeut devant la beauté de peau de Tituba (« Quelle couleur magnifique a sa peau et comme elle peut sous ce couvert dissimuler ses sentiments! » *T* 151), et qui maudit les farouches « Séparatistes » qui venaient s'installer en Amérique afin d'y faire éclore le royaume du Vrai Dieu (*T* 153). Hester attendrit son amie au point que celle-ci succombe au désir de la caresser:

Cette nuit-là, Hester vint s'étendre à côté de moi, comme elle le faisait parfois. J'appuyai ma tête sur le nénuphar tranquille de sa joue et me serrai contre elle. Doucement le plaisir m'envahit, ce qui m'étonna. Peut-on éprouver du plaisir avec un corps semblable au sien? Le plaisir avait toujours eu pour moi la forme d'un autre corps dont les creux épousaient mes bosses et dont les bosses se nichaient dans les tendres plaines de ma chair. Hester m'indiquait-elle le chemin d'une autre jouissance? (*T* )

On imagine sans faille à quel point l'amour homosexuel inventé ici par l'auteure postmoderne passe pour le comble des hérésies dans la Colonie puritaine. Alors que la maîtresse Paris parle avec honte des affaires du corps et de l'acte odieux, que Hester Prynne a été mariée à un « Révérend » que tout son être refusait et dont elle a tué les quatre rejetons, elle finit par concevoir de l'amour pour « the Ultimate Other », la femme noire. Celle qui se révèle sous « le plus bel acte du monde » (*T* 70) semblable et proche.

Condé change donc fondamentalement les enjeux du roman hawthornien. D'abord, la femme subordonnée aux hommes qui ont l'autorité de statuer sur son sort refuse à présent de servir d'exemple dissuasif dans une société hypocrite où les hommes tiennent les rênes du pouvoir. Ensuite, il lui importe de montrer la dissension au sein des féminismes. Le dialogue entre Hester et Tituba fait éclater les nombreuses dissonances entre le féminisme blanc (occidental et nord-américain) et son homologue noir. Insistant sur la difficulté d'une solidarité féminine interraciale à l'époque de Tituba, la narratrice suggère bien que l'échec n'est pas dû aux femmes, mais à la société dans laquelle elles vivent. La femme noire restera séparée de sa soeur blanche à cause de normes ségrégationnistes établies par la société: « Nous n'appartenions pas au même monde, maîtresse Parris, Betsey et moi, et toute l'affection que j'éprouvais pour elles, ne pouvait changer ce fait-là. » (*T* 120)<sup>321</sup> Liées par une solidarité dans l'exclusion, la lettre A brodée sur les robes de Hester ayant la même fonction discriminatoire que l'épiderme de Tituba, Hester et Tituba seront désunies dans leur nid d'amour par leur vision radicalement différente quant à la position de la femme dans la société patriarcale.

---

<sup>321</sup> L'entente entre Jennifer et Abena fut profonde, celle entre Tituba et Elizabeth est contrariée par le fait que Betsey trouve en Tituba une figure maternelle plus solide et confiante que sa propre mère, ce qui rend celle-ci jalouse (*T* 113). Tituba ne peut d'autre part lui confier le fond de sa pensée sous peine d'attirer sur elle des malédictions qui vont d'ailleurs ne pas tarder à fuser.

Le (vieux) débat qui oppose les féministes nord-américaines et leurs soeurs africaines-américaines, ainsi que celles du Tiers Monde est ici réglé une fois pour toutes. Condé, comme Michelle Cliff, se montre *postféministe* en plaidant pour une réelle égalité entre femmes que des barrières de race et de classe séparent. Nullement influencée par Kaplan, Marcus, Robins, Woolf et West, Condé ne sait même pas à quoi le féminisme correspondrait. Elle se moque toutefois des dérapages féministes, des utopies misovires. Malgré leurs différents horizons socio-culturels, raciaux, les femmes devraient chercher une solution globale, valable pour toutes dans leur lutte émancipatoire. (Adjarian 1993: 11-12) Condé fait de Tituba un *womaniste* (doctrine défendue par Walker et Davis), combattant toutes les inégalités et toutes les injustices, alors que Hester appartiendrait à une branche « misovire », pour le dire avec Werewere Liking. Nourrissant une haine féroce à l'égard de l'autre sexe, « the angry black women » défendent une coupure radicale entre hommes et femmes. Ainsi, Hester exècre les hommes, blancs ou noirs, car tous assujettissent les femmes: « Blancs ou Noirs, la vie sert trop bien les hommes » (T 159) Tituba y consent: « La couleur de la peau de John Indien ne lui avait pas causé la moitié des déboires que la mienne m'avait causée. Même, toutes puritaines qu'elles fussent, certaines ne s'étaient pas privées d'avoir une petite conversation roucouillante avec lui. » (T 159)

La prisonnière blanche rêve notamment d'un matriarchat: « une société gouvernée, administrée par les femmes! Nous donnerions notre nom à nos enfants, nous les élèverions seules... » (T 159-60) L'attitude gynocentriste faisant défaut chez Tituba, cet idéal n'est point partagé par celle qui prend trop de plaisir avec les hommes. D'où le reproche de Hester à Tituba: « -Tu aimes trop l'amour, Tituba. Je ne ferai jamais de toi une féministe! » (T 160) Héroïne positive et victorieuse chez Hawthorne, Hester devient une antihéroïne, prisonnière de ses principes. Alors que Hester Prynne sort de la prison vindicative, Hester se suicide. Féministe intrépide, elle n'a d'avenir et étouffé le fruit de son amour défendu. Plutôt que de se soumettre à l'ordre et aux rigueurs puritains, Hester préfère la mort, cependant après s'être assurée d'avoir mis hors de danger la vie de sa compagne noire. Lui conseillant la fausse déposition qui doit la libérer de prison, puisqu'une « loi du Massachusetts accorde la vie à la sorcière qui se confesse » (T 160), elle sauve la vie à Tituba. Bien que John Indien lui ait recommandé la même chose (« Dénonce, ma femme violée! Et ainsi paradoxalement en feignant de leur obéir, venge-toi, venge-moi... Livre au pillage comme l'Eternel, leurs montagnes, leurs champs, leurs biens, leurs trésors. » (T 146)), c'est à Hester que Tituba obéira, tout en légitimant l'autorité des oppresseurs et la tyrannie des patriarches puritains.

La présence de Hester dans le roman de Condé est un tour de force qui signale que le texte tu, la narration effacée (celle de Tituba) a donné raison à ceux qui furent assoiffés de pouvoir économique, politique et moral. Son vrai discours ayant à jamais été opprimé, la femme noire a pu être traitée comme sorcière. Autrement dit, Condé met à nu l'« africanité » et la féminité négativisées, indispensables au mythe d'une américanité positive, mécanisme pervers que Morrison attaque dans *playing in the dark*. Tituba se plaint, dans sa confession publique, d'une identité tout entière construite dans les têtes d'hommes blancs: « Regardez-moi, regardez la fausse identité que vous m'avez imposée, et qui vous a été profitable pour faire valoir votre autorité. »



Condé révèle le rapport inversé entre l'autorité du clan puritain (autorité usurpée, obtenue à force de trucages et de lâches intimidations) et le marronnage. Accusée de magie noire, Tituba fait ce qu'on attend d'elle. Elle joue à la sorcière: « J'allais dénoncer et du haut de cette puissance qu'ils me conféraient, j'allais déchaîner la tempête, creuser la mer de vagues aussi hautes que des murailles, déraciner les arbres, lancer en l'air comme des fétus de paille, les poutres maîtresses des maisons et des hangars. » (T 147)

En dépit des apparences, Morrison va plus loin dans la connexion hawthornienne, lui conférant une valeur plus profonde que celle que lui accorde Condé dans *Tituba*. Quoique toutes deux réagissant contre « the Africanist presence », « the American Africanism », (Manzor-Coats 1993) c.-à-d. l'invisibilité des Noirs dans la culture américaine, Morrison souligne que ces mêmes Noirs n'ont cessé de fournir matière d'écriture, que celle-ci soit pseudo-scientifique (légitimant la ségrégation) ou littéraire. Sethe est celle qui « faisait de l'excellente encre » (B 210). Toujours (d)écrite, alors qu'incapable d'écrire, la femme noire porte sur son dos les hiéroglyphes de sa vie tourmentée. A l'inverse de Hester, pour qui le signe « A » deviendra à la fin un être humain à part entière, à savoir sa fille Pearl, Sethe est réduite à un signe. Morrison ne reprend pas la stigmatisation par la lettre A, consciente que Hawthorne signifia à la fois *Adultery* et *Abolition* par l'initiale. (Madsen 1991: 255-59) Selon elle, l'auteur africain-américain a la mission et le devoir de réagir à ce qu'ont dit et écrit des Blancs à propos des Noirs. Car leurs H/histoires (littéraires) sont inséparables de l'histoire de l'esclavage.



## Chapitre 8

### La sorcière révisée, prêtresse sans église

Femm-n ainmé quimboi con mouche ainmé sirop.  
Les femmes aiment le quimbois comme les mouches aiment le sirop<sup>322</sup>

Conjure is the Spirit House of black women's creativity. Its efficacy does not consists in its material presence nor in its genteel reconciliation of opposites such as form and content, context and meaning. Rather, it is an improvisational pause, a riff in a mighty orchestration, a nonce solo in which notes or objects at hand are combined to turn the trick on identifiable adversaries. (Baker 1991: 99)

#### 8.1 Sycorax

Pas de pièce canonique plus réécrite que *The Tempest* de Shakespeare. Elle l'a été par des hommes, surtout<sup>323</sup>, centrant leur attention sur Caliban, sauvage incapable de discours articulé jusqu'à ce qu'il s'assimile la langue de Prospéro. (Zabus 1994: 135) Parmi les Caribéens,

---

<sup>322</sup> Proverbe créole, exprimant « une misogynie inavouée », cité par Condé dans *La parole des femmes*. (Condé 1979: 57)

<sup>323</sup> Voir *Essays in Theatre/Etudes théâtrales*, « Shakespeare and Postcolonial Conditions », 15.1, November 1996 avec un article d'Alvina Ruprecht sur *Une Tempête* (1969) de Césaire. Réécrite sur le mode parodique par Césaire, la pièce inspira également le Barbadien George Lamming dans *Water with Berries* (1973) et *The Pleasures of Exile* (1960). Le Cubain Fernando Retamar intitule son essai sur la condition cubaine *Calibán* (1975) (Lie 1997). Octave Mannoni expose sa vue d'ethnologue sur la décolonisation des

Canadiens et Américains qui jettent de nouvelles lumières sur la pièce shakespearienne, seules Marina Warner (*Indigo Girl* 1992) et l'Africaine-Américaine Gloria Naylor ressuscitent la mère de Caliban, Sycorax. Dans *Mama Day* (1988), la sorcière s'appelle Sapphira, nom presque aussi énigmatique que Sycorax, évoquant « saphir », pierre bleue taillée en ornement. Même *Praisesong* révisé *The Tempest*, par la figure de Lebert qui combine Prospéro et Caliban. (D'haen 1997e: 317)

Dans *The Witch in Modern History*, Sycorax est pour Dianne Purkiss la figure emblématique de l'hétérophobie, de l'anxiété générée par l'Autre. (Purkiss 1996) Confrontés aux coutumes des indigènes, au paganisme et au chamanisme indiens, confondus par les rites cruels et féroces, les Européens élucidaient le problème épistémologique de la connaissance de l'Autre, de l'Indien semant la terreur (Taussig 1987) à partir de ce qui leur fut connu, à savoir la femme satanique, redoutée pour ses pouvoirs maléfiques. L'incompréhensible et le redoutable, « sauvage » parce que inconnu, en était réduit à ce qui leur fut familier. Bannie du continent d'origine, la sorcière fut transplantée au Nouveau Monde pour y justifier la domination, et ensuite l'élimination de ceux et de celles qui étaient perçus comme une menace pour l'entreprise coloniale. Territoires nouvellement conquis, peuplés de « peaux rouges », ces colonies ne furent-elles pas féminisées, comme s'il s'agissait de filles rebelles qu'il fallait mener au pas. Présenter l'indigène de couleur comme le monstre rebutant, la créature nue et obèse, originaire d'une contrée périphérique du Vieux Monde (Algers), autorisait les colons à la double spoliation des terres et des femmes. L'Indienne devint une catégorie élastique, symbolisant l'écart entre culture et inculture, entre civilisation et barbarisme: y fut incluse toute femme récalcitrante, toute démonsse, toute femelle libidineuse.

Morrison, Marshall et Condé réexaminent la manière selon laquelle la femme de couleur est stigmatisée sorcière ou mauvaise femme. Quels sont les mobiles pour que cette excommunication ait lieu? Comment et pourquoi ces rebelles contreviennent-elles aux codifications sociales, morales, éthiques qui délimitent l'être-féminin-noir? Enfreignant les règles et les codes en vigueur dans la société, ces « Sycorax » négocient une alternative à une féminité noire rigidement établie sur des antagonismes de race, de classe, de couleur, de sexe. Car bien que maudite et méprisée, invisible chez Shakespeare comme dans la plupart des réécritures contestataires, Sycorax est réhabilitée par le poète-historien Brathwaite:

Here is the woman who is a carrier, the keeper, the protector of native culture. She possessed this island and she gave birth to her son Caliban, [...]. The woman herself, Sycorax, was banished, she was imprisoned, but the point about her is that she became submerged... Now applied to culture, [...] Sycorax [...] carries the secrets of a possible alternative culture for the Caribbean. (Brathwaite 1984: 44)

---

autochtones de Madagascar sous le titre *Psychologie de la Colonisation* (1950), ouvrage qui sortit en anglais sous le titre *Prospero and Caliban* (1964). (Mannoni 1966)

L'auteure et la critique trinitadienne Sylvia Winter rejoint Brathwaite dans *Out of the Kumbla*, le premier collectif d'auteures/critiques caribéennes. Elle s'offusque pareillement de l'absence de Sycorax, qu'elle proclame figure féminine emblématique de l'invisibilité de la Caribéenne (« native » ou non) depuis les temps fondateurs des colonies<sup>324</sup>. Contre-modèle à la blanche et blonde Miranda, Sycorax est « an alternative source of an alternative system of meanings. » (Winter 1990: 360)

Les auteures révisent la féminité noire en brisant le joug des anciennes polarités qui l'enchaînaient dans le passé, qui la ligotent toujours à l'ère actuelle: ange/pute; moi/Autre, bien/mal, homme/femme, blanc/noir, etc... Toutes mettent à nu le mécanisme de diabolisation ou de satanisation de la femme noire. Trois traits reviennent infailliblement. D'abord, un rapport intrinsèque existe entre l'accusation de sorcellerie et le contrôle du corps féminin. Sorcière est celle qui résiste à la chosification de son corps, qui se refuse comme corps docile, machine à [re-]produire. Ensuite, la sorcière est condamnée à cause de son comportement déviant en amour: que ce soit l'amour entre l'homme et la femme, entre femmes, ou celui de la mère à l'égard de son enfant, la sorcière aime d'une façon excessive, sa passion se confondant avec la puissance de donner la vie et la mort. La sorcellerie est enfin une réputation, c-à-d basée sur un consensus collectif, sur une attitude publique prise à l'égard d'une femme dérogeant aux règles de la communauté. De plus, elle affecte les filles de la sorcière, trait atavique.

Chacune de ces figures féminines remet en cause ce que Jeanne Hyvrard<sup>325</sup> appelle « la pensée séparatrice » (païen/chrétien, corps/esprit, réel/surréel, humain/divin, Noir/Blanc). Cette Antillaise d'adoption abjure dans *Meurtritude* (1977) et *Corps défunt de la comédie* (1982) la pensée dichotomique et le dualisme judéo-chrétien. Ces modes de pensée philosophiques et religieux ont permis l'ordre de la séparation, le cartésianisme et le scientisme invétéré. « Négrresse blanche », Hyvrard instaure des concepts, tels séparance\*, séparitude\*, séparité\*): « la pensée occidentale

---

<sup>324</sup> « For nowhere in Shakespeare's play, and in its system of image-making, one which would be foundational to the emergence of the first form of secular world system, our present Western world system, does Caliban's mate appear as an alternative sexual-erotic model of desire; as an alternative source of an alternative system of meanings. Rather here, on the New World island, as the only woman, Miranda and her mode of physiognomic being, defined by the philogenically 'idealized' features of straight hair and thin lips is canonized as the 'rational' object of desire; as the potential genitrix of a superior mode of human 'life', that of 'good natures' as contrasted with the ontologically absent potential genitrix. » (Winter 1990: 360)

<sup>325</sup> Economiste française, Hyvrard a travaillé pendant des années à la Martinique, où eut lieu sa « transmutation ». Ses romans réhabilitent au contraire l'ésotérisme et le magique: structurés selon les arcanes du tarot, empruntant la forme spirale au jeu de l'oie, Hyvrard restaure les liens synchroniques du monde, la fusion des matières. (Cauville 1996)

moderne, la logarchie (\*) n'a pas pour autant surmonté la question de la fusion qu'elle aime à le faire croire; l'individualisation qui y règne est fictive. Elle repose sur la répartition des rôles entre les logarques (\*) masculins ou féminins et les fusionnaires (\*) également des deux sexes. [...] La logarchie occidentale et l'intégrisme religieux sont deux façons opposées et jumelles de ne pas prendre en compte la Grande Déesse puissante qu'Apollon un beau jour décida de détrôner en tuant son Python... » (Hyvrard 1997: 13, 17) Hyvrard rejoint sur ce point Morrison pour qui la raison euro-cartésienne est également responsable de binarismes qui oppriment, creusant l'écart entre le moi et l'Autre. Morrison conteste la légitimité de valeurs, le dualisme comme mode de pensée. (Lepow 1987: 363) Par le biais de détours et d'approches obliques, elle se refuse de s'en tenir aux réalités préétablies, aisément reconnaissables, sur lesquelles le lecteur se mettrait tout de suite d'accord et qui lui prodigueraient un sentiment de confort et de certitude: « I want [the reader] to respond on the same plane as an illiterate or preliterate reader would. I want to subvert his traditional comfort so that he may experience an unorthodox one: that of being in the company of his own solitary imagination. » (Morisson 1984, citée par Stryz 1991: 31)

Les auteures explorent les positions médianes entre religiosité et magie, entre pratiques orthodoxes et hétérodoxes, entre l'hétérosexualité et l'homosexualité, etc.... Une vision de monde plus syncrétique et métissée s'en distille, à l'image des rencontres entre le Vieux et le Nouveau Monde, terroir d'une identité rhizomatique.

## **8.2 « Le plus indéracinable 'racisme' qui soit »**

Dans *Un plat de porc aux bananes vertes*, M. Nicolo, le portier du « Trou », amuse Mariotte, car:

en dépit de son bel âge, de son orchite éléphantiasique, de sa faux à couper les courants d'air et de son air boniface, de sa timidité vert bouteille, on subodore, chez lui, dans son attitude envers les dames, une sorte de distance qu'il n'a pas envers ses pairs, ses compagnons: les représentants du sexe masculin. [...] Envers nous autres gent à gésines et lactations et menstrues, ... une sorte de léger mépris qui ne saurait venir de son propre esprit - inexistant-, et qu'il faut bien supposer infus au plus profond de ses veines, sinon dans le grand sac de peau et de proliférations adipeuses qui lui tient lieu de virilité!... Mépris involontaire, inconscient, sans doute, chez cet être volatile pour supporter un sentiment fort; mais qui [...] met dans ses grands yeux vert bouteille une touche légère, infinitésimale, du plus ancien, du plus modeste et du plus indéracinable racisme qui soit: celui du pénis contre la matrice. (André et Simone Schwarz-Bart 1967: 151)

Nicolo souffre ce que Memmi appelle une forme particulière d'hétérophobie: « L'homme connaît mal la femme [...] il la comprend mal parce qu'elle est différente de lui. Biologiquement déjà, la femme est une étrangère, sinon un monstre biologique, avec des excroissances sur la poitrine et un

trou au bas du ventre à la place du sexe. C'est un monstre familier et attirant, fascinant quelquefois à la manière des chats, mais toujours étrange. » (Memmi 1982: 37) A cette inquiétante différence s'ajoute la peur de l'autre « race », de l'autre couleur, associée aux ténèbres maléfiques, à la barbarie et à la sauvagerie, à la bêtise aussi. Pour justifier et rationaliser cette peur, les théologiens judéo-chrétiens ont érigé la couleur et le corps comme signe d'une altérité méprisable et redoutable, et que l'on va mieux combattre en prétextant une infériorité:

l'infériorité du colonisé, du Noir ou de la femme est inscrite dans leur chair [...] Le Noir est irrémédiablement noir, la femme irrémédiablement femme: la biologie est bien une figure de la fatalité. [...] Le Juif, le Noir, l'Arabe, le Gitan, même la Femme, deviennent des figures du mal absolu. Le Juif, élu maudit par Dieu, [...] le Noir [...] rappelant les ténèbres maléfiques [...] Lilith, doublet d'Eve, née du sperme cette fois, relayée par la vamp, la femme fatale, dévoreuse de l'homme, en commençant ce repas infernal tantôt par l'argent tantôt par le sexe. Le racisme trouve son acmé dans la métaphysique ou la théologie [...]. (Memmi 1982: 113-4)

Il n'empêche que la double différence (de sexe et de couleur) n'ait cessé de fasciner. L'attirance qu'exerce la femme noire sur l'homme blanc, analysée par Fanon dans *Peau noire, masques blancs*, Tituba et Sethe en font les frais. Sans qu'elles ne le veuillent, elles ont attiré des Blancs qui, gênés de la séduction répugnante qu'ils leur témoignaient, les en ont sauvagement punies. Qu'elles résistent à ces attouchements, qu'elles aient repoussé leurs séducteurs, et les voilà clouées au pilori<sup>326</sup>. Autrement dit, c'est leur résistance au pouvoir et à la violence masculine qui en font, aux yeux de leurs malfaiteurs, des sorcières. Fugitive demi-morte, Sethe sait que, lorsqu'elle entend siffler celui qu'elle croit être un garçon blanc (Amy) que, comme les Neveux, ce « mâle » aura de l'appétit et des « mossy teeth ». Reptile, elle se jure d'user de sa dernière force pour l'attaquer, de le mordre, de le tuer de ses mains nues, s'il le faut. Tituba elle aussi secourt dans une attrape presque fatale sa pauvre mère sur le point d'être violée, lui tendant le coutelas « glacial et meurtrier » avec lequel Abena frappe à deux reprises Darnell qui veut la violer:

On pendit ma mère. [...] elle avait commis le crime pour lequel il n'est pas de pardon. Elle avait frappé un Blanc. Elle ne l'avait pas tué cependant. [...] On pendit ma mère. (T20)

---

<sup>326</sup> Tournée en « zombi-cornes », négresse qui avait chu dans un corps de bête, Solitude résiste à peine aux viols, dérangeant ces violeurs par un rire inhumain: « [Les nouveaux Maîtres] croyaient avoir acheté un corps prolongé d'une âme, mais quand ils entendirent son rire, ils ouvrirent leurs dix doigts et la lâchèrent sur un autre marché d'esclaves. [...] Elle devint si sauvage que les hommes ne la possédaient que par force ou par surprise. Et cependant, en dépit de ses yeux éteints, un peu vitreux, et de cette voix nasale qui caractérise les

Le *Code noir* prescrit précieusement la punition de mort pour une transgression aussi redoutée, car elle laisse entrevoir l'inéluctable: la vengeance sanguinaire des esclaves les plus récalcitrants, l'assassinat des maîtres. Le Blanc, insécurisé par la menace permanente, inculpe les Noirs et recourt à la stigmatisation de la femme noire, à la stéréotypisation de sorcières, créature qui a conclu un pacte avec les forces du Mal. Pour mieux se venger de l'échec de domptage et de l'insoumission, l'homme noir injurie la femme de « négresse marronne sans bois », d'« esprit des grands chemins, négresse planante », comme le fait Elie avec Télumée. (Schwarz-Bart 1972: 158-9)

### 8.3 Immorales, immortelles

#### 8.3.1 Beloved

Pour chaque membre de la famille du 124, Beloved est quelqu'un d'autre, se manifestant chaque fois différemment. Elle représente le Besoin (différent pour chacun) d'être aimé; elle est le fantôme malveillant qui vient, d'outre-tombe, demander des comptes à sa mère, croyance africaine qui survit aux Antilles (« duppie stories », histoires de revenant, voir Jones 1994: 24) et dans l'Amérique noire. Zombifiant tour à tour sa mère, sa soeur, et Paul D, Beloved se transforme chaque fois en autre chose, selon celui ou celle qui la sollicite. (Fields 1989: 160)<sup>327</sup>

Pour Paul D, elle est la sorcière-sirène, la femme fatale qui s'amuse de lui, l'éloignant du vrai amour, de Sethe. Le désir qu'il a d'elle n'est déclenché ni par l'échange de regards, ni par celui de paroles, mais par une impression physique qui réveille en lui le mâle, le coq en rut. Conditionné par une image, Paul D lit le corps féminin comme indicateur d'appétit sexuel, du désir d'être aimé, moins par lui que par le premier venu. Dans son esprit, le besoin d'aimer se manifeste par le visage mouillé, humidifié, signe précurseur du sexe lubrifié<sup>328</sup>. Connaisseur « en matière féminine », Paul D:

---

génies de la mort, elle grandissait si belle que ses coups de griffes ne les arrêtaient pas. » (André Schwarz-Bart 1972: 74-5)

<sup>327</sup> « [Beloved] resides with them as Need itself - need for human connection, for warmth, for identity, for stories and on ad infinitum through all the things one human can willingly give to another, and more than that. But there is also reciprocity with this ghost-or-girl. In giving to this being of unbounded demand, the three also receive. Beloved gives by taking. »

<sup>328</sup> Nel et Sula lèchent une glace, prélude au plaisir sexuel à venir. (Rigney 1991: 83-104) Assoupi avec les autres hommes du Bon Abri, Paul D avait été le témoin taciturne de l'accouplement de Halle et de Sethe; ce qui rendit la scène plus dure encore, ce fut l'eau qui coulait d'une gourde. (B 44)



ne s'y était jamais mépris. La luisance était là, à l'instant même où il avait regardé les jambes mouillées de Sethe, autrement il n'aurait jamais été assez hardi pour la prendre dans ses bras ce jour-là et murmurer des douceurs contre son dos. (B 97)

Il n'est pas question de sentiments amoureux de Paul D pour Sethe, ni pour Beloved. Qu'elles le désirent, voilà une condition suffisante pour qu'il leur donne son sexe. Morrison joue sur l'interprétation éminemment individuelle et trompeuse de ce qui nous arrive: notre lecture du réel prend l'allure d'illusions; nos perceptions se révèlent inexactes. Si le sentiment amoureux se trahit par des signes physiologiques (la couleur qui monte aux joues, la transpiration), Paul D interprète mal un signe qu'il croit seul manifeste à ses yeux: « Mais si sa luisance n'était pas pour lui, alors pour qui? » Se faisant fort d'être le seul homme dans la maison, Paul D ne conçoit pas que Beloved puisse luire pour sa mère et sa soeur bien-aimées<sup>329</sup>. Dupe de ses impressions, Paul D se trompe à chaque fois: l'homme noir obéit à ses impulsions, et rate ainsi l'occasion d'aimer vraiment, de connaître « l'amour épais » dont parle Sethe, stéréotype « macho » que Morrison nous épingle ici délicatement, révisant l'image de l'« étalon noir ».

Une fois l'amour consumé, Beloved ne daigne plus lui donner le moindre signe d'affection. Morrison dénonce également un vécu de l'amour que Glissant décrit longuement dans « Plaisir et Jouissance: le vécu martiniquais » (Glissant 1981: 293-302): l'esclavage et la colonisation ont dressé l'homme antillais à satisfaire la femme le plus vite possible. « La jouissance [de l'esclave] n'est pas un acquis, n'est pas un projet, c'est un dérobé. Ce n'est pas un prolongement de soi; c'est ce qui est déduit de l'Autre, [le maître] toujours présent, voyeur invisible et réprimant. » (Glissant 1981: 294)

D'être tacitement reconnue comme un non-dû, comme un discontinu, dérobé au maître, oppose la jouissance de l'esclave, abrupte dans cet instant menacé, à un cheminement du plaisir qui aurait supposé le continu, l'en-soi et la durée. La jouissance n'est ainsi qu'un rattrapage ultime, rattrapage de l'irresponsabilité dans les processus économiques de production, rattrapage de l'irresponsabilité dans le processus

---

<sup>329</sup> Par une de ses puissantes métaphores végétales (maïs, pour la scène d'amour entre Halle et Sethe), Morrison donne à lire le désir de Paul D: « Beloved luisait, et cela ne plaisait pas à Paul D. Les femmes imitent en cela ce que font les pieds de fraisiers avant de lancer leurs minces stolons: la qualité de leur vert change. Puis viennent les filaments, puis les boutons. Au moment où les pétales blancs meurent et où la baie couleur de menthe point, le luisant des feuilles est impeccablement fourbi, avec un côté cireux. C'était l'air qu'avait Beloved: fourbie et luisante. Paul D se mit à prendre Sethe au réveil, pour que plus tard, en descendant l'escalier blanc vers l'endroit où elle faisait le pain sous le regard de Beloved, il se sente l'esprit dégagé. Le soir, quand il rentrait à la maison où elles étaient là toutes les trois à dresser la table à souper, la luisance de Beloved était si intense qu'il se demandait pourquoi Denver et Sethe ne la voyaient pas. Ou peut-être que si. Sûrement les femmes sentent, comme les hommes, quand l'une de leurs pareilles est excitée. » (B 95)

physiologique de reproduction. Le profit du plaisir en est évacué. [...] *Avan i cho i tchuit*<sup>330</sup>. (Glissant 1981: 295)

Victime d'une masculinité forgée par des générations d'hommes noirs dépossédés de leur propre désir, Paul D va prendre en haine celle qui résiste à cette domination sexuelle, celle qui inverse les rôles. Pressé de posséder celle qui lui fut interdite sur le Bon Abri, la seule femme nubile de Sweet Home, il refera cette même « faute » avec Beloved qui, contrairement à Sethe, le rejette avec un détachement qui rappelle la froideur de Sula. Beloved lui fait essayer une pénible humiliation, le réduit au rang d'instrument qu'elle manipule à sa guise: « faire l'amour avec elle n'était même pas amusant », note-t-il. Ce serpent de mer sortie des eaux (B 98) n'est guère la créature angélique qu'il voulait (a)voir. Pire, elle lui fait peur: la « garce », mot qui, aussitôt prononcé, le punit, lui jette un sort si fort qu'il sent s'écrouler, n'en pouvant plus. (B 325) Beloved, « poltergeist » en chair et en os, est le genre de femme qui ne tolère pas l'hypocrisie d'amants qui « lui enfonçaient les doigts dans le corps, lui disaient 'bien-aimée' dans le noir, et 'garce' en plein jour ». (B 333) Ne supportant ni l'hospitalité, ni l'adoption définitive dont profite la sorcière, Paul D est vaincu par celle qui l'empêche d'être en même temps l'amant de la mère et le substitut de père pour Denver. Ce que Paul D envie est la bonté gratuite dont bénéficie l'e, l'hospitalité de Sethe, l'amitié fidèle de Denver, fillette qui a perdu « à moitié la tête » (B 28): cet accueil, trait de famille puisque Baby Suggs les avait dépassées en ce domaine, lui semble injuste parce que lui, il a erré toute sa vie. L'asticotant sur son origine, demandant d'où lui viennent ses souliers<sup>331</sup> flambant neufs, il bute contre la défense en bloc des femmes. Sur quoi il propose, sans concerter Sethe, de « placer la fille », au risque que celle-ci tombe victime du « dragon » (le Klan). Juste au moment où il allait en parler à Sethe, Beloved l'en empêche par un autre tour magique, s'étranglant sur un raisin. L'incident, rappelant la première strangulation, renforce le mécanisme défensif de la mère; Sethe rejette l'idée de « louage » et décide de l'adopter définitivement. C'est toutefois la sorcière Beloved qui instruit Paul D, changeant son attitude à l'égard des femmes et surtout à l'égard de sa sexualité, moins conquête que partage et échange. Grâce à Beloved à qui il fait l'amour dans l'appentis, espèce d'« hutte d'initiés », Paul D redécouvre des sentiments abyssaux grâce auxquels il se reconquiert un « coeur rouge vif ». Dressé pour obéir aveuglement aux impératifs de l'autre, il sent son coeur rouillé sauter; le flux du sang assourdit ses tempes.

---

<sup>330</sup> Proverbe créole qui résume cette précipitation de l'homme noir, traduit par Glissant sous forme de note en bas de page: « A peine chaud c'est cuit. »

<sup>331</sup> Baby Suggs exécute entre autres le métier de cordonnière: les fugitifs, souvent pieds nus, devaient courir des jours et des nuits pour rejoindre le Nord libre. Elle renifle d'autre part de hautes bottes lacées: accessoire vestimentaire du Blanc, du pouvoir, de maître d'Ecole et de ses neveux. Les sorcières détestent les chaussures: Pilate ne les porte pas souvent, comme son père qui avait toujours mal aux orteils et les portait enlacées sur son épaule. D'autre part, elle sent à distance les chaussures haut lacées des chasseurs d'esclaves.

### 8.3.2 « Backbone of the church »

Grandi avec la Bible, stock inépuisable de noms (Pilate/Korinthien II/épigraphe *Beloved*, Joshua B 257, etc) et de métaphores, avec les sermons d'Eglises noires, les gospels, les spirituals et les prières, Morrison emploie l'art de prêcher, le style sermonneur aux origines clairement africaines<sup>332</sup>. Comme Baldwin, Ellison<sup>333</sup>, et Marshall<sup>334</sup>, elle désire ainsi entre autres rendre sa littérature auditive (« aural literature »), mais plus encore, elle soumet l'oraison au procédé du *signifyin(g)* (Gates): non seulement il lui importe de montrer la conversion dans ce domaine, les (descendants d')esclaves se convertissant à la religion imposée par leurs maîtres pour la changer en autre chose<sup>335</sup>, mais encore le déficit des Eglises noires prêchant la non-violence et des lendemains meilleurs. Puisque la réalité de tous les jours jure avec les promesses bibliques, les personnages de Morrison trouvent peu de secours dans les messages de paix et d'égalité. Sceptique quant à l'espoir prêché par la panoplie d'églises noires<sup>336</sup>, elle crée le personnage de Baby, mi-sorcière, mi-prêtresse. Avec elle, Morrison proteste d'abord contre le fait que, malgré leur place centrale dans l'Eglise noire (« women are the backbone of the Church »), la « ministre » noire est

---

<sup>332</sup> La forme responsoriale (*call and response*), caractéristique du spiritual, revient dans le sermon. (Sala 1992) Les sermons des Eglises noires (Mideast, South ou North America) répondent à une prosodie et un rythme africains; l'homogénéité quant aux modes et aux styles sermonneurs est remarquable, comme le démontre Davis dans son essai *I got the Word in me and I can sing it, you know*. (Davis 1985: 6-7)

<sup>333</sup> L'homme invisible se révèle un puissant orateur, membre d'une Confrérie dont « l'organisation avait remodelé le monde et [lui] avait attribué un rôle. » (Ellison trad française Merle 262, 263-4) En dépit de son incapacité d'y « introduire les considérations politiques », il accueille partout un franc succès. (Ellison trad franç 435) *Invisible Man* ouvre d'ailleurs par une scène qui en dit long du désir et de la ténacité de discourir en public: après avoir été piégé dans une boîte où des garçons noirs se tapent dessus, les yeux bandés, le narrateur donne une conférence, malgré ses blessures et sa douleur, devant une audience grossière, ricanante et moqueuse.

<sup>334</sup> Le prêche de Pâques que se rappelle Avey pendant qu'elle voyage de Grenade à Carriacou.

<sup>335</sup> « the antebellum Negro was not converted to God. He converted God to himself », précise Levine. (cité dans *Conversions and Visions* Connor 1994: 22) « This confrontation with divine power, however identified with the sociological situation of minority oppression itself, was in fact a manner in which these human beings recognized their creatureliness and humanity before God, and its essential humanity that is not given by the slave system or any master. [...] the conversion experiences, [...] where also occasions for creating a community solidarity [...]. In the process of conversion, religion was used by blacks to create a new sacred space of meaning, freedom, and transcendence; they created and shaped a religious sensibility upon which their own religious system could be built and their own identities could be created. » (Rae-Connor 1994: 22-23)

<sup>336</sup> Pour n'en nommer que quelques-unes: Black Methodist, Holiness, Trinitarian Pentecostal, Baptist, Primitive Baptist, New Thought, Psychic, Jewish (Hebrew), and Islamic congregations (Davis 1985: 6)

restée longtemps invisible<sup>337</sup>. Le comportement religieux de Baby est pour le moins inhabituel, pour ne pas dire hérétique. Membre d'une des nombreuses églises officielles, Suggs:

devint prédicatrice sans église, une visiteuse de chaires qui ouvrait son grand cœur à ceux qui en avaient besoin. L'hiver et l'automne, elle le portait à l'Eglise méthodiste épiscopale africaine et aux Baptistes, aux Saintetés et Sanctifiés, à l'Eglise du Rédempteur et aux Rachetés. Non appelée, non enrobée de bure, non ointe, elle laissait son grand cœur battre en la présence des malheureux. (B 126)

Son « praying band », modelée peut-être sur les confréries féminines présidées par Jerena Lee et Rebecca Cox Jackson, se passe de costumes ou de rites, de paroles figées et de reliques. Suggs fonde sa propre église, appelée « la Clairière », nom de sa « secte » et terme qui désigne la double action libératrice<sup>338</sup> (corporelle et spirituelle). « Vaste endroit déboisé, coupé au profond des bois nul ne savait pourquoi » (B 126), la clairière devient le maison des dieux, le nom du temple de celle qui changea d'abord sa maison, ensuite un îlot dans la forêt en lieu de consécration et de concélébration<sup>339</sup>. Propice à l'illumination réelle et spirituelle, baignant dans la lumière irréaliste au mitan du bois, l'îlot forestier devient un mini-Eden où Baby « testifies »<sup>340</sup> sa propre utopie. (DeKoven 1995: 81) S'y rendre est pour tout un chacun une phase capitale dans la reconstruction et la reconstitution d'un Moi, et ensuite d'un Nous. L'investissant du rôle et du titre de « vénérable », elle lui fait réviser et la forme et le contenu du sermon. Loin des exemples

<sup>337</sup> Pauli Murray (née en 1910) fut la première ministre ordonnée dans l'Eglise Episcopale.

<sup>338</sup> Dérivé du verbe « to clear off » (déguerpir) ou « to clear out », débarrasser, désengager, désenchaîner. Dans *The Famished Road* (Okri 1991: 16) Azaro s'enfuit du marché où il est dérangé par les regards des gens. Il arrive à un « clearing: the clearing was the beginning of an expressway. » La clairière dans la forêt joue sur la clarification (d'un liquide), aussi bien que sur l'épuration (du sang), métaphores physiques qui ont leur sens psychique, si ce n'est psychanalytique (désencombrement, désengagement)

<sup>339</sup> Le 124 fut l'endroit où: « Baby Suggs, vénérable, aimait, mettait en garde, nourrissait, punissait et apaisait. Où non pas une, mais deux marmites mijotaient sur le fourneau. Où la lampe brûlait toute la nuit. Des étrangers s'y reposaient tandis que les enfants s'amusaient à essayer leurs chaussures. Des messages y étaient déposés, car quiconque les attendait ne manquerait pas de passer un jour prochain. » (B 125) Station de l'*Underground Railway*, la maison rappelle la hutte des initiés en Afrique traditionnelle; cachée et souterraine, elle permet de se revigorer physiquement, non encore psychiquement. Abri obscur, elle prépare à la sortie libératrice, une fois le corps apaisé et les blessures pansées. A ce lieu fermé, à cet espace où l'obscurité devient signe de tranquillité et de sécurité, s'opposera le lieu ouvert de la Clairière, endroit qui baigne dans la lumière, où elle « dira la Parole ».

<sup>340</sup> Un terme originalement d'Eglise, sécularisé: « témoigner », c'est reconnaître verbalement la grandeur d'une expérience (dans l'Eglise traditionnelle noire l'expérience du salut). (Smitherman 1986: 118-9)

canoniques de Martin Luther King<sup>341</sup>, loin du message politico-racial habituel, la belle-mère de Sethe se voue tout entière à une autre urgence qui demande priorité. De fait, dans la cérémonie de Suggs, le corps précède à la parole. Après une longue méditation solitaire, Baby *appelle* (en italiques dans le texte) en un premier temps à ce que les corps bougent, dansent, se libèrent de leurs fardeaux:

Cela commençait ainsi: enfants riant, hommes dansant, femmes pleurant, puis tout se mélangeait. Les femmes cessaient de pleurer et dansaient; les hommes s'asseyaient et pleuraient; les enfants dansaient, les femmes riaient, les enfants pleuraient, jusqu'à ce que, épuisés et rompus, tous jusqu'au dernier gisent dans la Clairière, moites et hors d'haleine. (B 126)

Le groupe en transe vit un simulacre de mort au cours d'une débandade carnavalesque qui semble avoir peu en commun avec une communion solennelle; au cours de cette cérémonie extatique, les anciens « moi » s'envelissent. Toujours fidèle à la *révision subversive*, Morrison met ensuite dans la bouche de la sermonneuse des sentences peu religieuses. Loin de sermonner sur l'un ou l'autre principe élevé, Baby:

ne leur disait pas de purifier leurs vies ni de ne plus pécher. Elle ne leur disait pas qu'ils étaient les heureux de la terre, les humbles qui hériteraient du Royaume, les purs promis à la gloire. (B 127)

Référant à l'expérience commune de souffrance, rappelant que les Noirs sont tout sauf le peuple élu, Baby traite au contraire de la question raciale, de ce qui est au coeur de celle-ci, à savoir le mépris et la haine que les Blancs ont inculqués au Noir au point que celui-ci se méprise. Si elle parle de choses concrètes, réelles, c'est qu'il s'agit de réapprendre à aimer son corps, à ne plus mépriser ses organes, afin de pouvoir aimer soi et autrui. Dans une oraison vive quoique simple, Baby déchaîne les âmes et les corps jugulés des Noirs<sup>342</sup>. (Dahill-Baue 1996) Exempt de longues paraboles, il se réduit au strict minimum: « We, Flesh. » Cette ellipse a valeur de déclaration

---

<sup>341</sup> Le plus célèbre étant « I have a dream », évoquant une société racialement égalitaire. Adressées à partir des marches du Lincoln Memorial à Washington, les paroles de King furent scandées pendant la marche sur Washington en 1963.

<sup>342</sup> Avec des accents qui font écho à ceux du prêtre d'*Invisible Man*: « Oui, nous sommes des gens extraordinaires - et je vais vous dire pourquoi. Ils nous traitent d'idiots et nous traitent comme des idiots. Et que font-ils des idiots? Réfléchissez-y, regardez autour de vous! [...] 'Dépossédez-le! Servez-vous de son crâne vide comme crachoir, et de son dos comme paillason! Ecrasez-le! Dépouillez-le de sa paye! Utilisez sa protestation comme un airain sonore pour l'amener au silence par la peur, martelez ses idées, ses espoirs, ses modestes aspirations et une cymbale retentissante! [...] Ils ont essayé de nous déposséder de notre virilité et de notre féminité! De notre enfance et de notre adolescence. [...] ils ont même tenté de nous déposséder de notre répugnance à être dépossédés! » (Ellison 329-30)

ontologique, traduite par « nous sommes chair (chair qui pleure et qui rit, chair qui danse pieds nus sur l'herbe) » (B 127), on perd la valeur revendicatrice d'une phrase à la limite grammaticalement incorrecte, mais racialement signifiante: comme le « I is », la grammaire de l'expression s'unit avec la grammaire de la vie. (Nwankwo 1996: 171) Baby incite ses auditeurs à un « orgueil » dont Sethe a été accusée, à savoir la fierté du corps. Hypotexte réintégré à des fins révisionnaires, le sermon s'énonce en « colloquial language ». Il est circulaire par les redites (« Et ô mon peuple » ) et les parallélismes des structures (subordonnée complétive, suivie de la principale où l'agent est indéterminé par une 3<sup>ème</sup> personne pluriel: « Les mots qui en sortent, ils n'y prêteront pas attention. Les cris qui en sortent, ils ne les entendront pas. Ce que vous y mettrez pour nourrir votre corps, ils vous l'arracheront » ). Sous l'effet de répétitions, les phrases brèves se succèdent tels le rythme haché du jazz. (O'Meally 1988: 199<sup>343</sup>) Cette parole libre, improvisée met en relief l'importance de trouver sa propre voix; Baby s'écoute et écoute en retour son audience, l'ausculte. (Dahill-Baue 1996) Par sa polyphonie, par sa structure responsoriale (Sale 1992), par les invocations à Dieu et à Jésus<sup>344</sup> et la mise en relief (« C'est *vous* qui devez aimer tout cela, *vous!* » ), la « Parole » de Baby restaure la confiance en soi, l'image positive, et du coup, elle guérit la dissolution du corps social. L'équation osée, celle du corps-trésor, s'exprime de façon crescendo:

Le foie, sombre et foncé, aimez-le, et le coeur qui bat et bat, aimez-le aussi. *Davantage que* les yeux et les pieds. *Plus que* les poumons qui doivent continuer à respirer de l'air libre. *Plus que* votre matrice qui abrite la vie et vos parties privées qui donnent la vie, écoutez-moi bien, aimez votre coeur. *Car c'est votre trésor.* (B 127-8) (C'est moi qui souligne)

A la fin de cette cérémonie extatique, les membres du groupe osent la symbiose, c.-à-d. la dilution de la sphère personnelle dans la sphère publique, moment nécessaire à tout changement socio-politique et à la plénitude individuelle, selon Morrison. (Evans 1984: 339<sup>345</sup>) Dans ces rencontres

<sup>343</sup> « The black preacher presents a rhythmically complex statement in which melisma, repetition, the dramatic pause, and a variety of other devices associated with black music are used. At times, too, the man or woman of the Word drops words altogether and moans, chants, sings, grunts, hums, and/or hollers the morning message in a way that transcends what one of Ellison's characters calls 'the straight meaning of words'. »

<sup>344</sup> Payé Acquitté invoque Jésus quand il trouve le ruban rouge auquel reste accroché une boucle de cheveux et son cuir chevelu. (B 251)

<sup>345</sup> « A small remnant of that you can see sometimes in Black churches where people shout. It is a very personal grief and a personal statement done among people you trust. Done within the context of the community, therefore safe. And while the shouter is performing some rite that is extremely subjective, the other people are performing as a community in protecting that person. So you have a public and a private expression going on at the same time. »

coopératives, la spiritualité de chacun est encouragée par la parole de cette prêtresse aux antipodes des ministres de congrégations et d'églises noires conventionnelles. (McKay 1989: 44) Grâce à la sagesse de la Grande Prêtresse, les différents membres se sentent affranchis de tout ce qui les opprimait, prêts à grandir compréhensifs et solidaires les uns envers les autres. Une communauté unie devient possible, condition sine qua non pour la plénitude de chaque individu. Absente des *slave narratives* et des romans antérieurs, la scène sabbatique, tout à fait juxtaposable de celle du Big Drum dans *Praisesong*, et de celle du « tambour exceptionnel » dans *Pluie et vent*, met l'accent sur l'esprit insurrectionnel qui se libère de pareilles cérémonies magico-religieuses, la force catalytique des religions « alternatives » libérées de dogmatisme. (Tally 1994: 366)

Ce rite de purgation et de baptême, de renaissance aussi, s'oppose au rituel de purification des Founding Fathers, brûlant les sorcières de Salem. Chef spirituel, oublieuse de son amour propre, Baby se consacre tout entière aux battements des coeurs des autres. (Sy-Wonyu 1996: 110)

Plus qu'une simple révision contestataire de l'organisation de l'Eglise et de la fonction de la religion doctrinaire, Morrison n'a pas peur de montrer le déficit religieux, la profonde déception qu'un croyant peut sentir face à l'injustice perpétrée par les Blancs vis-à-vis des Noirs. Car Baby « dépose l'épée et bouclier », cessant sa guerre contre l'injustice et l'endoctrinement des Noirs, contre la manipulation de ceux-ci par les Blancs et par les officiers religieux. Après avoir converti les voisins de Bluestone Road, après avoir conquis les faveurs de tous et de toutes, Baby « croyait avoir menti. Aucune grâce, imaginaire ou réelle -, aucune danse sous le soleil dans une clairière n'y pourrait rien changer. » (B 128) Par ce contrepoint, l'inefficacité de la foi devant la pérennité de systèmes socio-économiques et politiques éclate une fois de plus. Que l'Eglise oeuvre main dans la main avec la police, la narratrice le suggérait déjà dans l'épisode du sauvetage de Sethe par Amy: « Mais aucun patrouilleur ne passa, ni aucun prêtre. [...] Si bien qu'elles [Amy et Sethe] firent [leur tâche] correctement et bien. » (B 122) Trop déçue d'avoir assisté au meurtre de sa petite-fille, sans qu'elle n'ait pu ni voulu empêcher sa bru meurtrière, Baby s'effondre, comme le fit la « négresse contemplative » dans *Pluie et vent*: « voir tant de misères, recevoir tant de crachats, devenir impotent et mourir... la vie sur terre convient-elle donc vraiment à l'homme? » (Schwarz-Bart 1972: 179) « Suspendue entre malignité de l'existence et méchanceté des morts », Baby ne parvient plus à « s'intéresser de savoir si elle allait laisser sa vie mourir ou mûrir encore un peu. » (B 12) Sa lassitude est proportionnelle à sa générosité et sa bonté, qualités dont ses voisins l'on remerciée en livrant sa belle-fille aux chasseurs de fugitifs:

Le 124, secoué de rires, bourré de bienveillance et de nourriture pour quatre-vingt-dix, les mit en colère. C'est trop, pensèrent-ils. Où prend-elle tout cela, Baby Suggs, la vénérable? Comment se fait-il qu'elle sache toujours quoi faire et quand? A donner les conseils; à transmettre des messages; à guérir les malades, cacher les fugitifs, à aimer, à cuisiner, à cuisiner encore, à aimer, prêcher, chanter, danser, et à aimer tout le monde comme si c'était son affaire et son affaire à elle seule. (B 193)

Jalouse de son auréole, de son courage intrépide, de sa largeur d'esprit, le voisinage récompense la meilleure et la plus douce, la plus bonne et la plus généreuse par une vile délation. Aussi, leur acte fait-il déborder le vase:

Après soixante années passées à perdre ses enfants au profit de gens qui lui avaient dévoré sa vie avant de la recracher comme une arête de poisson; après cinq années de liberté offerte par son dernier enfant [Halle], [...] et perdre cet enfant-là aussi; se retrouver avec une belle-fille et des petits-enfants et voir cette fille massacrer ses petits (ou s'y efforcer); appartenir à une communauté de Noirs affranchis comme elle - les aimer et être aimée d'eux, conseiller et être conseillée, protéger et être protégée, nourrir et être nourrie - puis voir cette communauté s'écarter et se tenir à distance - ma foi cela fût [sic] parvenu à user même une vénérable, une Baby Suggs. (B 247)

Bien que Payé Acquitté lui lance: « Il n'est pas question que tu renonces à la Parole, je me fiche de tout ce qui t'est arrivé » (B 247), Baby dissout son « église ». Interprétée comme un reproche fait à Dieu, comme un renoncement à la foi, son abdication est expliquée non comme un renoncement à Dieu, mais de ce que les Blancs ont fait de Sa parole. Elle estime qu'elle Le punit peut-être, mais d'une façon bien plus inoffensive qu'elle n'a été punie, elle. De se trouver tiraillée par ce que les Blancs font aux Noirs, d'être indécise à juger un acte aussi blâmable que tuer son enfant, de ne pouvoir approuver, ou au contraire, condamner une décision aussi terrible que celle prise par Sethe, l'achève: « Les Blancs avaient enfin réussi à la rompre de fatigue. » (B 250) Baby s'excommunie d'une Eglise que les hommes piétinent.

Que Baby, ainsi que sa bru maudite par la communauté pour avoir tué sa fille, soient en réalité des « saintes », la révision de trois paraboles<sup>346</sup> le suggère. Renonçant à de plates comparaisons avec Le Saint Livre (Jones 1993), Morrison trace des parallélismes entre l'histoire

---

<sup>346</sup> Le repas de fête offert par Baby pour le retour de l'enfant perdue, Sethe, et pour lequel elle est récompensée vilainement par les voisins. La rencontre de Amy et Denver, révision d'un passage célèbre de *The Adventures of Huckleberry Finn* (Twain), réécrit encore le parabole du bon Samaritain. (Mayer 1994) En bonne Samaritaine, Amy secourt Sethe à bout de forces. Massant les pieds morts, ensuite le corps endolori portant un enfant presque mort, Amy obéit ainsi à Baby qui commanda d'aimer le corp noir; elle exerce ainsi la Parole de la prêtresse, mieux que Paul D qui approcha cette même chair tuméfiée et laide pour satisfaire son désir. Cette femme séparée de Sethe par la couleur d'abord, l'âge ensuite (elle est encore une jeune fille garçonnière), transgresse les règles ségrégationnistes. Orpheline de mère, Amy se couche à côté de Sethe comme à côté d'une nouvelle mère, par ailleurs sur le point de devenir mère. Comme Jesse couché avec/à côté de son arbre, Sethe met au monde sa fille, de sorte que l'arbre devient icône généalogique, symbole de l'amour sororal interracial.



africaine-américaine et la vie du Christ. (Mitchell 1991) D'abord, l'arbre<sup>347</sup>, que Sethe porte sur le dos (Inoue 1988) renvoie à l'Arbre de vie qui, de métaphore, devient métonymie: inscrit à même la chair de la femme souffrante, l'arbre est la croix portée par Sethe, symbole de sa vie impossible, de sa punition inexpiable. (Paquet 1993: 115-25) Les trois Neveux (rappel des soldats qui poignardèrent le corps du Christ) le lui ont taillé dans sa chair, convaincus de partir en croisade contre ceux qu'ils stigmatisent comme démons, et qu'ils lynchent sur leurs croix après les avoir humiliés, torturés, castrés. Presque jamais visible, le dos de Sethe se lit comme l'image de la jungle plantée dans les corps et les têtes des Noirs:

Plus les gens de couleur dépensaient d'énergie à tenter de convaincre les Blancs de leur douceur, de leur intelligence et de leur nature aimante, humaine, plus ils s'épuisaient à les convaincre de ce dont eux, les Noirs, ne pensaient pas que l'on pût douter, et plus la jungle s'épaississait en eux et devenait inextricable. Mais ce n'était pas la sorte de jungle qu'ils apportaient ici en venant de l'autre endroit (vivable). C'était une jungle que les Blancs avaient plantée. Et elle poussait. Elle s'étendait. Sous les peaux, pendant et après la vie, elle s'étendait, jusqu'à envahir les Blancs qui l'avaient cultivée. Touchait chacun d'entre eux. Les changeait et les transformait. Les rendait sanguinaires, idiots, pires qu'eux-mêmes l'eussent souhaité, tant ils étaient terrifiés par ce qu'ils avaient semée. (B 277)

« Souffrance inscrite dans la chair qui doit se transformer en écriture sur la souffrance », l'ensemble touffu, amas de branches et de cordes de peau s'enchevêtrant, projette cependant la parole, l'écriture. « L'écriture coûte, toujours, encore, au corps noir. » (Raynaud 1996: 105) Une parole qui dénoncera la peur irrationnelle, la phobie raciale des Blancs qui font proliférer une jungle sous-cutanée. La peau morte de Sethe est un signe qui fleurit de sens, « noyau » de sens qui enveloppe plusieurs signifiés, sujet de discours, voire de fabulation. A Paul D, cette cicatrice lui rappelle sa propre « bijouterie de cou ». Dans sa bouche, l'arbre s'appelle « sculpture de forgeron », « labyrinthe de fer forgé » (B 36).

---

<sup>347</sup> Omniprésents dans le roman, les arbres sont le plus souvent des instruments de supplice (échafaud pour Paul A), rarement abri. Cependant, il est question de « suspendre les bébés dans [un panier] pour être sûre qu'il ne leur arrive pas malheur pendant qu'on travaille aux champs. » (B 224) Quelquefois, il sert de refuge au fugitif; comme Mariotte dans *Un plat de porc*, Paul D prend lui aussi les collines et la crête des arbres pour refuge et escale sur sa route errante vers le Nord: « grimp[ant] à un arbre qui poussait sur un monticule et scruta l'horizon, en quête d'un éclat de rose ou de blanc dans le monde de feuilles qui l'entourait. Il ne les touchait pas ni ne s'arrêtait pour les respirer. Il suivait simplement le sillage des floraisons, silhouette sombre et déguenillée, guidée par les pruniers en fleur. » (B 161-2)

Plus tard, il s'approche d'un arbre fait chair; lui, grand connaisseur du règne végétal et animal, est attiré par le dos où ondule la belle chevelure de Sethe (ses cheveux étant toujours couverts à Sweet Home, embellissant un visage pas trop beau). Il la grimpe comme un arbre qui, cette fois-ci, deviendra son abri décisif et définitif.

Contrairement au Christ, portant l'objet de torture sur son dos, Sethe le porte en elle. Le fardeau du passé, le calvaire de sa vie de mère meurtrière lui sont constamment rappelés dans son corps même. D'autant plus obsessionnelle qu'invisible, cette croix est à la fois horizontale (Sethe est couchée sous cette peine et se couche sur ce dos qui est une partie de son corps amputé, indolore) et verticale (et dans cette position, véritable défi à la mort et à la résignation: arbre de vie): quand Paul D l'embrasse, il caresse les seins de Sethe tout en sillonnant de sa langue les dédales de son dos. Sethe est l'arbre laitier, image des mystiques chrétiens: pendant que Paul D obtient Sethe, ses lèvres sur ses plaies, elle pense enfin que le poids de ses seins, alourdi de tout ce lait, lui sera ôté. (Liscio 1992) L'arbre est littéral (cicatrices renfermées qui appellent la comparaison) et figuré (symbole du malheureux 'destin' de Sethe). Corps et esprit forment un tandem travaillant ensemble: «abordée dans son corps», Sethe se livre spirituellement à Paul D; morte corporellement, cette partie du corps féminin secourt Sethe dans sa *remembrance*, sa recomposition de son corps démembré ainsi que dans sa recomposition spirituelle. Couché dans la chair de Sethe et la ployant sous sa charge, l'arbre représente le martyr, la fille crucifiée. Celle-ci a été sacrifiée non par amour pour le Seigneur, non comme une preuve de l'amour incommensurable du Fils pour le Père, mais pour amour de la mère pour la fille. Chair de sa chair, l'enfant assassinée lui est marquée sous forme d'une croix. Comme le Christ, Sethe est éprouvée par une peine au-delà de l'imaginable: une peine surhumaine qu'elle doit porter seule, abandonnée par Halle comme le fut le Fils abandonné du Père à Golgotha. Souffrance n'est pas revendiquée comme une expiation pour et à la face de Dieu, souffrance qui n'est pas payée de sa vie. Contrairement à la Bible, Sethe ne paie pas de ce prix, mais d'un prix peut-être plus douloureux encore, celui de sa fille à qui elle devra survivre, clouée à tout jamais sur sa propre croix. Depuis le moment du drame, la mère s'est tuée elle-même, s'obligeant d'imposer sa propre volonté de mort sur ce qu'est un enfant: la vie de sa mère. Calvaire, sa vie n'aboutit pas (contrairement à celle du Christ) à la rédemption et à la résurrection. Du moins, le dénouement du roman laisse-t-il planer quelque ombre sur les chances de bonheur, sur les lendemains fleuris de Sethe et Paul D. Il n'y aurait pas, à vrai dire, de «résolution» pour elle. Nous sommes loin de pouvoir lire la vie de Sethe comme une hagiographie, bien que le parcours de Sethe rappelle le martyr du Christ.

### 8.3.3 Médée noire

A l'heure où l'on révisé l'Histoire dans des procès monstres de criminels de guerre<sup>348</sup>, de leaders du KuKluxKlan, de dictateurs (Pinochet), où la République française reconnaît que la traite et

---

<sup>348</sup> Après le procès de Klaus Barbie, Maurice Papon est au banc des accusés pour crimes contre l'humanité et non-assistance aux personnes en danger. Des accusations se font entendre contre les profanations de toute sorte (cimetière juif de Carpentras) et le Parlement européen lève l'immunité parlementaire de Le Pen fin

l'esclavage sont des crimes contre l'humanité (proposition de loi de février 1999), où l'on inhume Zola au Panthéon pour sa défense de Dreyfus<sup>349</sup>, et où le Vatican reconnaît le tort de l'Eglise, indifférente à la shoah (mars 1999), des voix noires se font entendre pour révoquer le procès intenté aux leurs. Morrison et Condé réexaminent dans des autobiographies peu conventionnelles, genre efflorescent dans les littératures postcoloniales<sup>350</sup>, les charges portées contre des Noires. Le roman postmoderne et postcolonial servira de plaidoyer de celles qui ont été peu écoutées en justice, accusées, et ensuite condamnées au silence. Par le truchement de la fiction, le procès de Tituba et de Sethe est révoqué, le *non-lieu* ayant trouvé un *autre lieu de parole*. « L'autobiographie, qui est à la fois témoignage, plaidoyer, justification, et réquisition, s'inscrit par là dans le judiciaire, auquel elle emprunte sa mise en scène, ses rôles, et les modalités de son énonciation. Le judiciaire et le théâtral ont partie liée ici, tant le théâtre est le lieu privilégié du procès, comme dans la tragédie grecque, tant le tribunal ressemble à un théâtre », remarque Gisèle Mathieu-Castellani. (Mathieu-Castellani 1996: 21)

*Beloved* pose une question éthique fondamentale, celle de l'acceptabilité, malgré les circonstances atténuantes, de l'infanticide de Sethe. Si pendant tout une partie du roman, il n'est question que de la hantise de la mère, rongée par sa mauvaise conscience, les paroles ne sortent qu'après le « dé clic »: une fois reconnu « le spectre », c.-à-d. le reflet sur le mur, la mère sait que l'heure est venue de parler à haute voix de son crime, de se justifier devant ses filles Denver et Beloved, ensuite devant Paul D. La représentation de la mère infanticide (dans la loi et dans la littérature) reste épineuse et défie toute représentation. (Ashe 1992; Corti 1992) D'où un discours diffracté, diffus, disséminé qui constitue un sous-texte essentiel dans le roman. Sethe se justifie tour à tour devant elle-même, sa fille assassinée, devant sa fille encore en vie, sa belle-mère, le voisinage, et devant nous, lecteurs modernes. De la partie civile (Maître d'Ecole, les neveux), l'on passe à d'autres témoins à charge (Payé Acquitté, Paul D, écoeuré d'apprendre la vérité par une photo dans un journal, preuve irréfutable, malgré qu'il ne sache lire le fragment de texte), et aux témoins à défense (Baby Suggs qui comprend ce qui a mû sa bru). L'accusée même est assistée par la victime, affirmant qu'elle est son entière propriété: « Je suis Beloved et je suis à toi ».

L'argument majeur, défiant la logique et au-dessus de la raison, est qu'elle cherchait à mettre en sécurité son enfant: sécurité égale mort dans un monde concentrationnaire, vérité paradoxale formulée dans *Le Dernier des Justes*<sup>351</sup>. Dans le transport macabre à Auschwitz, les seuls Juifs

---

septembre 1998, répétant que « les chambres à gaz représentent un détail dans l'histoire de la seconde guerre mondiale. »

<sup>349</sup> son violent 'J'accuse' étant réimprimé dans plus d'un quotidien, le 12 janvier 1998

<sup>350</sup> Voir les deux volumes *Postcolonialisme & Autobiographie*, le premier consacré à des francophones (Albert Memmi, Assia Djebar et Daniel Maximin), le second à Michelle Cliff, David Dabydeen et Opal Palmer Adisa, Alfred Hornung & Ernstpeter RuheAmsterdam/Atlanta: Rodopi, 1998.

<sup>351</sup> « la locomotive [...] soufflait de tous ses naseaux de bête antédiluvienne, entraînant vers son antre les quelque cent corps tous allongés maintenant sur le plancher tressautant, tous donnant l'impression de

consolés étaient ceux qui arrivaient morts. Pourvu qu'elle ait survécu, l'enfant sans nom, la « Chose » aurait de toute manière été souillée d'une manière si atroce que la mère n'eût pu le supporter:

Que si je ne l'avais pas tuée, elle serait morte et que je ne l'aurais pas supporté. [...] (B 278)

Le débat moral, mené par Paul D, montre que la question n'est pas « un être humain peut-il faire cela », question simpliste, abstraite, sans considération pour le contexte historique. (Mohanty 1997: 225<sup>352</sup>) Cet homme sensible et raisonné, doux et attentif, ne comprend guère Sethe. Le discours « amoureux » de Sethe lui demeure incompréhensible; il ne supporte pas que Sethe parle de sécurité avec une scie dans la main. Tandis qu'elle vantait son grand amour, soutenant qu'elle avait assez de lait pour nourrir plus que ses propres enfants, Paul D lui rappelle à l'ordre: « tu as deux pieds, Sethe, pas quatre », bien que la première image qui lui vienne à l'esprit soit celle de la génisse sur laquelle il satisfait sa faim d'elle. Il lui répugne de l'entendre se décrire comme une vache laitière. Résistant devant la justification d'un meurtre aussi odieux, Paul D changera toutefois peu à peu. Sa maturation émotive, d'autant plus lente qu'il porte lui aussi d'énormes échardes (« la bijouterie du cou », les mains tremblantes, ...) s'initie dès l'arrivée de l'impromptue Beloved. Homme noir exclu du parentage, moins coq que 'Mister', le coq des Garner, partout renvoyé, sans expérience de sentiments maternels, Paul D arrive au 124 épistémologiquement plus démuné que Sethe. Ignorant surtout au niveau du maternage: « Les hommes n'y connaissent pas grand-chose [...], mais ils savent qu'un nourrisson ne peut rester longtemps loin de sa mère » (B 30), croit-il nécessaire d'ajouter maladroitement au témoignage de Sethe, tout obsédée à lui évoquer sa maternité en termes de lait abondant.<sup>353</sup>

Paul D la condamne trop vite. En fait, dès leurs retrouvailles, il manquait à leur relation la confiance et l'entente mutuelles. Alors que Sethe espérait qu'il lui ôterait pour quelques minutes la responsabilité de ses seins, c.-à-d. qu'il partagerait la lourde responsabilité de ses enfants, Paul D la déçoit:

---

cadavres congelés bien qu'il n'y eût de véritablement consolées que les quelques dizaines de dépouilles entassées pêle-mêle, membres enchevêtrés et crânes s'entrechoquant, dans l'angle dévolu d'abord aux enfants malades et qui insensiblement avait fait office de morgue. » (André Schwarz-Bart 1958: 364)

<sup>352</sup> « The novel's central thesis about black motherhood subtends the moral issues Paul raises; it deepens, qualifies, and historicizes it. It suggests in effect that Paul's question - can a human do that? - is indeed too abstract, bereft of historical and contextual depth. In order to pose the question appropriately, we need the cognitive context that only the community of the colonized - dead and living, slave and nonslave - can provide. It is this that Paul D begins to realize when he finally returns to 124 Bluestone Road. »

<sup>353</sup> « Tout le monde pouvait me renifler bien avant de m'apercevoir. Et quand on me voyait, on ne pouvais pas manquer les taches de lait sur le devant de ma robe. » (B 30)

Ils vous encouragent à déposer un peu de votre poids entre leurs mains, et dès que vous commencez à éprouver une merveilleuse et délicieuse légèreté, ils étudient vos cicatrices et vos tribulations, après quoi ils font ce que celui-ci avait fait: chasser les enfants, et mettre la maison en pièces. (B 38)

Paul D la condamne pour « des choses qu'on ne peut simplement pas faire, parce qu'on est humain », phrase surprenante qui sort de la bouche de celui qui s'est senti tour à tour chien (avec un mors dans la bouche), cheval, le moindre de « Monsieur le Coq ». C'est seulement lorsqu'il est admis au secret de cet amour « trop pesant », si possessif qu'il donne « sa nature intime à un[e] étrang[ère] en échange » (B 282), qu'il est capable de la pardonner. Après avoir succombé à Beloved, Paul D subviendra à une mère morfondue de remords, foudroyée de culpabilité. Sethe en voudra à Paul D de ne pas saisir ce qui l'a mue:

Trop pesant et épais, que [Paul D] a dit. Mon amour était trop pesant. Qu'est-ce qu'il en sait? Pour qui au monde est-il prêt à mourir, lui? Est-ce qu'il donnerait sa nature intime à un étranger en échange d'une gravure dans la pierre? (B 282)

Devant l'insignifiance des mots<sup>354</sup>, incapables d'expliquer son droit, impuissants à prouver son innocence, Sethe cesse sa joute verbale et laisse son corps parler pour elle. Tombant gravement malade, minée par les accusations posthumes de sa fille, d'une part, de l'homme qu'elle l'aime, de l'autre, Sethe rappelle Télumée en proie à une grave dépression. Assiégée par des mémoires interstitielles<sup>355</sup>, assaillie de pensées moroses qui, tels des oiseaux, « piaillent dans les cheveux » (B 262), Sethe incarne littéralement la maxime: « à moins d'être insouciant, l'amour maternel était meurtrier » (*sic*, B 186), et donne raison à Ella qui « considérait l'amour comme une infirmité grave » (B 353). Alors que le voisinage la condamne, Ella plaide des circonstances atténuantes pour Sethe, ayant elle-même laissé mourir « a hairy white thing », une chose blanche et velue engendrée par « la lie de la terre » (B 357). Après toutes ces années de viols, par le père et le fils blancs qui l'emprisonnaient, Ella est la seule qui puisse comprendre, mais pour des raisons opposées, que Sethe ait tué son enfant. Toutefois, elle n'aime pas que « les erreurs du passé

---

<sup>354</sup> Sethe s'autodéfend, s'adressant, en même temps que destinant son monologue à (l'esprit de) sa fille: « Beloved, elle est ma fille. Elle est à moi. Voyez. Elle est revenue à moi de son plein gré et je n'ai rien besoin d'expliquer. Je n'ai pas eu le temps d'expliquer avant, parce qu'il fallait faire vite. Vite. Il fallait qu'elle soit en sécurité, et je l'ai mise là où elle le serait. Mais mon amour était coriace, et maintenant elle est revenue. Je savais qu'elle reviendrait. [...] Je lui [à Paul D/Baby Suggs] expliquerai, même si c'est superflu. Pourquoi je l'ai fait. Que si je ne l'avais pas tuée, elle serait morte et que je ne l'aurais pas supporté. » (B 278)

<sup>355</sup> « Parfois d'anciennes pensées montaient en moi, fusaient comme des tourbillons de poussière qui s'élevaient d'une route, après une cavalcade de chevaux sauvages. Alors grand-mère s'essayait à me fabriquer du vent, disait que nous partirions bientôt d'ici, car l'air de Fond-Zombi ne convenait plus à mes poumons. » (Schwarz-Bart 1972: 169)

pren[nent] possession du présent » (B 354). Esclave de Beloved, irraisonnable et incontrôlable, Sethe est désarmée devant ses reproches de l'avoir abandonnée, « de ne pas avoir été gentille avec elle, de ne pas avoir souri » (B 332). Cette accusation de Beloved est inacceptable car, bien que Sethe ait elle-même été négligée par sa mère, ce qui expliquerait déjà beaucoup son attitude de rejet, elle a tout fait pour ne pas être haineuse envers sa progéniture. Ne pouvant persuader celui et celles qu'elle aime que c'était l'amour qui avait guidé sa main meurtrière, la mère devient une morte-vivante, un zombi, se laissant tout entière dévorer par l'esprit de mort. Son amour constant, sa (parfaite) innocence se donnent alors à lire dans l'amincissement du corps de la mère. Par sa grève de la faim, la mère meurtrière prouve une seconde fois jusqu'où son amour peut la pousser:

Sethe implorait son pardon, énumérant, détaillant encore et encore ses raisons: Beloved était plus importante, représentait davantage pour elle que sa propre vie. Elle troquerait sa place contre la sienne n'importe quand. Renoncerait à l'existence, à chaque minute et à chaque heure de sa vie, pour racheter une seule des larmes de Beloved. (B 333)

L'amour maternel est doublement meurtrier: non seulement il tue l'enfant, il atteint aussi la mère qui s'autodétruit. L'amour maternel est démoniaque. Perdant son boulot, obéissant aveuglement à Beloved, « scellée » « par un amour qui épuisait tout le monde », Sethe essaie de se faire exonérer, de se racheter, en vain. Il faudra qu'elle soit assistée par la confrérie de femmes, qu'elle soit soutenue par Paul D, clément et comprenant le bien-fondé de son infanticide, et qu'enfin, elle soit confrontée une deuxième fois avec la scène, pour que sa mémoire soit délestée du meurtre. L'esprit de mort est chassé dans un rite exorciste officié par le chœur du voisinage, et dans lequel le chant, comme dans la scène analogue de *Pluie et vent*<sup>356</sup>, joue un rôle prépondérant. (Harding & Martin 1996: 100)

L'étrangère est chassée, certes, mais enceinte, donc représentant elle aussi une génération affranchie, comme le faisait sa mère enceinte atteignant seule l'autre berge, donnant vie à une enfant libre, née en dehors du système esclavagiste. Comme Télumée, se disant que « Le soleil n'est jamais fatigué de se lever, mais il arrive que l'homme soit las de se retrouver sous le soleil » (Schwarz-Bart 1972: 166), Sethe reprend espoir. Paul D reconstruira avec elle un lendemain, représentant avec elle la nouvelle génération qui succèdera à l'aïeule Baby Suggs, morte dans la

---

<sup>356</sup> Cette scène évoque celle où Télumée aussi est guérie par une pareille assistance qui, signalons-le, a lieu à une date chrétienne importante, période de pardon et de préparation pour la fête de la paix: « Mais les déboires de l'homme n'ont jamais terni l'éclat du soleil, et les journées rivalisaient de splendeur en cette époque où l'année s'achevait. C'était le temps de l'Avent et des chansons se traînaient, se perdaient, reprenaient de case en case, de morne en morne jusqu'aux confins des bois. Epineuse et en friche, l'âme des nègres s'éclaircissait et lorsqu'ils se croisaient dans la rue, les gens se regardaient malicieusement. » (Schwarz-Bart 1972: 160)

conviction que « la seule malchance dans ce monde, c'est les Blancs. » (B 128) Libéré des affres de leur vécus respectifs, Paul D deviendra ce que Sethe avait flairé en lui dès son arrivée:

Confiance et réminiscences, oui, ainsi qu'elle l'avait cru possible lorsqu'il l'avait enlacée devant le fourneau. [...] Cet esprit qu'il avait et qui comprenait le sien. Sa propre histoire qui devenait tolérable, parce que c'était aussi la sienne - à raconter, à affiner pour la raconter encore. Les choses qu'aucun d'eux ne savait de l'autre - et celles qu'ils ne savaient ni l'un ni l'autre formuler avec des mots -, et bien, tout cela viendrait en son temps: jusqu'où ils l'avaient poussé pour qu'il en vienne à sucer le fer; la mort parfaite de son - elle rampe déjà - bébé? (B 142)

Dans *Beloved*, la triade féminine illustre les différentes manifestations de la sorcellerie, sur ses bords tour à tour érotisants (Sula/Beloved), et mystiques (Pilate/Baby Suggs). Pilate/Réba/Agar (SoS), Eva/Hannah/Sula (S), Baby Suggs/Sethe/Beloved (B) montrent comment la femme noire est appelée, de par sa position dans une société exacerbée par des conflits socio-raciaux, de manoeuvrer sur la crête étroite qui sépare le Bien du Mal.

#### 8.4 Tituba l'hérétique

Depuis *Hérémakhonon*, l'oeuvre condéenne est peuplée de femmes-sorcières qui brisent l'interdit de la sexualité et du désir féminins noirs. De fait, son premier roman centrait l'attention sur l'énonciation de ce qui resta, jusqu'alors, supprimé dans tout énoncé<sup>357</sup>. (Flannigan 1988: 301) Ce que les romans de Condé révolutionnent est l'initiative de la drague, toute imputée à la femme. Ainsi, Véronica apprenait à mieux se connaître par la jouissance avec différents partenaires; les

---

<sup>357</sup> *Hérémakhonon* rend indissociable la quête identitaire et la libération sexuelle de la protagoniste. Dans *La vie sclérate*, Thécla, la dernière descendante de la famille Albert, s'est physiquement et psychologiquement ruinée avec ses nombreux amants avec qui elle essayait en vain de se recréer par l'Autre. (Sourieau 1997: 215) Dans *La Colonie du nouveau monde*, Nakhtmin, un des membres du clan d'Aton et co-épouse du chef est restée sans enfants, ses aventures nombreuses lui causant une affliction inguérissable: « Ses cheveux tombaient par poignées. Ses dents remuaient dans ses gencives. Ses yeux ne voyaient plus le grand jour et ses oreilles n'entendaient aucun bruit. » (Condé 1993: 112) Allusion à l'une ou l'autre M.S.T, le passage soulignera la consolation offerte par la nouvelle église. Au sein de celle-ci, de nouvelles formules d'amour sont par ailleurs admises. Dans la secte de La Ceja, Sa Sagesse Aton, le roi Soleil, fait « ménage à trois »: Fleurlise et Marta adorent leur « Frère Amour », nom dérisoirement déformé par les fidèles en « Lanmou-Lanmou » d'après un zouk à succès: « Malgré ses bontés, la situation personnelle du frère Amour était surprenante. En même temps que Fleurlise, il vivait avec Marta, une négresse dont, un temps, tout le monde avait connu les vices. [...] Fleurlise et Marta s'aimaient comme mari et femme. » (Condé 1993: 109) L'intérêt pour les sectes se manifeste aussi chez un Wilson Harris (*Jonestown*) et Shiva Naipaul (*Mort en Guyane*) traitant tous deux du suicide collectif des fidèles du Temple du Peuple, le 18 novembre 1978

infidélités faisaient partie de sa quête d'identité, dimension résolument subversive et à souhait controversée. Ensuite, Condé a dès le départ opté pour un vocabulaire « franc » en la matière: l'origine de sa famille de « négresses rouges », Véronica la décrit par « une goutte de sperme d'un Blanc » égarée « dans quelque matrice de négresse », formule susceptible de choquer, en 1977, plus d'un lecteur. De sa mère, Thécla, Coco rapporte qu'elle se vautre entre des draps maculés de sperme. (Condé 1987: 230-32)

De la sorte, Condé en finit radicalement avec les vieux mythes d'une féminité noire virginale et sacro-sainte<sup>358</sup> (Dance 1993; Dayan 1989; Andrade 1993), et son contraire, la stigmatisation de la Noire comme une dangereuse séductrice pour l'homme, blanc<sup>359</sup> et noir.

Dans *Tituba*, ce thème cyclique du libertinage de la femme est surconnoté parce qu'il met la porte large ouverte à la diabolisation. Fidèle à l'iconographie traditionnelle, Condé peint Tituba sous les traits d'une femme réputée pour son grand appétit sexuel. Pour obtenir l'objet de sa quête amoureuse, elle ne recule pas devant les filtres d'amour, versant quelques gouttes du sang de John Indien sur un tissu rapporté à Abena. Celui qu'elle cherche à posséder a la réputation d'être un grand connaisseur de femmes. John est « un coq qui a couvert la moitié des poules de Carlisle Bay » (*T* 30). Sans être une beauté (contrairement aux belles sorcières de Mérimée, « Carmen », « Lokis » et « La Vénus d'Ile » ), et en dépit de son âge, « négresse » à la peau fripée, édentée, Tituba attire de jeunes hommes, ce dont elle se gêne. Faisant l'amour à un homme qui aurait pu être son fils, Tituba s'excuse d'être aimée par Iphigene. Mais « la lame » de plaisir qui éperonne Iphigene l'emporte vite.

Trait saillant dans la trame narrative, le rapport entre le sexe et le pouvoir est souligné: si ses femmes (ab)usent de leur sexualité, c'est qu'elles y trouvent une « arme miraculeuse » contre l'oppression masculine. Stratagème défensif, la séduction et les charmes féminins leur prodiguent une autorité qui leur est autrement interdite. Une deuxième fonction de l'amour, c'est du moins ce

---

<sup>358</sup> Télumée, p.e., se jure de rester « blanche comme un flocon de coton » (Schwarz-Bart 1972: 68) avant son « plaçage », promesse que se font nombre d'autres personnages féminins antillais. Femme volage, Tituba rappelle Victoire, la mère de Tituba qui eut plusieurs concubins (Hubert de la Désirade, Angebert, Haut Colbi, « grand amateur de chair féminine » ) et qui, elle aussi compensait sa piètre vie d'affection et d'attention masculines.

<sup>359</sup> Dans *Les Démons de l'Amérique*, l'historien-politologue Michael Rogin analyse quelques « historic landmarks » du cinéma américain: l'épopée *Birth of the Nation* (1913), p.e., dépeint la Blanche comme victime du Noir, constamment menacée de viol par les hommes noirs que chasseront les chevaliers du Klan. Cette « national disgrace » qu'est le Noir dans l'Amérique blanche, ses représentations stéréotypées sont dénoncées par Alice Walker (dans *The Color Purple* 1982) et Ishmael Reed (dans *Mumbo Jumbo*, 1972). Ce



que la narratrice Tituba nous fait croire, c'est qu'il apporte une consolation dans la triste vie d'esclaves: signe avant-coureur de sa diabolisation, la faim quasi insatiable pousse Tituba à employer des hommes qui satisfont son corps. Autrement dit, la sexualité débridée lui sert de drogue contre le réel insoutenable: les hommes sont réduits à des instruments de plaisir, du moins jusqu'à ce qu'elle rencontre Benjamin, le Juif, et Iphigene, avec qui elle vivra un amour porté par de tout autres impulsions. Tout de go, et à l'inverse de mainte « coulée » masculine où l'image de la « coucoune » réapparaît souvent, la narratrice avoue que c'est ni le caractère, ni la personnalité de John qui l'envoûtent<sup>360</sup>:

Qu'avait-il donc, John Indien, pour que je sois malade de lui? [...] Je savais bien où résidait son principal avantage et je n'osais regarder, en deça de la cordelette de jute qui retenait son pantalon konoko de toile blanche, la butte monumentale de son sexe. (T 36)

Tituba s'est trompée sur toute la ligne quant à son conjoint: il n'est pas question d'une réelle entente entre l'homme et la femme noirs, le premier étant dupe de la réputation de sorcière de Tituba. John est « le bon nègre », serviable à merci, qui finira au rang des accusateurs, « criant de leurs cris, se contorsionnant de leurs contorsions et dénonçant plus haut et plus fort » (T 186).

Dans sa révision de la vie de Tituba, Condé me semble grossir le portrait d'une Tituba lascive, alors que, chez Arthur Miller comme chez Ann Petry (sources non consultées par l'auteure), Tituba est démonisée pour avoir pratiqué du vaudou. Créature diabolique qui choque par ses actes libidineux, ses licences avec la langue, Tituba ne peut que semer le mépris et la haine dans une société puritaine. Dans la révision postmoderne et postcoloniale de la sorcière, la récurrence du « commerce avec Satan », c.-à-d. du plaisir sexuel avec des hommes de tout âge et de toute couleur, de toute appartenance religieuse est frappante. « Vague comparse des esclaves de Salem, pratiquant le 'hoodoo' », Tituba nous apparaît moins une prêtresse vaudoue qu'une femme anachroniquement libérée, dont le discours nous paraît factice<sup>361</sup>. Ainsi, clamer la sexualité

---

dernier (comme le fait aussi Michelle Cliff) s'inspire du meurtre horrible du jeune Emmett Till, noyé en 1955 pour avoir osé siffler après une Blanche Schwenk (1994)

<sup>360</sup> Bien que dégoûtée par son abjecte servitude et sa servilité exemplaire, Tituba est reconnaissante que John la distraie par des nuits torrides. Reprochée d'aimer trop les hommes par la féministe Hester, Tituba ne nourrit aucune malice à l'égard de l'autre sexe; sa vie libertine lui est source de joie et de sécurité. (Araújo 1994: 223)

<sup>361</sup> Ailleurs Tituba emploie le mot « féministe » et parle de « schématiser sommairement » (T 133), termes inusités au XVII<sup>e</sup> siècle. A l'inverse, Caryl Phillips recrée dans *Cambridge* le langage victorien d'Emily Cartwright et d'Olumide (alias David Henderson). Toutefois, le mot « créole/créolisation », ainsi que « virtuel » (Olumide devient un Anglais « virtuel » par mimétisme) y apparaissent. (voir passages dans la trad. française (p. 58) et suivantes. Créole devient la métaphore pour une union illicite, illégale, mixte; créolisation désigne la transformation de 'natif, natal' en Caribéen. Je remercie Stephen James pour cette précieuse remarque dans son *ms.* « The Rhetoric of Creole Literary Form in Caryl Phillips's *Cambridge* »

effrénée, le plaisir comme antidépresseur dans le régime esclavagiste ampute le récit de son historicité et de sa véridicité. De même que Smith juge les connexions entre le monde réel et surnaturel surfaites, l'auteure met à l'épreuve tout lecteur (désormais classé comme 'conservateur', 'classique') à l'affût d'un mensonge romanesque sonnante vraie. L'ironie postmoderne exploite la distance entre la biographe et ses allocutaires modernes. A l'instar de Chauvet<sup>362</sup>, précurseur dans la narrativisation de la sexualité féminine noire, Condé va jusqu'à décrire le plaisir solitaire, séquence incongrue vu le cadre historique. Tituba parcourt les « renflements et les courbes » de son corps, s'imaginant que ce n'était plus sa main, mais celle de John qui la caressait ainsi: « Jaillie des profondeurs de mon corps, une marée odorante inonda mes cuisses. Je m'entendis râler dans la nuit » (*T* 30)<sup>363</sup>, jouissance d'autant plus honteuse que Tituba repense à sa mère violée sur le pont du *Christ the King*:

Etait-ce ainsi que malgré elle, ma mère avait râlé quand le marin l'avait violée? Alors, je comprenais qu'elle ait voulu épargner à son corps la seconde humiliation d'une possession sans amour et ait tenté de tuer Damell. (*T* 31)

Cette trahison du corps, cette jouissance alors même que l'esprit s'y oppose, Sethe la connaît lorsque les neveux lui sucent son lait. L'esclave noire est néantisée par l'opposition entre corps et âme: au moment où Sethe monte l'escalier dans la certitude qu'elle et Paul D y feront l'amour dans le lit étroit, elle se désole que son corps n'y soit pas préparé, que son esprit ait oublié comment fonctionnait le désir<sup>364</sup>.

De même qu'Abena a été violée, Tituba tombe victime d'un viol, structure répétitive. (Smith 1992)  
La narratrice nous les relate sans l'effet touchant (rappelons-nous les scènes dans *Beloved* où le

<sup>362</sup> Dans sa trilogie de bourgeois de couleur, *Amour, Colère, Folie* (1968), Chauvet-Vieux n'esquive nullement l'épanouissement (ou son contraire) sexuel des trois sœurs: Claire est la vieille fille qui abhorre le règne des sens pendant que ses sœurs Félicia et Annette, friandes d'amour, s'aveuglent par leurs passions.

<sup>363</sup> Claire passe de l'évocation de son plaisir solitaire à une réflexion d'ordre purement philosophique sur la liberté: « saut » qui n'est pas étranger à la narration condéenne: « Ce soir, j'ai dans mes bras un mannequin grandeur Jean Luze. Un mannequin si perfectionné qu'il calmerait les ardeurs de Messaline. Je ferme les yeux, mon corps nu, offert. Voilà mon imagination déchaînée! Cette main qui me caresse est la sienne. Je suis tendue comme un arc. Je murmure son nom en haletant. Ma tête s'affole sur l'oreiller. [...] Je jouis avec lassitude, avec regrets, avec remords comme si mon corps désapprouvait cette dualité.

La liberté est un pouvoir intime. C'est pourquoi la société y a tracé une limite. » (Chauvet 1968: 86)

<sup>364</sup> Cette scission corps/âme touche aussi Paul D qui « reporte son regard vers le lit et continue à le regarder. Il lui apparaît comme un endroit d'où il est absent. Au prix d'un effort qui le fait transpirer, il s'arrache une image de lui couché là, sur ce matelas et cette vision le revigore. [...] Il redescend l'escalier, laissant son image fermement en place sur le lit étroit. » (*B* 373-4)

vol du lait, le viol consenti au fossoyeur, bien qu'à peine décrits, suscitent chez le lecteur une compassion réelle, « souillures » ineffaçables). Non que l'horreur décrite soit exagérée, mais le lecteur est finalement peu ému par ce qui arrive:

Pareils à trois grands oiseaux de proie, les hommes pénétrèrent dans ma chambre. Ils avaient enfilé des cagoules de couleur noire, percées seulement de trous pour les yeux et la buée de leurs bouches traversait le tissu. Ils firent rapidement le tour de mon lit. Deux se saisirent de mes bras pendant que le troisième ligotait mes jambes, si serré que je criai de douleur. Puis l'un d'entre eux parla et je reconnus la voix de Samuel Parris [...]:

- Confesse que cela est ton oeuvre, mais que tu n'as pas agi seule et dénonce tes complices! Good et Osborne, puis les autres!

- Je n'ai pas de complice puisque je n'ai rien fait!

L'un des hommes se mit carrément à cheval sur moi et commença à me marteler le visage de ses poings, durs comme des pierres. Un autre releva ma jupe et enfonça un bâton taillé en pointe dans la partie la plus sensible de mon corps en raillant:

-Prends, prends, c'est la bite de John Indien! Quand je ne fus plus qu'un tas de souffrances, ils s'arrêtèrent et l'un des trois reprit la parole:

-Tu n'est pas la seule créature de l'Antéchrist dans Salem. (T 143-5)

Rien que par l'emploi du mot « cagoule », les « Gentils » puritains sont affiliés au fanatique KuKluxKlan, partant en croisade contre les Noirs sataniques, se vengeant par de macabres amputations sexuelles et de lynchages. Les trois hommes en veulent à John Indien d'avoir fait jouir Tituba. A l'inverse des scènes où le Klan se venge de la sexualité masculine, ils s'en prennent ici à la femme, inspiratrice d'une phobie raciale.

Aux antipodes de cette scène atroce, Tituba se délecte dans les bras de John Indien, de Benjamin, de Christopher et d'Iphigene. Ces scènes d'amour ont beau faire partie de la stratégie subversive de l'écriture condéenne<sup>365</sup>, la comparaison archicousue entre les vagues de plaisir qui montent et les vagues de la mer n'emballent plus (après p.e. *L'Amant* de Duras):

Je n'attendais que le moment où il me prendrait et où les vannes de mon corps s'ouvriraient, libérant les eaux du plaisir. (T 35)

Le verbe 'inonder' revient à souhait lorsque, ivre, Tituba se reproche d'avoir oublié son âge avec Iphigene:

---

<sup>365</sup> Comme l'entend Condé (conférence donnée à Bruxelles dans le cadre de 'Dialogues Entrecroisés' de l'ACP, le 25 avril 1995).

J'eus honte de livrer ma vieillesse à ses caresses et je faillis le repousser de toutes mes forces, car en outre, une absurde conviction de commettre un inceste m'envahissait. Puis son désir devint contagieux. Je sentis s'amasser quelque part en moi une lame qui ayant gagné en force et en urgence, déferla, *m'inonda*, *l'inonda*, *nous inonda* et après nous avoir roulés plusieurs fois sur nous-mêmes, au point que nous perdions le souffle et haletions et supplions, apeurés et défaits, nous rejeta sur une anse tranquille, plantée d'amandiers-pyas. Nous nous couvrimes de baisers [...]. Béni soit l'amour qui verse à l'homme l'oubli. Qui fait reculer l'angoisse et la peur! Iphigene et moi rassénérés, nous plongeâmes dans l'eau bienfaisante du sommeil. Nous nageâmes à contre-courant, regardant les poissons-aiguilles faire la cour aux ouassous. Nous séchâmes nos cheveux à la lune. (T259)

Toutefois, l'appétit d'aimer à droite et à gauche, au-delà de différences de sang et d'âge, de couleur, de religion et de culture, voire de sexe, Tituba s'initiant au plaisir lesbien avec Hester, démontrent Tituba. La « sorcière condéenne » se démarque par le rapport, pervers aux yeux des Puritains, qu'elle entretient avec son corps. Contrairement aux hommes abaissant les femmes au rôle et au rang d'outils pourvoyant du plaisir, Tituba se sert d'eux pour se soustraire à leur pouvoir et aller à contre-courant du pouvoir patriarcal des Puritains<sup>366</sup>.

Les différentes étapes, de la supposition à l'inculpation de sorcellerie, de l'incarcération jusqu'au procès au cours duquel la déclaration de la sorcière est achetée en échange de sa libération s'esquissent dans l'autobiographie fictive et montrent l'engrenage irrémédiable de la psychose collective qui ravage Salem. Jugée par ses « prunelles verdâtres et froides, astucieuses et retorses, créant le mal parce qu'elles le voyaient partout » (T 58), Tituba est stigmatisée de « laide, grossière, inférieure, parce que [Susanna Endicott] en avait décidé ainsi. » (T 44) Dès sa plus « tendre enfance », Tituba n'aura d'autre alternative que de se défendre « bec et ongles » contre le mépris des Blancs vis-à-vis des Noirs, contre le dédain des Puritains qui se montrent particulièrement écoeurés par sa féminité. Pour le Révérend Parris, l'acquéreur de Tituba, la couleur de peau est dès le premier moment un signe damnable. Insécurisé en la voyant si noire, Samuel Parris est convaincu que sa couleur trahit son « commerce » avec Satan. Choqué de les trouver embrassés sur le pont du bateau, le pasteur s'empresse d'unir John et Tituba par le mariage,

---

<sup>366</sup> Dans *Desirada*, Marie-Noëlle dit sa fatigue de celui avec qui elle dort juste pour s'amuser. Dans un monologue intérieur, elle l'appelle plusieurs fois « un type », pour passer ensuite à la description d'un corps comme objet de plaisir, fonction qui très vite l'apitoie: « [...] elle aurait dû comprendre rien qu'à le voir quel genre de type il était. Un type qui ne peut pas s'imaginer qu'une femme prenne le plaisir comme elle prendrait une potion. Un romantique, un attardé, quoi! Elle regarda avec une nouvelle attention la forme nue allongée à côté d'elle. Rien à dire. Un beau corps d'athlète. Couleur cuivrée. [...] Malgré cela, elle ne ressentait rien pour lui. Qu'une vague reconnaissance pour le plaisir mêlée à quelque chose qui ressemblait à de la pitié. » (Condé 1997: 205)

plus pour éviter le péché sous son propre toit que pour sauver leurs âmes: « Il est certain que la couleur de votre peau est signe de votre damnation, cependant tant que vous serez sous mon toit, vous vous comporterez en chrétiens! Venez faire les prières! », leur crache-t-il. (T 68)

A l'arrivée à Salem, Tituba s'aperçoit que la communauté rurale est pétrie de superstitions:

Combien d'habitants pouvait compter Salem? A peine deux mille assurément et venant de Boston, le lieu semblait vraiment être un trou. Des vaches traversèrent nonchalamment la rue principale, faisant tinter les clochettes suspendues à leur cou et je m'aperçus avec surprise que des bouts de chiffon rouge étaient fixés à leurs cornes. (T 91)

L'incertitude quant aux forces qui régissent la vie et la fortune de chacun, l'ignorance et la méfiance sont très répandues parmi les paysans de Salem. Elevée dans l'esprit animiste de Man Yaya, l'esclave Tituba constate avec surprise que les Blancs se protègent tout aussi bien du Mal par toutes formes d'exutoires, rituels et gestes propitiatoires. Lorsque Tituba apprend que deux femmes ont laissé leur vie dans le lit d'en haut, elle s'empresse d'exorciser la double mort par une cérémonie de purification, que lui enseigne la vieille Judah White, la blanche. (T 94) La horde des chats ne laisse présager rien de mal, bien au contraire, il s'agit pour elle d'une salutation de bienvenue, alors que pour les habitants superstitieux, la troupe qui infecte Salem annonce de sombres jours:

Ils miaulaient, se couchaient sur le dos, élevant leurs pattes nerveuses, terminées par des griffes acérées. Quelques semaines auparavant, je n'aurais rien trouvé de surnaturel à ce spectacle. A présent, instruite par la bonne Judah White, je compris que les esprits de l'endroit me saluaient. Qu'ils sont enfantins les hommes à peau blanche pour choisir de manifester leurs pouvoirs au travers d'animaux comme le chat! Nous autres, nous préférons des animaux d'une autre envergure: le serpent, par exemple, reptile superbe aux sombres anneaux! (T 94)

L'écart entre deux interprétations du monde, pourtant également superstitieuses, l'incompatibilité entre l'explication des malheurs et des malchances par les Blancs et par les Noirs, croîtra. Dans l'univers hanté de peurs sataniques, face à la bigoterie et à l'ostracisme des Elus, Tituba se cherche une compagnie, que ce soit dans les animaux domestiques, les esprits invisibles, les objets de cartomancie et de magie (le bocal). Tout aussi mise à l'épreuve et angoissée par une vie impitoyable, Tituba se surprend à « réciter des litanies protectrices ou à accomplir des gestes de purification. » (T 104) Convertie aux croyances des Blancs, elle conjure les maux et les afflictions qui la touchent: « les vaches qui meurent en grand nombre », « les enfants pris de convulsion » (T 104), autre écho, semble-t-il à la « quimboiseuse » ou « la séancière » Télumée faisant état des « vaches écumantes, le garrot gonflé de croûtes noires » pour lesquelles elle fit « les gestes que [lui]avait enseignés man Cia. » (Schwarz-Bart 1972: 226)

Jusque-là innocente, quoique repoussée, Tituba s'expose à la hargne collective dès qu'elle se lie d'amitié avec les fillettes de Parris, ainsi qu'avec leurs amies. Apitoyée par ces pâles prisonnières, Tituba se laisse aller à une louange de l'enfance esclave qui sonne aussi fausse que sa déclaration sur l'amour comme baume qui apaise la misère, fût-ce avec un homme qui pue le brandy et le stout. Le mythe de l'enfance ensoleillée aux tropiques, tel qu'évoqué par la nourrice, fait violence à la réalité historique<sup>367</sup>:

je plaignais [Betsey et Abigail] avec leur teint cireux, leurs corps si riches de promesses, [...]. Par contraste, nos enfances de petites esclaves pourtant si amères, semblaient lumineuses, éclairées du soleil des jeux, des randonnées, des vagabondages en commun. Nous faisons flotter des radeaux d'écorce de canne à sucre sur les torrents. Nous faisons griller des poissons roses et jaunes sur des croisillons de bois vert. Nous dansions. (T 97)

Les amusant par des contes terrifiants, histoires de gens gagés, Tituba attire sur elle radotages et rumeurs. Avant qu'elle ne le sache, Tituba est réputée sorcière car elle saurait, verrait et pourrait tout. (T 99) Le rôle de maternage introduit dans la demeure puritaine des contre-valeurs damnables, sauvages, incultes. Le bol d'eau qu'elle consulte pour ranimer sa Barbade perdue corrobore les suspicions des villageois. (T 101) Enfin, le « bain démarré » administré à Betsey (T 102), et surtout le « gâteau de sorcière » confectionné avec de l'urine de la malade, confirment l'hypothèse de son maître et de ses truands.

Dans la révision condéenne du procès des sorcières, le véritable motif de la chasse aux sorcières passe au second plan, tellement l'autobiographie fictive de Tituba centre l'attention sur elle-même. Une seule fois, il est question de l'avidité cupide de Parris. Obsédé moins par l'oeuvre de Satan que par ses revenus, Parris est espionné par sa servante noire lors des entretiens avec ses complices, s'entretenant sur l'argent que les villageois lui doivent en échange de ses services religieux:

---

<sup>367</sup> On a en mémoire les vagabondages de la « ti bande » de Joseph dans *La Rue Cases-Nègres* (Zobel 1950), de Télumée et de Ti Jean. Malgré le temps libre, malgré les randonnées sauvages et les fruits succulents, l'enfance laisse un arrière-goût amer à ces enfants de campagne qui tuent leur temps parce que leurs parents n'en ont point pour eux. Pensons à Mariotte dans *Un plat de porc*, que sa grand-mère médit: « Ha, ha, suffit de la voir monter dans ces grands pieds d'arbre-là pour se bourrer de toutes sortes de fruits à nègres marrons: jujubes, cachiments, surelles, petits cocos sauvages mais pas plus sauvages qu'elle, non, alors!... Rien ne l'arrête, je vous dis le sang lui ressort par tous les pores de toutes les manières; et le pire mais le pire alors c'est la bande de petits vauriens avec leur ventre plein de vents leurs sacrés boudins gonflés de vers qui sont là, sous l'arbre, à lorgner la petite bête logée entre ses cuisses.... » (André et Simone Schwarz-Bart 1967: 109)

- Les 66 livres de mon salaire proviennent des contributions des habitants du village et sont proportionnelles à la superficie de leurs terres.
- Le bois de chauffage doit être fourni.
- Le jour du Sabbat, les contributions doivent être versés en papier...etc (T 96)

Accusée de sorcellerie, ainsi qu'Anne Putman, Mary Walcott, Elizabeth Hubbard, Susanna Sheldon, Sarah Churchill (T 125), Tituba a permis aux Elus de s'enrichir en contrôlant les biens de celles qu'ils inculpaient; ils ont pu étendre leurs propriétés et renforcer leur pouvoir. Ce lien pervers entre l'autorité des puritains et la répression des paroissiens, ainsi que l'hystérie des masses versatiles sont passés au second plan. (Moses 1994: 72) Victime d'abus de pouvoir par des hommes qui se prétendaient ministres de Dieu, stigmatisée à cause de sa peau noire, prétexte à des suspicions irrationnelles et infondées, Tituba ne met pas l'accent sur le fait que l'Eglise puritaine s'est attribué un pouvoir énorme dans la jeune Amérique. Dans une communauté paysanne, crédule et superstitieuse, le besoin de boucs émissaires a été constamment alimenté par ces pasteurs, poignée de fanatiques qui se réfèrent à tort et à travers à la Bible pour justifier leur verdict et motiver l'exercice de leur pouvoir tyrannique. A tel point que Tituba, entendant que le vieux Gilles Corey a été tué par les juges qui entassaient sur sa poitrine des pierres toujours plus lourdes, se demande: « Où était Satan? Ne se cachait-il pas dans les plis des manteaux des juges? Ne parlait-il pas par la voix des juristes et des hommes d'Eglise? » (T 182)

### **8.5 La vengeance sorcière**

Comme *Beloved* et *Praisesong*, *Tituba* développe un plaidoyer devant un tribunal imaginaire (qui ne serait autre que les lecteurs, témoins et jury). Tituba s'assure sa propre défense, à côté de l'« Interrogatoire de Tituba Indien » et les extraits de sa déposition (Livre II, chap 3). A l'instar de Sethe, elle bégaie et titube. Comme Avey encore, sa confession est trouée de silences, aboutissant au cri haché, abrupt, coupé: « Assez! Assez! Assez! » Ayant assisté à l'exécution d'une vieille accusée de sorcellerie, ayant vu sa mère pendue, Tituba se jure qu'elle se défendra « bec et ongles ».

Sa biographie nous restitue les étapes, nous faisant comprendre comment on fait d'elle ce qu'elle est dans des paroles qui font écho à celles de Sethe: « Maître d'Ecole l'aurait pas traitée comme il m'a traitée moi. La première rossée que j'ai prise a été la dernière. Personne n'allait me garder loin de mes enfants. » (B 280-1)

L'autobiographie fictive se développe alors sur deux plans parallèles, antithétiques.

D'une part, on y trouve tout ce qui est le plus 'sorcier', arsenal d'images relatives à la sorcière que Tituba nous rapporte sur un ton indifférent. Ainsi, elle se fait assister par les esprits de Man Yaya et Man Abena, divinités protectrices qui lui apparaissent sous forme d'oiseaux. Ses mentors « marrassa » (jumelles) sont là chaque fois qu'elle réclame leur conseil et leur intervention (T

59)<sup>368</sup>. Lors de l'exécution, Tituba est assistée par « Man Yaya, Abena ma mère et Yao » qui « assis à califourchon sur le bois de [s]a potence », « [l']attendaient pour [lui] prendre par la main. » (T 263) Tituba aidera à son tour Samantha, sa fille adoptive et d'autres nécessiteux, en adoptant une forme d'oiseau (non identifiée, mais qu'on peut sans doute s'imaginer comme corbeau, animal totem de Ti Jean et de Wadamba dans *Ti Jean l'Horizon*). Négresse « morfoisée » comme Sethe « agrippant ses enfants comme un faucon dans ses serres avant de prendre son vol », « son visage [...] devenu bec, ses mains, griffes » (B 221), Tituba se moque du trouble qu'elle sème parmi les vivants: « Je m'envole dans un frou-frou d'ailes et je ris de leurs faces déconfites » (T 272).

Ces voix ancestrales, désincarnées ou se révélant sous forme animale, lui annoncent l'avenir; leurs paroles, au futur simple, sont la courbe prospective d'un récit dont on connaît par ailleurs le dénouement: « Tu seras si loin et il faudra tant de temps pour enjamber l'eau » (T 107), lui fait savoir Yao, qui ajoute quant à l'issue tragique du soulèvement marron à la Barbade: « De tous, tu seras la seule à survivre! » (T 135) Recourant aux instruments de la « devineuse » (le bol de cristal de Reine Sans Nom, le bol d'eau, en l'occurrence), Tituba parle d'elle-même comme d'un oiseau: « Quelqu'un avait fait disparaître le bocal dans lequel je contemplais les contours de la Barbade et je m'assis, raidie par le chagrin, sur un escabeau. » (T 123)

Rien d'étonnant à ce que ses adversaires prennent l'air de rapaces: Samuel Parris, apprenant le diagnostic et le verdict du Dr. Griggs, à savoir que « la main du Malin est sur [Betsey et Abigail] » est comparé à un oiseau de proie:

d'une bourrade, [il] m'envoya heurter la cloison. Puis il marcha sur moi et me prit aux épaules. Je ne m'étais pas rendu compte qu'il était si fort, les mains pareilles aux serres des oiseaux de proie, et je n'avais jamais respiré d'aussi près l'odeur peu soignée de son corps. (T 129)

C'est sous forme d'ombres et d'odeurs que ses esprits protecteurs se manifestent à elle:

Même si man Yaya et Abena ma mère ne me parlaient plus, je les devinais assurément autour de moi à tel ou tel autre moment. Souvent le matin, une ombre frêle s'agrippait aux rideaux de ma chambre avant de venir se lover au pied de mon lit et de me communiquer, impalpable qu'elle était, une surprenante chaleur. Je reconnaissais alors Abena à la fragrance de chèvrefeuille qui se répandait dans mon misérable réduit. L'odeur de Man Yaya était plus forte, presque poivrée, plus insidieuse aussi. Man Yaya ne me transmettait pas de chaleur, mais donnait à mon esprit une sorte d'agilité, la conviction qu'en fin de compte, rien ne

---

<sup>368</sup> Une libation à leur honneur n'a cependant pas le but escompté: « j'entendis comme un froissement dans l'herbe des talus Je sus que Man Yaya et Man Abena ma mère n'étaient pas loin. Pourtant, cett' fois encore, elles ne m'apparurent pas et je dus me contenter de deviner leur présence silencieuse. » (T 103)



parviendrait à me détruire. Si l'on veut schématiser sommairement, on dira que Man Yaya m'apportait l'espoir et Abena ma mère, la tendresse. (T 133)

L'autre piste, portée par la voix du Je qui réclame justice, disculpe constamment la « sorcière noire de Salem »: Tituba se pose (en s'adressant à nous) des questions révélant le bien-fondé de son comportement: « Quel était ce monde qui avait fait de moi une esclave, une orpheline, une paria? Quel était ce monde qui me séparait des miens? » (T 81) L'idée de vengeance devient plus manifeste encore quand elle voit John Indien, éreinté par le boulot dans la taverne: « Qui, qui a fait le monde? Dans mon impuissance et mon désespoir, je me mis à caresser l'idée de me venger. Mais comment? » (T 106) Ailleurs, Tituba soutient l'image toute positive de la sorcière, aux antipodes de la malédiction qu'évoque le terme dans les oreilles des Blancs. Elle défend l'action bénéfique des sorcières, se référant à la vieille Judah White:

Sans nous, que serait le monde? Hein? que serait-il? Les hommes nous haïssent et pourtant nous leur donnons les outils sans lesquels leur vie serait triste et bornée. Grâce à nous, ils peuvent modifier le présent, parfois, lire dans l'avenir. Grâce à nous, ils peuvent espérer. Tituba, nous sommes le sel de la terre. (T 85-6)

De même, quand elle a tué l'enfant dans son ventre, elle compose une complainte (T 78), comme le fait Amy Denver dans *Beloved*<sup>369</sup>, qu'elle reprendra au cours de son autobiographie (T 89), berçant l'enfant de Hester qui mourra dans le ventre de sa mère.

Ses « mains qui ont donné la mort, donneront la vie », se promet-elle, se lavant du meurtre de son enfant (T 102), soignant sa pupille Betsey, substitut de l'enfant avortée.

Elle use aussi du ton confessionnel pour clamer sa foi dans une amitié interraciale, dont elle a été dupe:

Je confirme que je suis naïve. J'en étais convaincue, même une race scélérate et criminelle peut produire des individus sensibles et bons, tout comme un arbre rabougri peut porter des fruits généreux. Je croyais à l'affection de Betsey, passagèrement égarée par je ne savais qui, mais je ne désespérais pas de reconquérir. (T 121-2)

De ces multiples excommunications, la protagoniste se console par la communion avec les conseillers invisibles, avec les mânes des ancêtres. Le roman déploie le parcours quasiment obligé de Tituba.

---

<sup>369</sup> Exactement comme Morrison, qui fait chanter à Amy une berceuse irlandaise ((Les fées font leur ronde autour de la lune, prairie, vallon, criquets: Dame-Marchande-de-Sable), Condé conçoit le chant comme un témoignage proprement féminin consolant d'une perte (maternelle). Celle que chante Tituba est distinctement européenne par les topoï employés: pierre de lune, l'eau de la rivière, flèches, Belle, ... (T 89)

Comme Sethe qui se parle à elle-même, ou qui déclare sur un ton abattu, à Paul D fraîchement arrivé: « Nous avons un fantôme ici » (B 26), « une âme en peine dans la maison » (B 29), Tituba soliloque, tenant causerie avec l'esprit de sa mère et Man Yaya. Comme Sethe aussi, décidée à mordre dans les pieds de celui qu'elle croit être un garçon blanc, « comme un serpent. Tout instinct et mâchoires » (B 51), Tituba devient tout « bec et ongles ».

Tituba nous explique comment elle en est arrivée là, à tuer le fruit de son ventre afin de lui épargner la peine d'avoir une vie indigne, d'avoir été une mère incomplète et indigne, à cause de la situation qui l'enferme<sup>370</sup>. A accomplir des sacrifices vaudou afin d'être assistée par Man Abena et Man Yaya:

J'ognis mon front de ce sang frais. Ensuite, j'éviscèrai la bête, sans prêter attention à cette puanteur d'organes et d'excréments. Je fis quatre parts égales de sa chair que je présentai aux quatre points cardinaux avant de les laisser en offrande aux miens. (T 134-5)

Des scènes pareilles sont insérées pour le besoin de la cause, sans que la narratrice veuille nous faire croire en ses pouvoirs magiques et sorciers. A l'instar de Télumée dans *Pluie et vent*, Tituba ne cesse d'infirmer les rumeurs, de contredire ses pouvoirs: « laisser pousser bec et ongles », aimer faire le mal ne lui convient guère. Il déplut aussi à Solitude à aimer « semer le mal ». (André Schwarz-Bart 1972: 73) Elle s'innocente en avouant que, comme tout mortel, elle redoute la fin de sa vie: « On s'étonnera peut-être que je tremble à l'idée de la mort. Mais c'est là l'ambiguïté de mes pareilles » (T 137). Enfin, le roman historicisant se veut aussi message d'avenir: la sorcière prophétise l'avènement d'un temps meilleur: « Je souhaite aux générations futures de vivre en des temps où l'Etat sera providence et se souciera du bien-être de ses concitoyens. » (T 184) *Tituba* révèle que le Nouveau Monde recréa les vieilles stupeurs et les mêmes hystéries irraisonnées<sup>371</sup>. Désarmée devant le système coercitif qui l'assiège, Tituba formule son sentiment d'impuissance face à l'injustice par l'image de la traite négrière:

---

<sup>370</sup> Coco aussi se sentait mal aimée, rejetée par Thécla: ce thème est prétexte à une déclaration des plus péremptoirement anticatholiques: « [...] ce qui acheva de dégoûter les gens de l'Anse Laborde, ce fut la manière dont ma mère me traitait. J'allais les cheveux en paille, les bras, les jambes étoilées de piqûres de moustiques vite infectées en plaies virulentes. Jamais baignée, rarement changée. Par moments, à quoi pense le Bon Dieu? Certaines font le pèlerinage à Lourdes à genoux pour avoir un enfant alors qu'il féconde certaines matrices! C'est une roche qu'il (sic) devrait y placer et non le cadeau précieux d'un foetus! » (Condé 1987: 219)

<sup>371</sup> Les procès de Salem ont eu beaucoup de répercussions dont témoignent « the New York Slave Conspiracy » de 1712 et « the Conspiracy Trial » de 1742. (Moses 1994: 65)

Rage. Désir de tuer. Douleur, douleur surtout. J'étais la pauvre sotte qui avait réchauffé des vipères dans son sein, qui avait offert son téton à leurs gueules triangulaires, plantées de langues bifides. J'étais foulée. Rançonnée comme un galion aux flancs lourds de perles de Venise. (T 143)

## 8.6 « The Black Widow »

Nom pour une des plus venimeuses araignées noires, « The Black Widow » convient bien à la protagoniste de *Praisesong for the Widow*. Bien qu'Avey paraisse un avatar affaibli de Merle Kimbona, sorcière redoutable dans *The Chosen Place, the Timeless People* (1969), elle est responsable du suicide spirituel de son mari, ainsi que de l'aliénation ou le blanchiment de ses filles. Sauf Marion, toutes ont ingéré un poison distillé de son propre malaise, de son propre mécontentement et frustration.

Le roman reprend les mêmes questionnements que les romans précédents: l'interrogation du mythe de « The Ancient Strong Black Woman », la matriarche noire, l'action mauvaise de la femme noire sur ses proches, mari et/ou enfant(s). Tout tourne autour de cette position matrifocale de la femme noire: soit elle écrase l'homme noir et le chasse de sa toile, soit elle l'admet dans sa toile en échange de sacrifices énormes. L'image de la femme « indépendante, assertive, travailleuse », diffusée après la seconde guerre mondiale tant pour la femme blanche que noire a été ruineuse et désastreuse, juge Marshall<sup>372</sup>. (hooks 1981: 177) L'idéal de la mère qui triomphe de la pauvreté, de l'indignité, de la frustration fait d'elle une sorcière, ensorcelant les bien-aimés qui l'entourent.

Bien après la mort de son mari, cette femme qui se croyait heureuse, épanouie parce qu'elle avait réussi son ascension dans la société new-yorkaise, se trouve confrontée à ses fautes graves. Dans la plus grande solitude, dans un dépaysement complet, elle purgera ses manques tant envers son mari qu'envers ses filles. Coupable parce que cupide, Avey a péché contre la « worldliness »: la mondanité, la soif d'opulence, l'attachement aux biens de ce monde, tout en jeûnant sexuellement, spirituellement, les deux étant liés pour Marshall. Or, ce matérialisme forcené lui a été imputé par le modèle blanc, surnorme à laquelle elle voulait se plier à tout prix, violence blanche imposée sur le sujet africain-américain, étouffant la vraie voix. (Delamotte 1998: 82)

Ensuite, Avey a honte d'avoir porté pendant toutes ces années des lunettes, ne voulant s'engager dans le mouvement protestataire des Noirs en Amérique, refusant tout activisme politique. Alors que Marion participait au fameux « march » sur Washington, Avey avait abjuré les « fils » qui la reliaient à la communauté noire. Comme toujours chez Marshall (et chez Morrison), la crise identitaire ne s'arrête pas au seuil individuel et familial: tôt ou tard, l'individu est rongé de honte

---

<sup>372</sup> « As a result of the war white and black women had been compelled to be independent, assertive, and hardworking. » (cité par Denniston 1983: 31)

d'avoir fauté vis-à-vis du groupe. Morrison et Marshall explicitent le courant bi-directionnel entre « the Negro Family », forme déviante selon le sénateur blanc new-yorkais David Moynihan (Berger 1996): l'inadaptation de la famille noire à la société américaine se mesurerait à son mauvais fonctionnement (couples séparés, mères élevant seule les enfants, délinquants, etc...) (Djebali 1997) Fâcheuse confusion de cause et effet puisque c'est la société dominante et ses mécanismes ségrégationnistes qui sont à l'origine de ses dysfonctionnements. Si les Johnson paraissent une famille heureuse, Marshall nous montre à quel prix ils sont restés ensemble, comment les enfants sont une croix pour la mère. Plus celle-ci se force à être « superwoman », plus le mari paraît un faible.

Comment ce changement a-t-il pris forme? Au coeur de leur divorce, il y a la question du sexe. Parfait amant aux blagues délicates, discours de blancs reprisés<sup>373</sup>, Jay était comme Paul D, sensitif et sensuel, compréhensif et attentif. Couple sensuel entre les partenaires duquel régnait une profonde harmonie, Jay et Avey furent épanouis aussi longtemps que la fusion des corps scellait une fusion des âmes. L'amour était le moyen pour accéder au spirituel, voire au sacré:

il était dans elle comme un homme se retrouvant tout à coup à l'intérieur d'une sorte de temple, et cet homme hésite, la magnificence du lieu l'écrase et il perçoit la présence invisible des divinités: Erzulie avec ses bijoux et ses voiles arachnéens, Yemova à qui sont dédiées les rivières et les mers; Oya, la première épouse du dieu du tonnerre qui commande au vent et à la pluie... Peut-être Jay avait-il la sensation d'être entouré par des divinités venues du fond des âges, un panthéon dont le temple avait été érigé au plus secret du corps de sa femme. (RN 117-8)

Quand il possède Avey, Jay a l'impression d'être entourée des plus anciennes déités, Erzulie (amour et mer), Yemoja (eau et rivières), Oya (tonnerre), d'être porté par les rênes des déesses africaines, plus spécifiquement vaudou, expérience semblable à celle qu'a eu Avey sur le *Robert Fulton*. Cette exaltation du corps<sup>374</sup> appelle par ailleurs un discours louangeux: Jay n'éprouve aucune gêne à décrire les trésors de sa femme dans des termes profanateurs. Ainsi, après une nuit ardente, il plaisante: « J'ai bien failli allumer et appeler la police » (RN 119), paroles empruntées à une chanson de Billy Daniels. Son derrière, il l'appelle son « Eldorado », et il la félicite de sa « croupe de femme bantoue » (allusion à ses origines africaines). A l'abri d'une société discriminatoire, ils sont en quelque sorte armés contre la condition subalterne, contre les règles d'une ségrégation qui perdure insidieusement. D'autres remparts spirituels sont bâtis: les gospels et

---

<sup>373</sup> « There is 'no mojo working for them', the mojo having been precisely Jay and Avey's intimate talk, with its satirical reversals that rejected cultural 'passing'. » (DeLamotte 1998: 111)

<sup>374</sup> *Praisesong* renvoie à une vision du monde africaniste, où la musique, le chant et la danse promeuvent l'élévation de l'âme par le bien-être du corps, principe même de la transe.

les 78 tours les font méditer sur la vie, oublier « Halsey Street ». Les voix de basse profonde, les mélodies jazzy sont aussi une prélude à l'amour. La musique les érotise, le jazz les met dans le bain pour une soirée d'amour. Malgré tout résistant à l'animosité du monde extérieur, Jay, personnage masculin le plus positif dans l'oeuvre de Marshall (comme l'est Paul D dans celle de Morrison), reste fidèle aux racines et aux religions ancestrales. Contrairement à sa femme sceptique, il croit dans le mythe des Ibo de Tante Cuney. Il accepte, contre l'Histoire dominante et la religion catholique, une version hétérodoxe et souterraine, préconisant la résistance et la contre-histoire afro-caribéenne<sup>375</sup>.

Le côté « sorcier » de la protagoniste germera dans la scission de ces deux sphères interliées: le corporel et le sacré sont déconnectés au fur et à mesure qu'Avey sacrifie le privé pour le public, le sacré pour le séculaire. A cette fusion totale de l'homme et de la femme, la troisième grossesse met brutalement fin. Indésirée, la grossesse garde Avey recluse dans un appartement crasseux, deux mômes sur le bras. Une nuit d'hiver, complètement déprimée et désespérée, Avey se plante sous le nez de son mari, le ventre arrondi pointé en avant comme une provocation. Elle lui lance en pleine figure: « *Va te faire foutre, sale nègre, j'prends les gosses et j'me tire!* » (RN 98). C'est la goutte qui fait déborder le vase. Avec le changement du nom (Jay devient Jérôme), il s'ampute de sa voix, de son identité, de sa fierté. Il se rapétisse, se replie sur lui dans un mutisme qui laisse l'épouse indifférente. Leur imposant le sacrifice d'abandonner la « meilleure partie » d'eux-mêmes, les astreignant à une fausse identité et à de fausses conventions pour réaliser un semblant de citoyenneté américaine, Avey ensevelit pour toujours la fillette de Tatem, pendue aux lèvres de sa grand-tante Cuney pour qui elle était le « verre de cristal ».

Le rejet d'elle-même au cours de sa grossesse aura des effets toujours plus désastreux, tant pour l'image d'elle-même, que pour celle de son mari et celle de ses filles. Sa relation avec Jay, son attitude envers ses enfants se détériore.

Pendant son voyage caribéen, sa mémoire lui dicte une pénible rétrospection pendant laquelle, étape par étape, Avey est confrontée au « blanchiment » qu'elle s'est imposé, et qu'elle a exigé de son mari, voire de ses filles, étouffant tous peu à peu leur voix noire pour surimposer une voix ventriloque, blanche qui fait taire la maison jadis remplie de jazz et de poésie africaine-américaine.

---

<sup>375</sup> Celle-ci prend explicitement la forme d'un mythe qui entre en concurrence avec les Ecritures. Quand la grand-tante se fâche devant l'incrédulité d'Avey, elle lui dit sèchement: « Est-ce qu'au Catéchisme tu te demandes si Jésus se noya quand il se promena sur l'eau »? (RN 40), substituant les Africains au Fils de Dieu, réhabilitant ainsi les « migrants nus ».

Au début du Livre III, après s'être endormie dans sa chambre d'hôtel après une longue introspection, Avey est réveillée par une odeur qui n'est autre que celle de son corps moite. Réveillée par cette « odeur faible mais familiale », elle pense se trouver dans l'appartement à Halsey Street, changeant un de ses bébés. La transpiration des corps, l'odeur de leurs couches mouillées l'oblige à se voir, telle qu'elle est réellement: petite vieille fragile, vulnérable comme un nouveau-né, perdue dans un lieu. Après les nombreuses images morbides qui s'imposaient à sa conscience à bord du *Bianca Pride* (le vieillard qu'elle voit comme squelette, l'hallucination du combat quasi mortel avec sa grand-tante Aunt Cuney, comme si celle-ci la hélait à la suivre (dans la mort), les vacances aux Laurentides avec l'évocation de la femme Esquimo bannie du clan pour mourir seule en montagne), Avey se trouve plongée dans cette période reculée de mère débordée, toute prise par la vie de ses filles. Après tant d'années, Avey (comme Sethe) est poursuivie par sa mémoire conditionnée par la maternité au point d'avoir amputé son propre corps, d'avoir négligé les besoins de son corps à elle. Toute sensorielle et induisant des réflexes mécaniques, sa mémoire est encodée par les tâches maternelles:

Quelque part, un nourrisson demandait à être changé. Il ne s'était pas souillé, n'avait peut-être même pas mouillé son linge. Mais c'était l'été -la chaleur humide de l'été new-yorkais - et il était resté couché trop longtemps dans son kimono en coton. Tout imprégné de sueur et d'une légère odeur de lait caillé ainsi que de celle, corrompue, de la poudre Johnson transformée en pâte dans les plis de sa chair, le vêtement avait commencé à sentir mauvais. Il fallait démailloter le bébé, le laver à l'éponge, le sécher, le pommader, le poudrer de frais. Puis l'emmailloter uniquement dans un linge. Un linge suffirait par cette chaleur. Le drap sur lequel il reposait avait besoin d'être changé également. (RN 137)

Sommeillant, rejetée dans son passé, Avey se surprend imprégnée par ses devoirs maternels, confondant l'odeur du bébé avec la sienne propre. A présent aussi affamée de soins et d'affection, Avey constate comme Mariotte dans *Un plat de porc*, qu'elle n'a personne autour d'elle pour prendre soin d'elle. Se déshabillant devant le miroir, elle voit un corps qui ressemble à celui d'un bébé. Corsetée dans des tailleurs, ayant perdu de sa fermeté, la chair trahit sa vieillesse. Des traces indélébiles de ses maternités défigurent celle qui fut le croquis de Marian Anderson<sup>376</sup>:

elle demeura un moment immobile, debout, à contempler ses seins d'un regard inexpressif. Les vergetures comme des traces de griffes. La cicatrice à l'endroit où on lui avait enlevé une petite tumeur bénigne après ses quarante ans. Les mamelons comme écrasés: Annawilda. Une pensée surgit dans le vide: [...] n'avait-

---

<sup>376</sup> Chanteuse d'opéra noire (alto) à qui l'entrée dans la Maison Blanche fut interdite lors de la commémoration « Daughters of the American Revolution ». Eleanor Roosevelt la fit chanter devant the Lincoln Memorial à Washington.

elle pas martelé de ses poings les seins de sa grand-tante Cuney qui étaient alors aussi flasques que les siens étaient devenus entre temps...? (RN 139)

Comme les autres scènes de miroir, l'image spéculaire l'oblige à revivre des périodes refoulées: les mois de grossesse où elle fut dégoûtée d'elle-même. La vieille femme se rappelle comment elle fut mécontente de la métamorphose de son corps, ce temple jadis vénéré par son mari mais dont les « yeux [...] commencèrent à éviter son ventre. » (RN 89)

L'élargissement de la famille oblige Jay à batailler ferme, à travailler davantage, pendant que l'épouse souffre de l'isolement. Couvant une jalousie malade qui aura raison de son amour, elle passe ses jours enfermée dans l'enfer de Halsey Street, la future mère rêve en plein jour comment son mari la trompait avec une vendeuse, de surcroît blanche:

il s'était laissé distraire de son travail quand l'élue était venue vers lui [...] et le regard qu'il lui avait lancé, son sourire, avaient révélé de quoi il pouvait être capable, à d'autres moments, en des lieux plus intimes. (RN 89)

Dégoûtée de son ventre ballonné, elle en voulait à son mari qui, craignait-elle, se détournerait d'elle. Avey se rappelle avec horreur les traits tirés, femme mal fagotée et mal coiffée; image spéculaire qui brisait l'harmonie de son couple et de sa vie familiale:

Qui - *qui* était cette grosse femme négligée, au regard mauvais! Quel homme n'eut pas cherché à fuir la vue de cette mégère ou à l'oublier dans la chair d'une autre femme? (RN 93)

Tout le drame d'Avey germe dans sa condition de mère, apparemment incontrôlable. Après la naissance éprouvante de Marion, la mère s'est jurée de sortir de Halsey Street, d'y employer les gros moyens, censurant toutes les « futilités », traditions et rituels qui firent le charme secret du couple, la fierté cohésive de la famille. Alors que Jay vénère Avey comme une déesse, porteuse de vie, objet d'une divination et d'une sacralisation, il change peu à peu sous les diatribes de sa femme. Rongée de suspicions à l'égard de son mari qui trime dehors jour et nuit, Avey lui reproche leur vie de subalternes. Pire, elle l'inculpe de la tromper avec une Blanche. Bien qu'elle sache que cette nuit d'hiver elle ait tué son mari, qu'elle a réprimandé en ces filles tout ce qui, à ses yeux, les menaçait de faire route arrière, Avey a dirigé d'une main ferme sa famille, la moulant dans le modèle blanc. La croisière, et surtout l'escale imprévue à Grenade, réveille à sa grande surprise ce dont elle est coupable.

Chez Marshall, comme chez Morrison, la discorde entre homme et femme noirs s'origine dans deux visions opposées sur la maternité. Comme le formule Paul D, angoissé de repartir en errance après avoir trouvé un havre auprès de Sethe, mais doutant de ses propres sentiments envers elle:

Et brusquement, ce fut une solution, un moyen de se raccrocher à elle, de justifier sa virilité et de rompre le sortilège de la femme. (B 182)

Sethe refuse cette maternité-là, moyen d'atteler la femme, signe rassurant qu'il possède quelqu'un, mais qui la mettrait, elle, à rude épreuve. Ayant eu tous les enfants qu'elle voulait, Sethe ne se laisse pas piéger par la prière de Paul D de lui faire un enfant:

Pourquoi la voulait-il enceinte? Pour la garder? Avoir un signe tangible de son passage? (B 186)

Survenue trop vite, cette troisième grossesse rend Avey dépendante de son mari, privation d'autonomie qui, sans qu'elle ne se l'admette, fait fomentier une méfiance, un reproche, une jalousie intenable. L'idée que son mari la trompe avec une quelconque « salope » qui n'aurait plus « que de la bouillie rouge figée dans la cervelle... » (RN 99) la rend malade, au point de vouloir avorter. Comme Tituba et Sethe, Avey cherche à se défaire de « la meilleure partie d'elle-même »<sup>377</sup>, mais n'y réussit guère:

Au début, elle avait tout essayé: les bains brûlants, l'huile de ricin, une infusion très forte de racines de fenouil, recette qu'elle tenait de sa mère. Elle [...] avala toutes [les pillules brunes] [et] resta sous la douche jusqu'au moment où elle eut l'impression que tous ces organes s'étaient écoulés avec l'eau par la bonde d'évacuation. (RN 83)

Obligée d'avouer à son mari ses tentatives vaines, selon des méthodes vétustes qui rappellent les « anciens temps », Avey se résigne finalement. Elle et Jay redoutent qu'un avortement amateuriste lui coûte la vie, comme il est arrivé à une de leurs amies. Marion, troisième fille d'Avey, entraîne le couple dans une spirale de pauvreté, de reproches mutuels, de rage, sentiment qui envenimait ces femmes noires qui bataillaient ferme, chaque jour, pour survivre à Brooklyn:

Sa rage ne parlait pas seulement pour elle mais pour des milliers de ses semblables dans les blocs environnants qui passaient des nuits blanches dans des logements sans eau chaude ou dans des une pièce-

---

<sup>377</sup> Dans *Brown Girl, Brownstones*, la meilleure amie de Silla tombe enceinte: grossesse non planifiée, drame auquel seul l'avortement, décidé par la femme, et dont la responsabilité est rarement partagée par l'homme, remédie quelque peu. Silla exprime son dédain et son indignation, appelant à changer la condition féminine, première condition pour faire cesser la misère des immigrants barbadiens: « On n'est plus dans les anciens temps. On n'est plus là-bas chez nous que les femmes doivent mettre bas sans arrêt comme des truies. Va voir un docteur et prends quelque chose si tu veux pas que ton bonhomme comme tous ces fichus Bajuns t'use la santé à te faire des gosses [...]. Les blancs, eux y z'en ont pas d'ailleurs des flopees comme ça. » (FN, PS 43)



cuisine, des trous à rats, des taudis au-dessus des magasins de Fulton Street<sup>378</sup>; chacune attendant un pauvre type [...] (RN 100)

Significativement, leur troisième fille sera la plus revêche à l'américanisation, la plus sceptique quant à l'intégration des « bajans » dans la société new-yorkaise. Avec ses voyages en Afrique, ses cours « aux sweet leapers », Marion rappelle Avatara.

Comme Morrison et Condé, Marshall traite du « ventre à crédit », de l'enfant indésiré: la grossesse est pour Avey une affreuse farce qui dévalorise la femme dans la mesure où, enceinte, elle déplairait à l'homme. Avey rappelle Marie-Hélène d'*Une Saison à Rihata*, chez qui cet état provoquait une « introversion régressive » (14). Au lieu d'espérer la délivrance comme une aubaine pour leur couple, Avey l'abhorre, exactement comme Pauline donnant naissance à Pecola. Le contraste entre le corps jubilatoire dans une scène d'amour et celle où il est soumis à d'atroces douleurs pendant l'accouchement est mis en relief dans la rêverie malade d'Avey: le fantasme d'un corps s'étirant et s'arc-boutant sous les caresses de l'amant y est interrompu pour une description bien clinique de l'accouchement:

*Dans le rond de lumière douce qui tombait de la lampe près du lit, le ventre de la femme était plat, doux, d'un blanc de neige, le nombril comme un signal nu au-dessus de la touffe soyeuse. Jay ne pouvait résister à ce ventre plat. Tout en la caressant, il disait à cette femme, sa bouche collée à son oreille, à ses lèvres l'effet que lui faisait ce ventre et combien il le trouvait émouvant. Jusqu'à ce que ses caresses et sa voix persuasive fassent crier la femme et qu'elle l'attire entre ses jambes arquées et largement ouvertes.*

Ses propres jambes allaient se trouver, dans les trois ou quatre semaines à venir, dans la même position: montées, repliées, écartées. Mais ce serait pas ce geste excitant et accueillant d'une fleur qui s'épanouit. Et ses cris ne seraient pas d'extase. De plus, [...] ses pieds seraient sanglés dans les étriers. Et elle aurait beau les supplier de ne pas le faire, ils attacheraient, comme les autres fois, ses mains aux longues barres, de chaque côté de la table. (RN 94)

L'accouchement est vécu comme la domestication et la domination du corps féminin, de sa maîtrise, de force, par des mains masculines, si bien qu'il éradique une vie conjugale épanouie et heureuse. Torture terrible, l'accouchement se greffe dans l'esprit d'Avey comme le début de la mésentente, la fin de l'alliance sacro-spirituelle. Ce qui fut auparavant une fête, préparé par de

---

<sup>378</sup> Rue à Brooklyn dont Marshall dit qu'elle respire une ambiance très caribéenne, Chamoiseau et co diraient « créole »: « Whenever I [...] walk along Fulton Street or Nostrand Avenue [...] I have to remind myself that I'm in Brooklyn and not in the middle of a teeming outdoor market in St. George's, Grenada or Kingston, Jamaica, or some other West Indian Island. Because there, suddenly, are all the sights and sounds, colors, smells, and textures of the entire Caribbean archipelago, transplanted intact to the sidewalks of New York. » (Marshall 1985: 67) Parmi les immigrants noirs à New York, 70% viennent des Caraïbes anglophones.

longs et délicats rituels, devient une corvée embêtante où la mesure de contraception efface d'un coup la tendresse: « As-tu pensé à mettre le machin...? » question maudite de Jay qui, comme sa femme, vit le contrôle de naissance comme écueil et antidote à leur amour. Humiliés et indignés, Jay lui crie aussitôt l'acte terminé:

Et quand c'était fini, son cri furieux, 'Ne me le montre pas, Avey! Ne me le montre pas!  
L'amour comme un fardeau dont il voulait à tout prix se débarrasser. [...]  
Parfois, c'était fini bien avant que son corps n'eût atteint le sommet de la vague et elle avait envie de repousser Jay dans son coin ou de lui donner des coups de poing pendant qu'il tombait dans un sommeil de plomb, [...]. (RN 119)

Comme Sethe, comme Tituba aussi, Avey reste sur sa soif. Déçue de son partenaire, elle devient de plus en plus frustrée quant à sa relation et à sa vie de couple - sort que connut aussi Silla Boyce, méprisant Deighton dans *Brown Girl, Brownstones*.

Toutefois, sa conscience lui dicte la résignation plutôt que la rébellion: sagement, elle enterre ses aspirations et ses besoins, pourvu que Jay les sorte de Halsey Street. C'est seulement tard dans sa vie qu'elle se réalise combien l'absence de cette composante-là rongait son mari au point de le morfondre silencieusement.

Il faudra, comme pour Sethe dans « the clearing », comme pour Télumée dans le « tambour d'exception », et Avey dans le *Beg Pardon* ou « Grand Tambour » (RN 218), un sabbat de sens qui mette un terme à la stase temporaire qui le figeait (comme Sethe et Avey). Alors que Avey Johnson regardait avec condescendance des gens de son sang, « nègres » et « négresses » arada, elle les respectera et les honorera, participant au:

Demandé Pardon, implorant et réclamant, non seulement pour eux-mêmes, non seulement pour les amis et les voisins qui se trouvaient dans le jardin mais aussi pour toute la vaste parentèle - les fils et les filles, les petits enfants et les arrière-petits enfants de Trinidad, Toronto, New York, Londres... (RN 220)

Malgré la diaspora, malgré la diversité toujours plus grande, l'unité est garantie par le biais de ce « Grand Tambour » (RN 218) et ces prières collectives: le « Pa'donné mwé » (en français dans le texte, p. 220) rythme par ailleurs toute la séquence; il est répété plusieurs fois et le texte intégral, tel que chanté et imploré par Lebert est transcrit: « Si mwé mérité/Pini mwé/Si mwé ba Mérité/Pa'donné mwé. » (RN 219)

Après le chevauchement de sens et de corps, après les libations et les danses, la boucle se referme (Collier 1983): Avey quittera une île qui « était davantage un mirage qu'un réalité. Une apparition destinée peut-être à combler un désir, une aspiration. (RN 236) Au terme de son Odyssée, elle retournera à son 'terrain' où elle prêchera les 'racines noires': North White Plains, les coins de rues

et les pelouses devant les maisons. Le centre commercial et la station de métro. Et aussi les rues et les immeubles administratifs de Manhattan. » (RN 237)

Chaque oeuvre investit la performance rituelle de la danse (accompagnée du chant), ainsi que le bain, d'une valeur purificatrice, restauratrice, rituels solitaires ou communautaires permettant la renaissance spirituelle. Avey réintègre son double, son avatar arada, pardonnant (comme l'exprime si bien Télumée) tous ceux qui l'ont offensée, mais implorant surtout le pardon de son mari. Renouant avec « la meilleure partie » qu'elle avait reniée, opprimée, évacuée, elle accepte d'être l'avatar de cette aïeule « sorcière », Aunt Cuney, qui lui ressassa des histoires d'Africains volants.

Once a great wrong has been done, it never dies. (Marshall 1979: exergue)

Dans chacun de ses romans, Marshall analyse avec finesse l'autoculpabilisation qui étouffe la femme de couleur soi-disant réussie en Amérique: ayant réalisé le rêve américain dont le *standing* se mesure au type de voyage (croisière dans la Caraïbe), Avey, comme Sethe est pétrie de remords. Refusant tout pessimisme, tout repli sur soi, l'auteure suggère à chaque fois une issue à cette « stasis » (Delamotte 1998). « Ceremonies of Reconciliation » (Schenck 1994), les romans sont des aveux de regret et de repentir, en même temps qu'ils étayent que les « fautes » s'inspiraient par la générosité, le sacrifice, le souci de l'Autre. Cependant, coupable de la mort sociale de son mari, asphyxiant ses filles élevées selon la droite morale de la « Middle Black Class », leur imposant le rejet des liens familiaux et ancestraux, Avey comme Sethe traverse une crise grave, s'auto-analysant pour venir au terme du passé qui les ronge. Le roman de Marshall est cérémonial, spirituel; son architecture en quatre livres développe les étapes initiatiques progressant vers la renaissance. Son désaveuglement progressif sous l'égide de figures prêtresses (Rosalie Parvay et Joseph Lebert) est semblable à celui de Sethe qui, ployée sous une condition exécrationnelle, conclut qu'elle doit se réinventer un lendemain. Menacées d'une mort sociale, amputées de la collectivité sans laquelle elles ne peuvent vivre, Avey comme Sethe sortent de leur zombification grâce à des rituels collectifs qui réinventent l'avenir en assumant le passé. Blanchie jusqu'à la moelle des os, la veuve regagne North White Plains convaincue qu'elle doit sauvegarder ses « fils invisibles » autour d'elle, cette toile de fils qui la préservera de l'animosité et du dédain des Blancs à l'égard de Noirs.



## Conclusion

### « Praisesongs » pour de sages sorcières

Au-delà des divergences et des caractéristiques propres, les auteures font preuve de préoccupation tant esthétiques qu'éthiques communes, formant une « congrégation » de *womanists*. Nomades jonglant avec les îles et les continents, avec des paradigmes multiculturels, Morrison, Condé et Marshall écrivent « a literature of re-connexion », comme l'a vu E.K. Brathwaite pour sa compatriote bajane, ainsi qu'Abena Busia. (Busia 1989) Toutes trois ébranlent les convictions et brisent les certitudes et les préjugés, faisant prévaloir le non-linéaire pour contester le monologique et le binarisme, pour nuancer et remettre en question les idées toutes faites et les clichés, les rapports homme-femme, enfant(s)-parent(s), etc... Toutes écrivent avec la même vision: celle de revoir la représentation de la mauvaise mère et/ou sorcière, combattant différentes formes d'injustice et de « forces maléfiques ». Pour réaliser ce projet, elles révisent d'abord l'Histoire: *Beloved* est « one of the most challenging of postcolonial texts because it indicates the extent to which the search for a genuinely noncolonial moral and cultural identity depends on a revisionary historiography. We cannot really claim ourselves morally or politically until we have reconstructed our collective identity, reexamined our dead and our disremembered. » (Mohanty 1997: 227) Historiographies révisionnaires, les romans démontrent qu'on ne peut s'amputer de l'Histoire, qu'il faut la braver pour illuminer le pourquoi d'actes blâmables, sorcières. *Beloved*, *Praisesong*, *Tituba* ne cherchent pas seulement à faire retentir les voix de celles qui furent oubliées, offusquées, mais à faire écouter leurs hésitations et leurs heurts, leurs souffles et leurs silences. Oser la juxtaposition des arguments pour et contre qui jettent une lumière plus nuancée sur des réalités atroces et qu'on aimerait d'un seul coup classer pour en être quitte, se raconter ses

souvenirs pour, ensemble, atteindre la rédemption est une préoccupation particulièrement nette des personnages morrisoniens. (Coundouriotis 1997: 221<sup>379</sup>)

Sans être des romans historiques, renvoyant aux coulisses l'historiographie et la fidélité historique, *Beloved*, *Tituba* et *Praisesong* nous transportent dans des périodes de l'Histoire américaine (esclavage, « Restauration », débuts de la Nouvelle-Angleterre, l'Amérique des années 50-80). Marshall déspatialise et détemporalise l'oeuvre pour explorer la vie intérieure, la dimension psychique de personnages déconnectés de leur lieu et de leur temps.

Autre axe commun, la révision du réalisme merveilleux et du *gothic novel*. S'éloignant du réalisme, elles dépeignent un monde où il n'existe plus de frontière entre le rêve et le réel, sondant la zone d'ombre entre la conscience/l'inconscience, accusant ainsi l'écart entre l'être et le paraître, le faux moi du vrai moi, les côtés supprimés ou refoulés de la personnalité. L'emploi d'une écriture de lisières, ainsi que l'opacité<sup>380</sup>, leur permettent de réinstaller un dialogue avec les tabous de l'Histoire, avec les fantômes du passé, les esprits des ancêtres. La prolifération de figures fantomatiques, d'apparitions spectrales d'esprits de famille servent à exorciser moins des traumatismes personnels que collectifs. (Brogan 1995: 149)

L'intertextualité est un troisième axe qui, à travers les mêmes auteurs revus et révisés, souligne à quel point les auteures conçoivent l'oeuvre romanesque comme un espace dialogique (Bakhtine). Nathaniel Hawthorne, auteur pionnier de l'Amérique puritaine, est ici accusé d'avoir, dès les temps fondateurs du Nouveau Monde, emprisonné la femme dans une altérité indésirable et intolérable. L'invisibilité de la femme noire dans le canon<sup>381</sup> et le *mainstream* est dénoncée dans *Beloved* et *Tituba*. Les trois auteures réservent par ailleurs beaucoup de place à d'autres voix afro-caribéennes

---

<sup>379</sup> « in *Beloved*, the characters talk obsessively and find their own salvation in recognizing and sharing their stories. In a novel which tries to solve the problem of silence marginalizing African-Americans [...], Morrison performs an archaeology, a historical and fantastic retrieval of the moment in which remembrance and telling could have been most productive. »

<sup>380</sup> Profond, parfait, pénétrant, *Beloved* illustre à un plus haut degré que les deux autres romans le désir d'hermétisme qui, comme pour d'autres auteurs postcoloniaux (Glissant, Harris, Reed, ...), est une résistance à tout compromis, à toute réduction, en même temps que refus à une vision du monde cartésienne.

<sup>381</sup> Ce que Morrison commente en soulignant à quel point l'auteur s'expose au public, critique et créateur seront jugés par la postérité: « For an author, regarding canons, it is very simple; in fifty, a hundred or more years his or her work may be relished for its beauty or its insights or its power; or it may be condemned for its vacuousness and pretension - and junked. Or in fifty or a hundred years the critic (as canon builder) may be applauded for his or her intelligent scholarship and powers of critical inquiry. [...] In any case, as far as the future is concerned, when one writes, as critic or as author, all necks are on the line. » (Morrison 1989: 33-4)

et/ou africaines-américaines, européennes et américaines qui ainsi, retentissent dans l'oeuvre. Une fois de plus, c'est Morrison qui réalise le plus beau *quilting*. (Jablon 1996: 97)

La révision de la sorcière passe par l'examen du processus de condamnation d'une insupportable altérité: de sexe et de couleur. La femme noire est « the ultimate M/Other », diabolisée, considérée comme démons qu'il s'agit d'abattre. Révisions du procès de la sorcière, *Tituba*, *Beloved*, *Praisesong* montrent le pouvoir insidieux de la femme noire, surtout si elle est mère et se décide à régir en maître de son corps. Sycorax enfantant Caliban, les protagonistes vivent la profonde ambivalence de la condition féminine noire. La pluralité d'une identité négativisée, le pouvoir contrarié, mais forgé face au morcellement identitaire et à la double répression sont analysés à travers ces femmes combattives qui ont trouvé la sagesse de préserver leur identité, leur dignité, leur intégrité au sein d'une communauté hostile. C'est encore ici que Morrison surpasse les autres, investissant la « sorcière » d'une mission délicate, apportant quelque chose à la vie de l'homme noir qui l'avait toujours dédaignée. En même temps, la « sorcière » arrivera à bon port grâce à Paul D qui finira par accepter sa criminalité. L'empathie, sans être compatible de compassion, nous fait vibrer aux charmes secrets du Dernier homme du Bon Abri. Plus d'un lecteur, et en particulier, lectrice s'est attendri(e) devant les personnages « extraordinaires »<sup>382</sup> que nous sculpte Morrison. Ce que grand nombre de femmes cherchent en leur partenaire, Paul D le possède:

Paul D ajoutait quelque chose à sa vie, quelque chose sur quoi elle avait envie de compter, tout en ayant peur. (B 137)

Mais surtout:

Confiance et réminiscences, oui, ainsi qu'elle [Sethe] l'avait cru possible lorsqu'il l'avait enlacée devant le fourneau. Le poids qu'il avait, l'angle qu'il faisait; les vrais poils de barbe sur ses joues, son dos arqué, ses mains savantes, l'attente dans ses yeux et son redoutable pouvoir humain. Cet esprit qu'il avait et qui comprenait le sien. Sa propre histoire qui devenait tolérable, parce que c'était aussi la sienne - à raconter, à affiner pour la raconter encore. Les choses qu'aucun d'eux ne savait de l'autre - et celles qu'ils ne savaient ni l'un ni l'autre formuler avec des mots -, et bien tout cela viendrait en son temps [...] (B 142)

Chez Marshall et Morrison, la rédemption de la sorcière, le dépassement de traumatismes liés au passé esclavagiste et colonial ne peuvent jamais être l'affaire de l'Un; il faut l'appui et le soutien de

---

<sup>382</sup> Sous la plume de Mohanty, plaçant *Beloved* à côté de l'oeuvre de Dominick LaCapra, Paul D suscite une sympathie extraordinaire: « the main argument for seeing Paul D as a central participant in the moral debate [...] is that from the very beginning he reveals a capacity for an *extraordinary kind of sympathy*. » (Mohanty 1997: 219; C'est moi qui souligne)

tous, de l'ancêtre qu'on réincarne (Cooper 1192), de la communauté. (Powell 1995: 105) (Lee 1985) L'individualiste Avey se rachète en empruntant la voix de son aïeule Avatara. Elle répandra le Verbe, se chargeant à son tour de relayer la parole sur les Ibos et prêchant les vraies valeurs à North White Plains, diamétralement opposées aux collines chaudes de Carriacou.

Par un truc littéraire (le paratexte remplaçant le topos du manuscrit trouvé dans *Tituba*; la coda dans *Beloved*) deux femmes noires sont sauvées de l'oubli. L'objet livre atteint un seuil transcendantal, quasi métaphysique chez Morrison où la matérialité même du livre démentit la formule finale: « Ceci n'est pas une histoire à faire circuler » (Wisker 1993: 94; Phelan 1993), nous chargeant par l'envoi de bien prendre soin de cette histoire délicate. Particulièrement méfiantes devant la manipulation des masses, devant l'indoctrination et l'imposition de valeurs sectaires, Condé, Marshall et Morrison cherchent moins à prouver quelque chose, qu'à mettre en garde. Au lieu de répondre à des questions, elles les posent.

Marshall se range derrière ces mêmes préoccupations esthétiques et éthiques: elle aussi, originaire d'îles et de continents à forte (im)migration, témoigne de la douleur d'être noir(e) (cf. Morrison 1989 « The Pain of Being Black »).

Des trois auteures, Condé écrit le plus sous le signe de l'imposture. Parodique, paradoxal et polémique, *Tituba* réhabilite une sorcière injustement exécutée et ensuite oubliée de l'Histoire. Le personnage historique lui sert de prétexte pour exprimer le mécontentement d'une Amérique divisée par des hétérophobies et des sectarismes coloniaux *Ecrivaine politiquement incorrecte* (c'est le titre des Actes d'un colloque tenu en Guadeloupe (14-18 mars 1995) (Araujo 1996), Condé est à la recherche d'une littérature alternative, en dehors de tout mouvement prescrivant règles et thèmes. (Rumph 1993: 260) Les romans condéens révèlent un profond scepticisme et une désobéissance aux conventions, narratives ou politiques. Tandis que Morrison livre une fiction crédible et un reflet fidèle de l'époque (tout en supplantant l'Histoire par la *re-mémoire*), l'historicité cède le pas à l'imagination dans *Tituba*. « Au moins avons-nous été, nous lecteurs, rendus à notre vérité personnelle, à notre nudité, à la responsabilité de faire notre vie et/ou donner une consistance plus forte au monde », conclut Régis Antoine. (Antoine 1996: 73-4) Le négativisme sartrien, le regard résolument désenchanté sur les doctrines et idéologies, la critique acerbe de l'imposture du socialisme africain, sont quelques aspects d'une écriture qui ne traque pas toujours les facilités de plume, mais qui n'en finit pas d'inventorier les promesses non tenues, les désillusions amoureuse ou politique, privée ou publique, individuelle ou collective.

Comme d'autres désenchantés postcoloniaux et pessimistes culturels (Ouologuem, Depestre qui tourna le dos aux idéaux de jeunesses, aux révolutions marxistes), Condé adopte une attitude plus ouvertement revêche et subversive que celle de Morrison. La parodie des doctrines, sa moquerie à propos de tous les -ismes s'étend au féminisme. Romans protestataires, personnages antipathiques, sujets polémiques, protagonistes excentriques et ex-centrés, ils nuancent moins qu'ils ne protestent, déconstruisant telle ou telle idéologie, accusant toute forme de néo-colonialisme et autres systèmes inégalitaires.



Au-delà des divergences, l'essai articule quelques connexions entre trois auteures de la diaspora noire. D'abord, leur mission, celle d'une littérature sociale en ce qu'elle répond à l'urgence de décrire les dysfonctionnements de la société contemporaine, divisée par les tensions de groupes, subordonnant grand nombre d'individus aux marges. Ainsi, Condé s'en prend à l'éternel racisme à l'égard des Noirs: « Quelle potion amère que la vie du nègre. On ne sait où trouver le sucre pour la sucrer. USA, Haïti, Jamaïque. Pareil. » (Condé 1987: 236) Sans être moralistes, elles instille une leçon sérieuse à l'heure où une vision plus tolérante, basée sur le respect d'autrui et une acceptation du multiculturel et du multiracial, est clamée avec une vigueur toujours plus grande. Les oeuvres posent des questions tant éthiques qu'esthétiques: toutes sont politiques en ce qu'elles interrogent les rapports de force entre dominants et dominés. La plus mouvante et la plus engageante est Morrison qui « takes this ethical and aesthetic project of seeing inwardness from the outside furthest and deepest - [...] such an inward and intimate desire provide[s] an 'inscape' of the memory of slavery. » (Bhabha 1997: 453)

Virtuoses du style, inventives avec la forme romanesque, les auteures annoncent une littérature qui transcende les cloisonnements de genres, personnages (principaux/secondaires), voix narrative. Leur conscience aiguë de la formation du canon littéraire est par ailleurs un autre trait partagé. Dans « Unspeakable Thoughts Unspoken », Morrison répète les paroles prophétiques de Glissant qui disait que la littérature antillaise est à venir, qu'elle n'avait pas encore de public. Qu'une de ses phrases célèbres soit inscrite dans le mur de la Public Library à New York, dit assez combien la mémoire de Morrison est assurée pour/par les générations présentes et à venir. *Beloved* restera un chef-d'oeuvre, tant pour sa prose magnifique, le style tout à fait inégal et unique, les vues/visions et la force de son écriture, et la profondeur de ses messages.

Au-delà des différences stylistiques, d'une continuité thématique et des liens intertextuels, une volonté commune de faire du nouveau en matière romanesque vient à jour. Erigeant des ponts entre des domaines (spatio-temporels) éloignés, elles prédisent une époque où la politique identitaire essentialiste (« blackness », « négritude » ) sera remplacée par des modèles de « mongrélisation » et d'hybridité, de créolisation et de métissage. (Bongie 1997), les romans sont tous graves, chargeant le livre d'une mission capitale: inciter à la réflexion, voire à la révision. Exauçant le voeu de venir à bout des fantômes du passé, d'impasses présents, exaltant, enfin, la diversité au sein de l'unité, elles nous invitent à revoir notre vision et nos opinions sur des matières tabouisées. Les trois narrations sont des odes à de sages sorcières, grâce à la magie desquelles s'opère une révision des idées reçues, des stéréotypes. Tel est l'objectif atteint dans *Beloved*:

As we reconstruct the narrative of child murder through Sethe, the slave mother, who is herself victim of social death, the very historical basis of our ethical judgement undergoes a radical *revision*. (Bhabha 1994: 10)

Par les similarités tant structurelles que thématique, par la révision à l'oeuvre dans ces narrations décentrées, le nouveau triangle diasporique démontre le bien-fondé d'une histoire littéraire contre-hégémonique. Au lieu d'une approche ethno-/francocentriste et monolinguisque, une approche multiculturelle, multiraciale et multilingue, se défend. Pour ces auteurs en marge, « the location of culture » (H.K. Bhabha) se situe dans le partage d'un passé collectif répressif (colonisation) et d'un présent marqué par le déracinement, la migration (in)volontaire. Ces trois paroles migrantes métissent plus d'une langue, plus d'une culture, plus d'une tradition, partageant grand nombre d'enjeux et de questions, de techniques et de thèmes. Alors qu'on classe encore généralement, dans les anthologies et manuels littéraires, les auteurs par origine géographique, langue, nationalité, d'autres communalités pourraient servir, telles la condition de subalterne (Spivak 1988) de 'belated' (Bhabha 1994) justifie de considérer la Caraïbe comme l'« autre Amérique » et celle-ci comme la Caraïbe étendue.

# Bibliographie

## Abbreviations

MC: *Moi, Tituba: M,T*

PM: *Praisesong for the Widow: PW*

TM: *Beloved: B*

## Revue littéraires

AAR: *African American Review*

MFS: *Modern Fiction Studies*

WLT: *World Literature Today*

Maisons d'édition: GA: Paris, Gallimard, HA: Paris: L'Harmattan, KA: Paris: Karthala

## Corpus

Condé, Maryse, *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, Mercure de France, 1986, Coll. « Folio »

Marshall, Paule, *Racines noires*, Bordeaux: B Coutaz, 1987

(*Praisesong for the Widow*, A Plume Book, 1983)

Morrison, Toni, *Beloved*, C. Bourgois, 1989, Coll. « Presses Pocket »

(*Beloved*, Chatto and Windus, 1987)

**Articles, essais de Condé**

Condé, Maryse, 1976, *Stéréotypes du Noir dans la littérature antillaise: Guadeloupe et Martinique*, Thèse de doctorat, Université de Paris III

Condé, Maryse, 1977, « Non-spécificité de la critique littéraire 'africaine' », *African Perspectives*, 1, Afrika-Studie Centrum Leiden, 35-41

Condé, Maryse, 1979, *La parole des femmes. Essai sur les romancières caraïbes de langue française*, HA

Condé, Maryse, 1982, « Anglophones et francophones: les frontières littéraires existent-elles? », *Notre Librairie*, Juillet-Septembre, 65, 27-32

Condé, Maryse, 1983, « Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer », *Yale French Studies*, n°83, *Post/Colonial Conditions*, Lionnet & Scharfman, eds, 121-134

Condé, Maryse, éd, 1992, *L'Héritage de Caliban*, Fort-de-France, Jasor

Condé, Maryse et Madeleine Cottenet-Hage (s.l.d.), 1995, *Penser la créolité*, KA

**Interviews avec Condé**

Clark, Vévé, 1989, « I have made peace with my island. An Interview avec Maryse Condé », *Callaloo*, 12.1, Winter, 85-133

Taleb-Khyar, B, 1991, « An Interview with MC and Rita Dove », *Callaloo*, 14.2, 347-66

Phaff, Françoise, 1993, *Entretiens avec Maryse Condé*, KA (Postface Antoine Régis)

Sourieau, Marie-Agnès, 1999, « Entretien avec MC: de l'identité culturelle », *French Review*, 72.6, 1091-8

**Numéros spéciaux**

*World Literature Today*, 67.4, Fall 1993

*Callaloo*, 18.3, Summer 1995

**Articles de, interviews avec Paule Marshall**

Baer, Sylvia, 1991, « Holding on to the Vision », *The Women's Review of Books*, 8.10&11, 24-25

Dance, Daryl Cumber, 1992, « An Interview with PM », *The Southern Review*, 28, Winter, 1-20

Lodge, Sally, 1984, « Publishers Weekly Interviews PM », *Publishers Weekly*, 225, January, 90-1

Marshall, Paule, 1981, « Shaping the World of My Art », *Women's Studies Quarterly*, 9.4, Winter, 23-24 (1973, *New Letters*, 40, 97-112)

Ogundipe-Leslie, Omolara, 1989, « 'Re-creating Ourselves All Over the World'. Interview with PM », *Matatu*, 6.3, Black Women's Writing, Carole Boyce Davies, ed, 25-38, repris dans *Moving Between Boundaries*, Carole Boyce-Davies, ed, London: Pluto Press, 1995, 19-26

Pettis, Joyce, 1991/92, « A MELUS Interview: PM », *MELUS*, 17.4, Winter, 117-29

Walters, Wendy W, 1997, « 'One of these Mornings, Bright and Fair, Take my Wings and Cleave the Air': The Legend of the Flying Africans and Diasporic Consciousness », *MELUS*, 22.3, 3-29

Williams, John, 1986, « Return of a Native Daughter: An Interview with PM and MC », *Sage*, 3.2, Fall, 52-53

**Numéros spéciaux**

*Callaloo*, 18, 6.2, Spring 1983

*Callaloo*, 16.1, 1993 (with Bibliography)

*Studies in the Literary Imagination*, 26, Fall 1993

*MELUS*, 19, winter 1994

**Articles, essais de Morrison**

Morrison, Toni, 1974a, « Behind the Making of The Black Book », *Black World*, 23, February, 86-90

Morrison, Toni, 1974b, « Rediscovering Black History », *NY Times Magazine*, August 11th, 14 et sq

Morrison, Toni, 1983, « Rootedness: The Ancestor as Foundation », *Black Women Writers (1950-1980)*, Marie Evans, ed, NY: Doubleday, 339-45

Morrison, Toni, 1984, « Memory, Creation, and Writing », *Thought*, 59, December, 385-390

Morrison, Toni, 1987, « The Site of Memory », *Inventing the Truth. The Art and Craft of Memoir*, William Zinsser, ed, Boston: Houghton Mifflin, 103-24

Morrison, Toni, 1988, « Living Memory », *City Limits*, 31, March- April, 10-11

Morrison, Toni, 1989, « A Bench by the Road », *The World*, 3, Jan/Feb, 4

Morrison, Toni, 1989, « Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature », *Michigan Quarterly Review*, 28.1, Winter, 1-34; Reprint in *Criticism and the Color Line. Desegregating American Literary Studies*, Henry B. Wonham, ed, Rutgers UP, 1996, 16-29; repris dans *Within the Circle. An Anthology of African-American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*, Angelyn Mitchell, ed, Duke UP, 1994, 368-98

Morrison, Toni, 1992, *playing in the dark. Whiteness and the literary imagination*, Cambridge, Harvard UP, trad française par Pierre Alien, C. Bourgois, 1993

Morrison, Toni, ed, 1992, *Race-ing Justice, En-gendering Power. Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and Construction of the Social Reality*, ed and with an Introduction by TM, NY: Random House

Morrison, Toni, 1993, *Littératures*. Edition Spéciale Carrefour des Littératures, Strasbourg, novembre, « Playing in the dark », 14

Morrison, Toni, 1994, *Words Still Count on Me, A Chronicle of Literary Conversations* (TM, Primo Levi, Alice Walker,...), Herbert Mitgang, ed, Norton, 242-44

Morrison, Toni, 1994, « Afterword », Reediton *Bluest Eye*, NY: Knopf

Morrison, Toni, 1995, “Nobel Liecture”, *The Georgia Review*, 49, 314-317

Morrison, Toni, 1998, « Introduction », *Birth of a Nationhood, Gaze, Script, and Spectacle in the O.J. Simpson Case*, Morrison et Claudia Brodsky Lacour, eds, NY: Pantheon Books,

### **Interviews avec Toni Morrison**

Angelo, Bonnie, 1989, « The Pain of Being Black: An Interview with TM », *Time*, 22, May, 46-48, repris dans *Conversations with TM*, Danille Taylor-Guthrie, ed, Mississippi UP, 1994, 255-61

Brown, Cecil, 1995, « Interview with TM », *Massachusetts Review*, 36.3, 455-73

Davis, Christina, 1988, « Interview with TM », *Présence Africaine*, 1ier trim, 141-50

LeClair, Tom, 1988, « An Interview with TM », *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*, Tom LeClair and Larry McCaffery, eds, Urbana: Illinois UP, 252-61

Lester, Rosemarie K, 1988, « An Interview with TM », *Critical Essays on TM*, Nellie McKay, Ed, Boston: Hull

Naylor, Gloria, 1985, « A Conversation with Gloria Naylor and TM », *Southern Review*, 21, 567-93

Schappell, Elissa, Claudia Bordsky Lacour, 1993, « TM: The Art of Fiction », *The Paris Review*, 35, Fall, 83-125

Stepto, Robert B, 1979, « 'Intimate things in place' A conversation with TM », *Chants of Saints. A gathering of Afro-American Literature, Art and Scholarship*, Robert Stepto, ed, Urban/Chicago/London: UP of Illinois, 214-29

Tate, Claudia, 1983, « A conversation with TM », *Black Women Writers at Work, Conversations with....TM*, NY: Continuum, 117-30

**Numéros spéciaux**

*Modern Fiction Studies*, 39.3&4, Fall/Winter 1993

*AAR*, 26.1, Spring 1992, 27.4, 1993

*AAR*, 28.4, Summer 1994

*CLA Journal*, 37, December 1993

*Literature, Interpretation, and Theory*, 6.1&2, 1996



**Autres ouvrages mentionnés**

Aaron, David H, 1995, « Early Rabbinic Exegesis on Noah's Son Ham and the So-Called 'Hamitic Myth' », *Journal of American Academy of Religion*, 63.4, Winter, 721-759

Adjarian, Maude M, 1994, *Looking for Home: Postcolonial Women's Writing and the Displaced Self*, Univ of Michigan, Ph.D

Affergan, Francis, 1983, *Anthropologie à la Martinique*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques

AFRAM, n°3, octobre 1993, « *Beloved, she's mine* », *Essais sur Beloved de TM*, réunis par Geneviève Fabre et Claudine Raynaud

AFRICULTURES, n°28, mai 2000: *Postcolonialisme: inventaire et débats*

Alix, Pierre, 1995, *L'image de la femme résistance chez quatre romancières noires: Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Toni Morrison et Alice Walker*, ph.d, Florida State University

Allende, Isabel, 1984, *La maison des esprits*, Fayard, Coll. « Livre de Poche »

Anderson, Paula Grace, 1982, « JR's WSS: The Other Side/Both Sides Now », *Caribbean Quarterly*, 28.1&2, 57-65

Andrade, Susan Z, 1993, « The Nigger of the Narcissist. History, Sexuality and Intertextuality in MC's *Heremakhonon* », *Callaloo*, 16.1, 231-26

Anim-Addo, Joan, ed, 1996, *Gender and Genre in Caribbean Women's Writing*, Whiling & Birch

Antoine, Régis, 1996, « Un Romantisme de la désillusion », *Oeuvre de Maryse Condé*, HA, 57-75

Appiah, Kwame Anthony, 1997, « Is the Post in Postcolonial the Post in Postmodern? », *Dangerous Liaisons. Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Anne McClintock, Aamir Mufti, Ella Shohat, eds, Minnesota UP, 420-444

Araujo, Nara, éd, 1996, *L'Oeuvre de Maryse Condé. Questions et réponses A propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, HA, Actes du colloque Guadeloupe 14-18 mars 1995

Arnold, James A, 1993, « Maryse Condé: The Novelist as Critic », *WLT*, 67.4, Fall, 711-16

Arnold, James A, 1994, « The Gendering of Créolité: The Erotics of Colonialism », *Nieuwe West-Indische Gids*, 68.1-2, 5-22, repris dans *Penser la créolité*, s.l.d. de Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage, KA, 1995, 21-40

Arnold, James A, ed, 1996, *Monsters, Tricksters, and Sacred Cows. Animal Tales and American Identities*, UP of Virginia, With an Afterword by Derek Walcott

Arnold, James A, 1997, « Caliban, Culture, and Nation-Building in the Caribbean », *Constellation Caliban. Figurations of Character*, Nadia Lie & Theo D'haen, eds, Rodopi, 231-44

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, 1989, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London/NY: Routledge

Ashcroft, W.D, 1989, « Intersecting Marginalities: Post-Colonialism and Feminism », *Kunapipi*, 11.2, 23-35

Ashe, Marie, 1992, « The 'Bad Mother' in Law and Literature: A Problem of Representation », *Hastings Law Journal*, 43.4, 1017-37

Askeland, Lori, 1992, « Remodeling the Model Home in *Uncle Tom's Cabin* and *Beloved* », *American Literature*, 64.5.4, December, 785-805

AUTREMENT, n°9, sept 1991: *Hollywood 1927-1941; La propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*

n°25, sept 1993, *Harlem 1900-1935. De la métropole noire au ghetto, de la Renaissance à l'exclusion*

Awkward, Michael, 1989, *Inspiriting Influences. Tradition, Revision, and Afro-American Women's Novels*, Columbia UP (Walker, Morrison, Naylor)

Baer, Sylvia, 1991, « Holding onto the Vision: Sylvia Baer interviews PM », *The Women's Review of Books*, 8.10&11, 24-25

Baker, Houston A, 1988, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature, A Vernacular Theory*, UP of Chicago

Baker, Houston A, Patricia Redmond, eds, 1989, *Afro-American Literary Study in the 1990s*, UP of Chicago

Baker, Houston A, 1991, *Workings of the Spirit. The Poetics of African American Women Writing*, UP of Chicago

Balutansky, Kathleen, 1995, « Créolité in Question: Caliban in MC's *Traversée* », *Penser la créolité*, Maryse Condé, Madeleine Cottenet-Hage (s.l.d.), KA, 101-11

- Balutansky, Kathleen, Marie-Agnès Sourieau, eds, 1998, *Caribbean Creolization. Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity*, UP Florida/UP West Indies
- Baraka, Amiri, 1986, « Entretien », *Les Temps Modernes*, 485, 88-111
- Bauer, Sylvie, « Ishmael Reed », *La Quinzaine littéraire* (1-15 fév 1998)
- Bauman, Zygmunt, 1995, *Modernity and the Holocaust*, Polity Press
- Behn, Aphra, *The History of Oroonoko or the Royal Slave* (1688), *Oroenoko of de koninklijke slaaf*, Amsterdam, Knipscheer, 1983, trad par Albert Helman
- Bell, Bernard W, 1992, « *B*: A Womanist Neo-Slave Narrative; or Multivocal Remembrances of Things Past », *AAR*, 26.1, 7-15
- Benítez-Rojo, Antonio, 1992, *The Repeating Island. The Caribbean and the Postmodern Perspective*, trad James Maraniss, Durham/London, Duke UP
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, 1993, *In Praise of Creoleness*, GA, Ed bilingue trad par M.B. Taleb-Khyar
- Berret, Anthony J., 1989, « TM's Literary Jazz », *CLA Journal*, 32, March, 267-83
- Bhabha, Homi K, 1994, *the location of culture*, NY, Routledge
- Bhabha, Homi, K, 2000, "The Vernacular Cosmopolitan", *Voices of the Crossing, The Impact of Britain on Writers from Asia, the Caribbean and Africa*, Ferdinand Dennis, Nasemm Khan, eds, London, Serpent's Tail, 133-142
- Boehmer, Elleke, 1995, *Colonial & Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*, Oxford UP.
- Boehmer, Elleke, 1998, « Post-Colonial Literary Studies: A Neo-Orientalism? », *Oriental Prospects. Western Literature and the Lure of the East*, Theo D'haen & C.C. Barfoot, eds, Rodopi, 239-245
- Bond-Stockton, Kathryn, 1996, « Prophylactics and Brains: *B* in the Cybernetic Age of AIDS », *Studies in the Novel*, 28, Fall, 434-65
- Bongie, Chris, 1994, « The (Un)Exploding Volcano: Creolization and Intertextuality in the Novels of Daniel Maximin », *Callaloo*, 17.2, 627-642

Bouillaguet, Annick, 1996, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Nathan, « Nathan Université »

Boyce-Davies, Carole, 1994, *Black Women, Writing and Identity, Migrations of the Subject*, Routledge

Braxton, Joanne M, 1989, *Black Women Writing Autobiography. A Tradition within a Tradition*, Philadelphia: Temple UP

Braxton, Joanne M, 1990, *Wild Women in the Whirlwind, Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance*, M. Braxton & Andrée Nicola McLaughlin, eds, Foreword by Audre Lorde, *Serpent's Tail*, « Black Studies »

Breslaw, Elaine G, 1996, *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*, NY UP

Brière, Eloïse, « L'affaire Calixte Beyala », ms. présenté au CIEF, Moncton, mai 1998

Briggs, Robin, 1996, *Witches and Neighbours*, Harper Collin Pub

Britton, Celia, 1994, « Discours and histoire, magical and political discourse in Edouard Glissant's *Le Quatrième siècle* », *French Cultural Studies*, 5.2, 151-162

Britton, Celia, 1999, *Edouard Glissant and Postcolonial Theory, Strategies of Language and Resistance*, Virginia UP

Broad, Robert L, 1994, « Giving Blood to Scraps: Haints, History and Hosea in *B* », *AAR*, 28, Summer, 189-96

Brodhead, Richard H, 1993, « Introduction to *The Conjure Woman and Other Conjure Tales* », Durham and London: Duke UP

Brogan, Kathleen, 1995, « American Stories of Cultural Haunting: Tales of Heirs and Ethnographers », *College English*, 57.2, February, 149-65

Brontë, Charlotte, 1847, *Jane Eyre*, trad Charlotte Maurat, 1984, Préface et commentaires, Librairie Générale, Coll. « Livre de poche classique »

Brontë, Emily, 1848, *Wuthering Heights, Les Hauts de Hurle-Vent*, trad Frédéric Delbecque, Ed. Fallois, 1984, Coll. « Livre de Poche »

- Brown, Stewart, ed, 1990, *Caribbean New Wave. Contemporary Short Stories*, Heinemann
- Brown-Hinds, Paulette, 1995, « In the Spirit: Dance as Healing Ritual in PM's *PW* », *Religion and Literature*, 27.1, Spring, 107-117
- Bruce, Donald, 1995, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*, Toronto: Ed Paratexte
- Bruner, Charlotte and David, 1985, « Buchi Emecheta and Maryse Condé: Contemporary Writing from Africa and the Caribbean », *WLT*, 59, Winter, 9-13
- Burton, Robert, 1995, « Traversée paradoxale d'un texte: *Corps perdu* d'Aimé Césaire », *Présence Francophone*, n°46, 123-32
- Burton, Richard D.E., 1997, *Le roman marron: Etudes sur la littérature martiniquaise contemporaine*, HA
- Busia, Abena P.A., 1989, « 'What is Your Nation?' Reconnecting Africa and Her Diaspora through PM's *PW* », *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women*, Cheryl A. Wall, ed, New Brunswick: Rutgers UP, 198-211
- Cailler, Bernadette, 1988, *Conquérrants de la nuit nue. Edouard Glissant et l'H(h)istoire antillaise*, Tübingen: Gunter Narr
- Cailler, Bernadette, 1990, « A Pleasurable Task: Reviewing the CARAF Books », *Research in African Literature*, 21.3, Fall, 125-39
- Campbell, Elaine, Pierrette Frickey, 1998, *The Whistling Bird. Women Writers of the Caribbean*, Kingston: Randle
- Campbell, Josie D, 1985, « To Sing the Song, to Tell the Tale: Toni Morrison's *Song of Solomon* and Simone Schwarz-Bart's *The Bridge of Beyond* », *Comparative Literature Studies*, XXII, 394-412
- Cardinal, Marie, 1975, *Les Mots pour le dire*, Grasset & Fasquelle, Coll. « Livre de Poche »
- Carpentier, Hélène, 1992, « Les femmes dans l'oeuvre de Glissant », *Horizons d'Edouard Glissant*, Yves-Alain Fabre, éd, Pau: J&D Ed
- Casanova, Nicole, 1997, « Dans le fond d'un panier caraïbe », *Quinzaine Littéraire*, 723, 9

Cauville, Joëlle, 1994, « Jeanne Hyvrard et l'aventure alchimique », *Thirty Voices in the Feminine*, Michael Bishop, ed, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 140-150

Cazenave, Odile, 1994, « Représentations de la folie dans les textes de Myriam Warner-Vieyra » in *Littérature et Maladie en Afrique. Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, J. Bardolph, ed, Colloques de l'APELA, 1991, HA, 115-133

Cazenave, Odile, 1996, *Femmes rebelles. Vers un nouveau roman africain au féminin*, HA

Caws, Mary Ann, Green Mary Jean, Hirsch Marianne, Scharfman Ronnie, éd, 1996, *Écritures de femmes. Nouvelles cartographies*, New Haven and London: Yale UP

Chamoiseau, Patrick, 1990, « Considérations sur *Traversée de la Mangrove* », *Antilla*, 364, janvier, 34-9; 1991, « Reflections on MC's *Traversée de la mangrove* », *Callaloo*, 14.2, 389-95

Chamoiseau, Patrick, Raphaël Confiant, 1991, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, Hatier, Coll « Brèves littéraires »

Chamoiseau, Patrick, 1997, *Ecrire en pays dominé*, GA

Chauvet, Marie, 1968, *Amour, Colère, et Folie*, GA

Christian, Barbara, 1980, *Black Women Novelists. The Development of a Tradition, 1892-1976*, Westport/Connecticut: Greenwood

Christian, Barbara T, 1983a, « Ritualistic Process and the Structure of *PW* », *Callaloo*, 6.2, Spring/Summer, 74-84

Christian, 1983b, « Ritual, Process and Structure », *Callaloo*, 6.2, 78-84

Christian, Barbara, 1985, « Trajectories of Self-Definition: Placing Contemporary Afro-American Women's Fiction », *Conjuring. Black Women Fiction and Literary Theory*, Marjorie Pryse, Hortense J. Spillers, eds, Bloomington: Indiana UP, 233-48

Clark, A. Vévé, 1990, « Developing Diaspora Literacy: Allusion in MC's *Hérémakhonon* », *Out of the Kumbla. Caribbean Woman and Literature*, Carole Boyce-Davies, Elaine Savory-Fido, eds, Trenton: Africa World Press, 303-19

Clark, A. Vévé, 1991, « Developing Diaspora Literacy and *Marasa* Consciousness », *Comparative American Identities. Race, Sexe, And Nationality in the Modern Text*, Hortense J. Spillers, ed, NY/London: Routledge, 40-61

Clary, Françoise, 1997, « Savoir et être: image de soi, image de l'autre dans les romans de PM », *La femme noire américaine. Aspects d'une crise d'identité*, Thierry Dubost & Alice Millis, éd, PU de Caen, 39-49

- Cliff, Michelle, 1993, *Free Enterprise*, Penguin Books
- Cobham, Ronda, 1993, « Revisioning our Kumblas: Transforming Feminist and Nationalist Agendas in Three Caribbean Women's Texts », *Callaloo*, 16.1, 44-64
- Collier, Eugenia, 1983, « The Closing of the Cercle: Movement from Division to Wholeness in PM's Fiction », *Black Women Writers*, Mari Evans, ed, London/Sydney: Pluto Press, 295-315
- Comhaire-Sylvain, Suzanne, 1976, *Le roman de Bouqui*, Montréal, Ed Leméac
- Condé, Maryse, 1976, *Hérémakhonon*, UGE, Coll. 10/18, En attendant le bonheur, seghers, 1988
- Condé, Maryse, 1987, *La vie scélérate*, Mercure, Coll. "Livre de Poche"
- Condé, Maryse, 1989, *Traversée de la mangrove*, Mercure, Coll. "Folio"
- Condé, Maryse, 1992, *Les Derniers Rois mages*, Mercure
- Condé, Maryse, 1993, *La Colonie du nouveau monde*, Laffont, Coll. "Pocket"
- Condé, Maryse, 1995, *La Migration des coeurs*, Laffont
- Condé, Maryse, 1996, *Desirada*, Laffont
- Condé, Maryse, 1997, *Pays mêlé*, Laffont
- Condé, Maryse, 1999, *Le coeur à rire et à pleurer. Contes vrais de mon enfance*, Laffont
- Cooper, Carolyn, 1992, « 'Something Ancestral Recaptured': Spirit Possession as Trope in Selected Feminist Fictions of the African Diaspora », *Motherlands. Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*, Shusheila Nasta, ed, New Brunswick: Rutgers UP, 64-87
- Corti, Lilian, 1992, « Medea and Beloved: Self Definition and Abortive Nurturing in Literary Treatments of Infanticidal Mother », *Disorderly Eaters. Texts in Self-Empowerment*, Lilian R. Furst & Peter W Graham, eds, University Park: Pennsylvania State UP, 61-77
- Corzani, Jack, 1978, *La Littérature des Antilles, Guyane française*, 6 Tomes, Fort-de-France: Désormeaux
- Coser, Stelamaris, 1994, *Bridging the Americas. The Literature of TM, PM, and Gayl Jones*, Philadelphia: Temple UP
- Cottenet-Hage, Madeleine, 1996, « Traversée de la mangrove: Réflexion sur les interviews », *L'oeuvre de Maryse Condé*, HA, 157-171
- Coundouriotis, Eleni, 1997, « Materialism, the Uncanny, and History in TM and Salman Rushdie », *LIT*, 8, 1997, 207-225

Couser, G. Thomas, 1996, « Oppression and Repression: Personal and Collective Memory in PM's *PW* and Leslie Marmon Silko's *Ceremony* », *Memory and Cultural Politics*, Amritjit Singh, Joseph T. Skerrett, Jr; Robert E. Hogan, eds, Northeastern UP, « New Approaches to American Ethnic Literature », 106-20

Coussy, D et E. Labbé, 1988, *Les littératures de langue anglaise depuis 1945*, Nathan, coll. « Université info »

Dabydeen, David, 1984, *Slave Song*, Mundelstrup, Dangaroo  
Dabydeen, David, 1994, *Turner, New and Selected Poems*, London, J.Cape

Dahill-Baue, William, 1996, « Insignificant Monkeys: Preaching Black English in Faulkner's *The Sound and the Fury* and M's *The bluest eye* and *B* », *The Mississippi Quarterly*, 49, Summer, 457-473

Daily, Gary W, 1992, « TM's B: Rememory, History, and The Fantastic », *The Celebration of the Fantastic: Selected Papers from the Tenth Anniversary International Conference on the Fantastic in the Arts*, Donald E Morse, Marshall B. Tymn, Csilla Bertha, eds, Westport/Connecticut: Greenwood, 141-47

Damas, Léon-Gontran, 1972, *Pigments, Névralgies*, PA

Danticat, Edwidge, 1994, *Le Cri de l'oiseau rouge*, trad Nicole Tisserand, Pygmalion (*Breath, Eyes, and Memory*, Soho Press, 1992)  
Danticat, Edwidge, 1996, *Krik?, Krak!*, trad Nicole Tisserand, Pygmalion (1995)  
Danticat, Edwidge, 1998, *The Farming of Bones*, Soho Press, *La Récolte douce des larmes*, Grasset, 1999

Dash, Jean Michael, 1972, « Marvellous Realism: The Way Out of Negritude », *Caribbean Studies*, 13.4, 57-70  
Dash, Jean Michael, 1988, « The World and the Word: French Caribbean Writing in the Twentieth Century », *Callaloo*, 11.1, Winter, 112-129  
Dash, Jean Michael, 1989a, « In Search of the Lost Body: Redefining the Subject in Caribbean Literature », *Kunapipi*, 11.1, 17-26  
Dash, Jean Michael, 1989b, *Caribbean Discourse. Selected Essays*, Introduction by J. M. Dash, Johns Hopkins UP, "CARAF Books"  
Dash, Jean Michael, 1994, « Textual Error and Cultural Crossing: A Caribbean Poetics of Creolization », *Research in African Literature*, 25, Summer, 159-168



Dash, Jean Michael, 1998, *The Other America. Caribbean Literature in a New World Context*, Virginia UP

Davis, Angela, 1983, *Women, Race and Class*, Vintage Books

Davis, Christina, 1988, « *B*: A Question of Identity », *Présence Africaine*, 145, 1<sup>er</sup> sem, 151-156

Davis, Cynthia, 1982, « Self, Society, and Myth in TM's Fiction », *Contemporary Literature*, 33.3, 323-244

Davis, Gerald I, 1985, *'I Got the Word in Me and I Can Sing It, You Know': A Study of the Performed African-American Sermon*, Philadelphia: UP Pennsylvania

de Certeau, Michel, 1980, *L'Invention du quotidien*, UGE

DeKoven, Marianne, 1995 1995, « Utopia Limited: Post-Sixties and Postmodern American Fiction », *MFS*, 41.1, Spring, 75-97

DeLamotte, Eugenia, 1998, *Places of Silence, Journeys of Freedom, The Fiction of PM*, Pennsylvania UP

DeLisser, Herbert G, 1929, *The White Witch of Rosehall*, London: E. Benn

Delourme, Chantal, 1989, « La mémoire fécondée: Réflexions sur l'intertextualité: *Jane Eyre*, *Wide Sargasso Sea* », *Etudes anglaises*, 42.3, juillet/sept, 257-269

Demetrakopoulos, Stephanie A, 1992, « Maternal Bonds as Devourers of Women's Individuation in TM's *B* », *AAR*, 26.1, 51-59

Denard, Carolyn, 1997, « Beyond the Bitterness of History: Teaching *Beloved* », *Approaches to Teaching the Novels of TM*, MLA Publication, McKay, Nellie, Kathryn Earle, eds, 40-47

Denniston, Dorothy, 1995, *The Fiction of PM. Reconstruction of History, Culture, and Gender*, Knoxville: Tennessee UP

Depestre, René, 1998, *Ainsi parle le fleuve noir*, Ed Parole d'Aube, Coll. « Inventaire »

Devarrieux, Claire, 1993, « Toni Morrison, Nobel », *Libération*, Vendredi 8 Octobre

D'haen, Theo, 1997a, « What is Post/Colonial Literature, and Why are they Saying such Terrible Things about it? », *Links and Letters*, 4, 11-18

D'haen, Theo, 1997b, « (Post)Modernity and Caribbean Discourse », *A History of Literature in the Caribbean*, James A Arnold, ed, Vol 3: Cross-Cultural Studies, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 303-321

D'haen, Theo, 1997c, « Postmodernisms: From Fantastic to Magic Realist », *A Comparative History of Literatures in European Languages*, Bertens & Fokkema eds, J. Benjamins, 283-93

D'haen, Theo, 1997d, « Deleuze, Guattari, Glissant and Post-American Narratives », *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature, Literature and Philosophy*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, n° 13, 387-399

Diedrich, Maria, 1992, « Black Antiphrasis: *Uncle Tom's Cabin* and the Sweet Home Episodes in *TM's B* » in *TM, Profils américains*, éd Geneviève Fabre, Université de Montpellier, n°2, 37-45

Diedrich, Maria, Werner Sollors, eds, *Black Columbiad. Defining Moments in African American Literature and Culture*, London/Cambridge: Harvard UP

Dingledine, Donald, 1993, « Women Can Walk on Water: Island, Myth, and Community in Kate Chopin's *The Awakening* and Marshall's *PW* », *Women's Studies*, 22.2, 197-216

Djebali, Taoufik, 1997, « Les femmes afro-américaines et le mouvement des droits civiques: la quête d'une identité », *La femme noire américaine. Aspects d'une crise d'identité*, Thierry Dubost & Alice Millis, eds, PU de Caen, 11-22

Donalson, Melvin, 1996, *Cornerstones. An Anthology of African American Literature*, NY: St Martin Press

Ducats, Mara Laimdota, 1993, *Antillean Challenges to Universalism: Narrativizing the Diverse. A Study of Selected works by Patrick Chamoiseau, Maryse Condé, Edouard Glissant and Daniel Maximin*, Chicago: Northwestern University

Ducats, Mara Laimdota, 1995, "The Hybrid Terrain of Literary Imagination: MC's Black Witch of Salem, Nathaniel Hawthorne's Hester Prynne, and Aimé Césaire's Heroic Poetic Voice", *College Literature*, 22, Feb, 51-61

Du Bois, W.E.B, 1903, *The Souls of Black Folk*, NY: Dover Publications

Duncan, Robert, 1987, « The Suffering Servant in Novels by Paton, Bernanos, and Schwarz-Bart », *Christian Scholar Review*, 16.2, 122-143

- Evans, James H. Jr, 1989, *Spiritual Empowerment in Afro-American Literature, Frederick Douglass, Rebecca Johnson, Booker T. Washington, Richard Wright, TM*, Lewiston/Queenston: The Edwin Mellen Press
- Evans, Mari, Ed, 1984, *Black Women Writers (1950-1980). A Critical Evaluation*, Anchor Press, A Doubleday Anchor Book
- Equiano, Olaudah, 1989, trad Claire-Lise Charbonnier, *La véridique histoire d'Olaudah Equiano, Africain, esclave aux Caraïbes, homme libre*, Ed Caribéennes, 1983, Coll. "Précurseurs noirs"
- Fabre, Geneviève, Robert O'Meally, eds, 1994, *History and Memory in African-American Culture*, NY/Oxford, Oxford UP
- Fabre, Geneviève, éd, 1993, *Parcours identitaires*, Presses de la Sorbonne
- Fanon, Frantz, 1952, *Peau noire, masques blancs*, Sl, Coll. « Points »
- Faris, Wendy B, 1995, « Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction », *Magical Realism, Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora & Wendy B. Faris, eds, Duke UP, 163-192
- Felman, Shoshana, 1981, « Rereading Femininity », *Yale French Studies*, 62, 19-44
- Fermi, Sarah, 1998, « Windward Heights by MC », *Brontë Society Transactions*, 23:2, October, 207-209
- Fields, Karen E, 1989, « To Embrace Dead Strangers: TM's B », *Mother Puzzles. Daughters and Mothers in Contemporary American Literature*, Mickey Pearlman, NY/Westport/Connecticut/London: Greenwood Press, 159-169
- Fischel, Jack, 1995, « The New Anti-Semitic Axis: Holocaust Denial and Nationalism, and the Crisis on Our College Campuses », *Virginia Quarterly Review*, 71, Spring, 210-226
- Flagie, Albert, 1995, « Gros Ka, Kimboi, Kuisin: Autour du sacrificiel. La formation problématique de l'identité antillaise », *Born Out of Resistance. On Caribbean Cultural Creativity*, Wim Hoogbergen, ed, Utrecht: ISOR, 275-85
- Flannigan, Arthur, 1988, « Reading Below the Belt: Sex and Sexuality in Françoise Ega and Maryse Condé », *French Review*, 62.2, December, 300-12

Foreman, Gabrielle P, 1992, « Past-on Stories: History and Magically Real, TM and Allende on Call », *Feminist Studies*, 18.2, 369-388 (repris dans Zamora & Faris, eds, *Marvelous Realism, Theory, History, Community*, Duke UP, 1995, 285-303)

Forkner, Ben, Patrick Samway, eds, 1996, *A Modern Southern Reader*, Atlanta: Peachtree Pub

Fox-Genovese, Elizabeth, 1992, « *Unspeakable Things Unspoken* »: *Ghosts and Memories in the Narratives of African-American Women*, UP of the West Indies, 19 p.

Freeman, Barbara, Claire, 1995, « Love's Labor. Kant, Isis and TM's Sublime », *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*, Berkeley/Los Angeles/London: UP of California, 105-48

Fullbrook, Kate, 1990, « TM: Anatomies of Freedom », *Free Women. Ethics and Aesthetics in Twentieth Century Women's Fiction*, London/Toronto/NY: Harvester Wheatsheaf, 195-213

Fuentes, Carlos, 1997, *Géographie du roman*, trad par Céline Zins, GA, Coll. « Arcades »

Fullbrook, Kate, 1990, « TM: Anatomies of Freedom », *Free Women. Ethics and Aesthetics in Twentieth Century Women's Fiction*, London/Toronto/NY: Harvester Wheatsheaf, 195-213

Furman, Jan, 1996, *TM's Fiction*, South Carolina UP

Gasster-Carrière, Suzanne, 1997, « Le corps victime: *Juletane* de Warner-Vieyra et *L'Autre qui danse* de Suzanne Dracius-Pinalie », *Etudes francophones*, 12.2, Automne, 81-91

Gates, Henry Louis, Jr, ed, 1986, « *Race* », *Writing and Difference*, Chicago UP  
Gates, Henry Louis Jr, 1987, *Figures in Black, Words, Signs and the « Racial » Self*, Oxford UP

Gates, Henry Louis Jr, 1988, *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford Press

Gates, Henry Louis, Jr., K.A. Appiah, eds, 1991, *TM: Critical Perspectives, Past and Present*, Amistad Literary Series

Gates, Henry Louis, Jr., 1992, « African American Criticism », *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, Stephen Greenblatt & Giles Gunn, Eds, MLA, 303-19

Gates, Henry Louis, Jr., Kwame Anthony Appiah, eds, 1995, *Identities*, Chicago UP

Gates, Henry Louis Jr., McKay Nellie Y., eds, 1997, *African-American Literature, The Norton Anthology*, Norton

- Gikandi, Simon, 1992, *Writing in Limbo. Modernism and Caribbean Literature*, Ithaca and London: Cornell UP
- Gilroy, Beryl, 1998, *Leaves in the Wind, Collected Writings*, Joan Anim-Addo, ed, Mango Pub
- Gilroy, Paul, 1993, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London: Verso
- Glissant, Edouard, 1964, *Le Quatrième siècle*, SI
- Glissant, Edouard, 1981, *Le Discours antillais*, SI, trad Jean-Michael Dash, *Caribbean Discourse, Selected Essays*, Charlottesville: UP Virginia, 1992
- Glissant, Edouard, 1989, *Mahogany*, SI
- Glissant, Edouard, 1993, *Tout-monde*, GA, Coll. « Folio »
- Glissant, Edouard, 1996, *Faulkner, Mississippi*, Stock
- Glissant, Edouard, 1997, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, GA
- Greene, Sue N, 1986, « The Use of the Jew in West Indian Novels », *World Literature Written in English*, 26.1, 150-69
- Grewal, Gurleen, 1998, *Circles of Sorrow, Lines of Struggle, The Novels of TM*, Louisiana UP
- Grewal, Gurleen, 1996, « Memory and the Matrix of History: The Poetics of Loss and Recovery in Joy Kogawa's *Obasan* and TM's *B* », *Memory and Cultural Politics. New Approaches to American Ethnic Literatures*, Amritjit Singh, Joseph T. Skerrett, Jr, Robert E. Hogan, eds, Boston: Northeastern UP, 140-74
- Griffin-Wolff, Cynthia, 1991, « 'Margaret Garner': A Cincinatti Story », *The Massachusetts Review*, 32, Fall, 417-40
- Claude, 1994, « Du côté de l'ardeur: Toni Morrison », *Quinzaine Littéraire*, 655, 1-15 Octobre, 13
- Gundacker, Grey, 1998, *Signs of Diaspora, Diaspora of Signs. Literacies, Creolization, and Vernacular Practice in African America*, Oxford UP
- Guth, Deborah, 1993, « A Blessing and a Burden: the Relation to the Past in *Sula*, *SoS* and *B* », *MFS*, 39.3 & 4, Fall & Winter, 575-96
- Gyssels, Kathleen, 1996, *Filles de Solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les autobiographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*, HA

- Gyssels, Kathleen, 1997a, « Le jazz dans le roman afro-antillais: consonances de la diaspora noire dans l'oeuvre de Daniel Maximin (Guadeloupe) », *Europe*, n°820 & 821, août-sept, 124-134
- Gyssels, Kathleen, 1997b, « Edwidge Danticat: une littérature haïtienne doublement exilée », *Chemins critiques*, Port-au-Prince, 3.3, janvier, 176-184
- Gyssels, Kathleen, 1998, « (Post-)modernité postcoloniale d'*Un plat de porc aux bananes vertes* d'André et Simone Schwarz-Bart », *Le roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi (sous la dir de Daniëlle De Ruyter-Tognotti et M. Van Strien-Chardonneau), *CRIN*, n°34, 85-102
- Hall, Gloria T, Patricia Bell Scott, Barbara Smith, 1982, *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us are Brave. Black Women's Studies*, NY/Old Westbury: The Feminist Press
- Hall, Cheryl, 1994, « Beyond the 'Literary Habit': Oral Tradition and Jazz in *B* », *MELUS*, 19, Spring, 89-95
- Hallward, Peter, 1997, *Writing in the Singular Immediate: Gilles Deleuze, Edouard Glissant, Nathalie Sarraute, Charles Johnson, Mohammed Dib, Severo Sarduy*, Yale U, Ph.D.
- Hamilton, Cynthia S., 1996, « Revisions, Rememories and Exorcisms: TM and the Slave Narrative », *Journal of American Studies*, 30, December, 429-45
- Handley, William R, 1995, « The House a Ghost Built: Nommo, Allegory, and the Ethics of Reading in TM's *B* », *Contemporary Literature*, 36, Winter, 676-701
- Hansen, Elaine, 1997, « Claiming the Monstrosity in Alice Walker's *Meridian*. Bad Mothers from *B* to *Meridian* », *Mother Without Child. Contemporary Fiction and the Crisis of Motherhood*, California UP, 63-114
- Harding, Wendy, Martin Jacky, 1994, « Reading at the Cultural Interface: the Corn Symbolism and *B* », *MELUS*, 19, Summer, 85-97
- Harding, Wendy, Martin, Jacky, 1994, *A World of Difference: An Inter-Cultural Study of TM's Novels*, London/Westport: Greenwood UP, Contributions in Afro-American and African Studies
- Harris, Trudier, 1988, « Of Mother Love and Demons », *Callaloo*, 11.2, Spring, 387-89
- Harris, Trudier, 1991, *Fiction and Folklore: the Novels of TM*, Knoxville: Tennessee UP
- Harris, Wilson, 1983, *The Womb of Space. The Cross-Cultural Imagination*, Westport/Connecticut/London: Greenwood Press

Harris, Wilson, 1989, « Comedy and Modern Allegory: a Personal View », *A Shaping of Connections: Commonwealth Literature Studies, Then and Now*, Hena Maes-Jelinek, Kirsten Holst Petersen, Anna Rutherford, eds, Mundelstrup: Dangaroo, 127-140  
 Harris, Wilson, 1992, *The Radical Imagination. Lectures and Talks*, Alan Riach & Mark Williams, eds, Liège: L3, Language and Literature

Hawthorne, Nathaniel, 1853, *The Scarlet Letter*, *La lettre écarlate*, trad Lucienne Molitor, 1975, Coll. « Marabout Bibliothèque »

Heinze, Denise, 1993, *The Dilemma of 'Double Consciousness'. TM's Novels*, Georgia UP

Hemmerechts, Kristien, 1988, « Reading *Jane Eyre*: Jean Rhys and Charlotte Brontë's Mad Creole », *ALW-Cahier*, Antwerpen, 6, 101-112

Henderson, Mae Gwendolyn, 1991, « TM's *B*: Re-Membering the Body as Historical Text », *Comparative American Identities. Race, Sex and Nationality in the Modern Text*, Hortense J. Spiller, ed, NY/London: Routledge, 62-86

Hewitt, Leah D, 1990, *Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig, and Maryse Condé. Autobiographical Tightropes*, Lincoln/London: UP Nebraska, 161-190

Hewitt, Leah D, 1993, « Inventing Antillean narrative: MC and literary tradition », *Studies in 20th Century Literary Studies*, 17.1, 79-96

Hewitt, Leah D, 1998, « The Critical F(r)ictions of MC: Afterword », *The Last of the African Kings*, translated by Richard Philcox, Nebraska UP, 211-216

Hill-Rigney, Barbara, 1991a, « The Disremembered and Unaccounted For. History, Myth, and Magic », *The Voices of TM*, Ohio State UP, 61-81

Hill-Rigney, Barbara, 1991b, « 'A Story to Pass On': Ghosts and the Significance of History in TM's *B* », *Haunting the House of Fiction: Feminist Perspectives on Ghost Stories by American Women*, Lynette Carpenter & Wendy K. Kolmar, eds, Knoxville: Tennessee UP, 229-235

Hindman, Jane E, 1996, « A little space, a little time, some way to hold off eventfulness »: African American Quiltmaking as Metaphor in TM's *B* », *Literature, Interpretation, and Theory*, 6.1&2, 101-119

Holland, Sharon P, 1996, « *Bakulu* Discourse: the Language of the Margin in TM's *B* », *Literature, Interpretation, and Theory*, 6.1&2, 89-100

Holloway, Karla F.C., 1990, « *B*: A Spiritual », *Callaloo*, 13, 516-25

Holloway, Karla F.C., 1992, « Spirituals and Praisesongs: Telling Testimonies », *Mornings and Metaphors, Figures of Culture and Gender in Black Women's Literature*, New Brunswick: Rutgers UP, 167-87

Holloway, Karla F.C., Stephanie A. Demetrakopoulos, eds, 1987, *New Dimensions of Spirituality: A Biracial and Bicultural Reading of the Novels of TM*, Greenwood

Holmes, Kristine, 1996, « This is Flesh I'm Talking About Here »: Embodiment in TM's *B* and Sherley Ann Williams' *Dessa Rose* », *LIT*, 6.1&2, 133-148

hooks, bell, 1990, « Yearning!: Race, Gender, and Cultural Politics », Boston: South End Press  
hooks, bell, 1993, « Postmodern Blackness », *A Postmodern Reader*, Joseph Natoli, Linda Hutcheon, eds, State U of NY Press, 510-518

Horst, Hina, 1995, « Poétiques comparées. Vers un modèle du roman caraïbe. Condé, Chamoiseau et Confiant face à García Márquez », *Poétiques et Imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*, Pierre Laurette, Hans-George Ruprecht, HA, 219-224

House, Elizabeth B., 1990, « TM's Ghost: The Beloved who is Not Beloved », *Studies in American Fiction*, 18.1, Spring, 17-26

Howells, Coral Ann, 1991, *Jean Rhys*, Harvester Wheatsheaf

Huannou, Adrien, 1993, *La critique et l'enseignement de la littérature africaine aux E-U d'Amérique*, HA

Langston Hughes, 1934, *The Ways of White Folks*, trad Hélène Bokanowski, *Histoires de blancs*, Ed Complexe, 1990

Hurbon, Laënnec, 1993, *Les mystères du vaudou*, GA, Coll. « Découvertes »

Hutcheon, Linda, 1988, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, NY/London: Routledge

Hutcheon, Linda, 1989, « Circling the Downspout of Empire: Post-Colonialism and Postmodernism », *ARIEL, Post-Colonialism and Post-Modernism*, 20.4, October, 149-175

Hutcheon, Linda, 1990, *Other Solitudes. Canadian Multicultural Fictions*, Linda Hutcheon & Marion Richmond, eds, Oxford UP



- Hyvrard, Jeanne, 1997, « A bord des mythes dans le vaisseau de l'écriture », *Réécriture des mythes: l'utopie au féminin*, Joëlle Cauville & Metka Zupancic, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1-19
- Inoue, Kazuko, 1988, « 'I got a tree on my back': A Study of TM's Latest Novel: *B* », *Language and Culture*, Vol 15, 69-82
- Ireland, Susan, 1998, « Writing the Body in Marlène Amar's *La Femme sans tête* », *French Review*, 71.3, February, 454-467
- Jablon, Madelyn, 1993, « Rememory, Dream Memory, and Revision in TM's *B* and Alice Walker's *The Temple of My Familiar* », *CLA Journal*, 37, December, 136-144
- Jefferson, Margo, 1983, « A Black Woman's Odyssey », *The Nation*, April, 236.13, 403-404
- Jessee, Sharon, 1994, « 'Tell me your Earrings': Time and the Marvelous in TM's *B* », *Memory, Narrative, and Identity*, Amritjit Singh, Joseph T. Skerrett, Jr, Robert E. Hogan, eds, Boston: Northeastern UP, 198-211
- Johnson, Charles, 1982, *The Oxherding Tale*, Grove Weidenfeld
- Johnson, Charles, 1990, *Middle Passage*, Mac Millan
- Jones, Carolyn M, 1993, « *Sula* and *B*, Images of Cain in the novels of TM », *AAR*, 27.4, Winter, 615-626
- Jones, Bridget, 1994, « Duppies and Other Revenants with particular reference to the use of the supernatural in Jean D'Costa's work », « Return » in *Post-Colonial Writing. A Cultural Labyrinth*, Vera Mihailovich-Dickman, ed, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 23-32
- Jordis, Christine, 1996, *Jean Rhys, La prisonnière*, Stock
- Kanneh, Kadiatu, 1998, *African Identities. Race, Nation and Culture in Ethnography, Pan-Africanism and Black Literatures*, Rutgers UP
- Kadish, Doris Y, Françoise Massardier-Kenney, eds, 1994, *Translating Slavery. Gender and Race in French Women's Writing, 1783-1823*, Kent State UP
- Kadish, Doris Y, Massardier-Kenney, Françoise, 1996, « Traduire MC: entretien avec Richard Philcox », *The French Review*, 69, April, 749-761

Kadish, Doris Y, 1997, « *M,T* et sa traduction », *L'Oeuvre de Maryse Condé. Questions et réponses à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, HA, préface Nara Araújo, Actes du colloque (Guad 14-18 mars 1995), 231-247

Kasongo, Kapanga, 1994, « La doublure culturelle de l'héroïne dans *M,T* de MC », *Etudes créoles*, 17.2, 61-74

Katrak, Ketu H, 1989, « Decolonizing Culture: Toward a Theory for Postcolonial Women's Texts », *MFS*, 35.1, 175-179

Keeman, Sally, 1993, « 'Four Hundred Years of Silence': Myth, History, and Motherhood in *TM's B* », *Recasting the World, Writing after Colonialism*, Jonathan White, ed, Baltimore: Johns Hopkins UP, 45-81

Kekeh, Andrée-Anne, 1991, *Lieux et stratégies de résistance dans les discours romanesques de cinq romancières: Gayl Jones, PM, TM, Alice Walker et Shirley Ann Williams*, Thèse de doctorat, Paris VII

Kemedjio, Cilas, 1994, « Rape of Bodies, Rape of Souls: From the Surgeon to the Psychiatrist, From the Slave Trade to the Slavery of Comfort in the Work of Edouard Glissant », *Research in African Literature*, 25.2, Summer, 51-74

Keulen, Margaret, 1996, « Bringing together all the various strands » Cultural Roots in Paule Marshall's Literary Oeuvre », *Fusion of Cultures?*, Peter O. Stummer and Christopher Balme, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 81-90

Kilgour, Maggie, 1995, *The Rise of the Gothic Novel*, London/NY: Routledge

Kincaid, Jamaica, 1983, *Annie John*, trad Dominique Peeters, Ed L'Ollivier, 1996

Kincaid, Jamaica, 1996, *The Autobiography of My Mother*, trad *Autobiographie de ma mère*, A Michel, 1997

King, Debra Walker, 1998, *Deep Talk. Reading African-American Literary Names*, Virginia UP

Klinkenberg, Jean-Marie, Lise Gauvain, éd, *Ecrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics*, Ed. Créaphis, 1991

Kom, Ambroise, 1997, « Ossito Midiohouan: Du bon usage de la francophonie, essai sur l'idéologie francophone », *Présence Francophone*, n°46, 160-162

- Kristeva, Julia, 1990, *Etrangers à nous-mêmes*, Fayard  
Kristeva, Julia, 1993, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Fayard, « Livre de Poche »
- Kubitschek, Missy Dehn, 1991, *Claiming the Heritage. African-American Women Novelists and History*, Jackson and London: UP of Mississippi  
Kubitschek, Missy Dehn, 1994, « Toward a new order: Shakespeare, TM, and Gloria Naylor's *Mama Day* », *MELUS*, 19, Fall, 75-90
- Lahens, Yanick, 1990, *L'exil, entre l'ancrage et la fuite: l'écrivain haïtien*, Port-au-Prince: Deschamps  
Lahens, Yanick, 1995, « Faulkner, Chauvet: un cas d'intertextualité », *Poétiques et Imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*, Pierre Laurette, Hans-George Ruprecht, éd., HA, 225-237
- Lamiot, Christophe, 1995, « Maryse Condé, la république des corps », *Penser la créolité*, Maryse Condé, Madeleine Cottenet-Hage, s.l.d., KA, 275-288
- Larsen, Nella, 1928, *Quicksand*, Knopf, reprint Rutgers, 1986, Introduction by Deborah McDowell  
Larsen, Nella, 1929, *Passing*, Knopf, reprint Penguin, 1997, reprint by Thadious M. Davis
- LaVon Walther, Malin, 1993, « TM's *Tar Baby*: Re-Figuring the Colonizer's Aesthetics », *Cross-Cultural Performances. Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare*, Marianne Novy, ed, Illinois UP, 137-149
- Le Brun, Annie, 1994, *Pour Aimé Césaire*, Ed Michel Place  
Le Brun, Annie, 1996, « Aimé Césaire, liberté du langage et langage de la liberté », *PORTULAN*, n°1, février, 17-34
- Lee, Dorothy, H, 1984, « The Quest for Self: Triumph and Failure in the Works of TM », *Black Women Writers (1950-1980). A Critical Evaluation*, Marie Evans, ed, Anchor Press, 346-360
- Lee, Rachel, 1994, « Missing Peace in TM's *Sula* and *B* », *AAR*, 28.4, Winter, 571-583
- Lepow, Laurent, 1987, « Paradise Lost and Found: Dualism and Edenic Myth in TM's *Tar Baby* », *Contemporary Literature*, 28.3, 363-377

LeSeur, Geta, 1995, « The Monster Machine and the White Mausoleum: PM's Metaphors for Western Materialism », *CLA Journal*, 39, September, 49-61

Lesne, Christian, 1990, *Cinq essais d'ethnopsychiatrie antillaise*, HA

Lionnet, Françoise, 1989, *Autobiographical Voices. Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca/London: Cornell UP

Lionnet, Françoise, 1994, « Parcours narratif, Itinéraire culturel », *Etudes romanesques*, n°2, textes 5, « Toward a New Antillean Humanism: MC's *Traversée de la mangrove* », *Postcolonial Representations. Women. Literature. Identity*, Cornell UP, 69-86 (*French Review*, 66.3, 1993, 475-486)

Lionnet, Françoise, 1996, « Barbara Webb: *Myth and History in Caribbean Fiction: Alejo Carpentier, Wilson Harris, and Edouard Glissant* », *French Review*, 69.5, 823-824

Liscio, Lorraine, 1992, « B's Narrative: Writing Mother's Milk », *Tulsa Studies in Women's Literature*, 11, Spring, 31-46

Locke, Alain, 1925, *The New Negro. A Decade of Negro Self-Expression*, Atheneum, 1968

Lock, Helen, 1995, « 'Building up from fragments': The Oral Memory Process in Some Recent African-American Written Narratives », *College Literature*, 22, 109-120

Loichot, Valerie, 1996, *Le temps dans les oeuvres de Jorge Luis Borges, Edouard Glissant et Saint-John Perse*, Ph.D, Louisiana State U

Loichot, Valerie, 1998, « La Créolité à l'oeuvre dans *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant », *French Review*, 71.4, March, 621-31

Loomba, Ania, Orkin Martin, 1998, *Post-Colonial Shakespeares*, Routledge

Ludwig, Ralph, Ottmar, Ette, *LENDEMAINS*, 1992, n°3, Numéro Spécial, « Littératures caribéennes - une mosaïque culturelle »

Lüsebrink, Hans-Jürgen, 1992/93, « 'Métissage': Contours et enjeux d'un concept carrefour dans l'aire francophone », *Etudes littéraires*, 25.3, Hiver, 93-106

Luckhurst, Roger, 1996, « 'Impossible mourning' in TM's *B* and Michele Roberts's *Daughters of the House* », *Critique*, 37, Summer, 243-60

- Madsen, Deborah L, 1991, « A for Abolition »: Hawthorne's Bond-servant and the Shadow of Slavery », *Journal of American Studies*, 25.2, August, 255-59
- Maes-Jelinek, Hena, 1991, « 'Numinous Proportions': Wilson Harris's Alternative to All Posts », *Past the Last Post. Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, Ian Adam & Helen Tiffin, eds, UP of Calgary and Harvester, 47-64
- Makward, Christiane P, Madeleine Cottenet-Hage, 1996, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française, De Marie de France à Marie NDiaye*, KA/ACCT
- Magill, Frank N, 1996, *Masterpieces of African-American Literature*, Harper Collins publishers
- Manzor-Coats, Lilian, 1993, « Of Witches and Other Things: MC's Challenges to Feminist Discourse », *WLT*, 67.4, Fall, 737-47
- Maran, René, 1921, *Batouala*, A.Michel
- Marshall, Paule, 1959, *Brown Girl, Brownstones.*, trad Jean-Pierre Carasso, *Fille noire, pierre sombre*, Balland, 1983
- Marshall, Paule, 1969, *The Chosen Place, The Timeless People*, trad J.P. Carasso, *L'Ile de l'éternel retour*, Balland, 1986
- Marshall, Paule, 1961, *Soul Clap Hands and Sing*, NY, Atheneum
- Marshall, Paule, 1981, *Reena and other stories*, London, Virago Press
- Marshall, Paule, 1991, *Daughters*,
- Martin, Florence, 1997, « TM fait du jazz », *Europe*, n°820 & 821, août-sept, 95-103
- Mathieu-Castellani, Gisèle, 1996, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, « écriture »
- Mauvois, Georges B, 1992, « MC, Une mémoire Haïtienne », *Chemins critiques*, 2.3, Mai, 205-209
- Maximin, Colette, 1996, *Littératures caribéennes comparées*, KA/Jasor
- Maximin, Daniel, 1981, *L'Isolé Soleil*, SI
- Maximin, Daniel, 1987, *Soufrières*, SI
- Maximin, Daniel, 1995, *L'Ile et une nuit*, SI

Mayer, Sylvia, 1994, « 'You like Huckleberries? TM's *B* and Mark Twain's *Adventures of Huckleberry Finn* », *Black Columbia. Defining Moments in African American Literature and Culture*, Maria Dietrich & Werner Sollors, eds, London/Cambridge: Harvard UP, 337-346

Mazama, Ama, 1995, « Critique afrocentrique d'*Eloge de la créolité* », *Penser la créolité*, Maryse Condé & Madeleine Cottenet-Hage, eds, KA, 85-99

McBride, D, A, Peterson Nancy J, eds, 1993, « Speaking the Unspeakable: on TM, African-American Intellectuals and the Uses of Essentialist Rhetoric », *MFS*, 39.3 & 4, Fall & Winter, 755-76

McCluskey, John, Jr, 1983, « And Call Every Generation Blessed: Theme, Setting, and Ritual in the Works of PM », *Black Women Writers*, Mari Evans, ed, London/Sydney: Pluto Press, 316-36

McKible, Adam, 1994, « These are the facts of the 'darky's history': Thinking History and Reading Names in Four African American Texts », *AAR*, 28.2, Summer, 223-35

Memmi, Albert, 1982, *Le racisme, Description, définition, traitement*, GA, « Idées Gallimard »

Menton, Seymour, 1985, « *The Last of the Justs*: Between Borges and Marquez », *World Literature Today*, 59, Autumn, 517-524

Mesh-Ferguson, Cynthia, 1994, *Language Conflict and the Francophone Guadeloupean Novel. An Interdisciplinary Inquiry*, Yale UP

Meyer, Adam, 1995, « Memory and Identity for Black, White, and Jew in PM's *The Chosen Place, The Timeless People* », *MELUS*, 20.3, Fall, 99-20

Mielle de Prinsac, Annie-Paule, 1999, *De l'un à l'autre, L'identité dans les romans de TM*, PU de Dijon

Miller, Arthur, 1959, *The Crucible*, NY, Bantam, *Les sorcières de Salem*, adaptation et traduction par Marcel Aymé, Grasset

Miller, Christopher L., 1983, « Trait d'union: Injunction and Dismemberment in Y. Ouologuem's *Le Devoir de violence* », *L'esprit créateur*, 23, Winter, 62-73

Miller, Christopher L., 1985, *Blank Darkness. Africanist Discourse in French*, UP of Chicago

- Mitchell, Carolyn A, 1991, « 'I Love to Tell the Story': Biblical Revisions in *B* », *Religion and Literature*, 23.3, Autumn, 27-42
- Mitsch, Ruthmarie, H, 1997, « MC's Mangroves », *Research in African Literature*, n°28, Winter, 54-70
- Mobley-Sanders, Marilyn, 1993, « The Mellow Moods and Difficult Thruths of TM », *Southern Review*, 29, Summer, 614-628
- Mock, Michele, 1996, « Spitting Out the Seed: Ownership of Mother, Child, Breasts, Milk, and Voice in TM's *B* », *College Literature*, 23, October, 117-26
- Moglen, Helene, 1997, « Redeeming History. TM's *B* », *Female Subjects in Black and White, Race, Psychoanalysis, Feminism*, Elizabeth Abel, Barbara Christian, Helene Moglen, eds, California UP, 201-220
- Mohanty, Satya, 1997, « Postcolonial Identity and Moral Epistemology in *B* », *Literary Theory and the Claims of History, Multicultural Politics*, Cornell UP, 198-253
- Monleon, José B, 1990, *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic*, Princeton UP
- Moody, Joycelyn K, 1990, « Ripping Away the Veil of Slavery: Literacy, Communal Love, and Self-Esteem in Three Slave Women's Narratives », *Black American Literature Forum*, 24.4, Winter, 633-48
- Moore-Gilbert, Bart, Willy Maley, 1997, *Postcolonial Criticism*, Longman
- Mordecai, Pamela, Elizabeth Wilson, 1990, *Her True-True Name. An Anthology of Women's Writing from the Caribbean*, London Heinemann Educational Books
- Moreland, Richard C, 1993, « He Wants to Put his Story Next to hers »: Putting Twain's Story Next to hers in M's *B* », *MFS*, 39.3 & 4, Fall & Winter, 501-25
- Morey, Ann-Janine, 1994, « Margaret Atwood and TM. Reflections on Postmodernism and the Study of Religion and Literature », *Journal of the American Academy of Religion*, 60.3, 493-513
- Morrison, Toni, 1970, *The Bluest Eye*, trad Jean Guiloineau, *L'oeil le plus bleu*, C.Bourgeois, 1994
- Morrison, Toni, 1974, *The Black Book*, Comp. Middleton Harris et al., NY, Random

- Morrison, Toni, 1973, *Sula*, trad Pierre Alien, C.Bourgois, 1992
- Morrison, Toni, 1977, *Song of Solomon*, trad Sylviane Rué, Acropole, 1985
- Morrison, Toni, 1981, *Tar Baby*, trad Sylviane Rué, Acropole, 1986
- Morrison, Toni, 1992, *Jazz*, C.Bourgois, 1993, trad Pierre Alien
- Morrison, Toni, 1998, *Paradise*, trad Jean Guiloineau, *Paradis*, C.Bourgois
- Mortimer, Mildred, 1998, « *Desirada* », *WLT*, 72.2, Spring, 437-8
- Moses, Wilson J, 1994, « Sex, Salem, and Slave Trials: Ritual Drama and Ceremony of Innocence », *Black Columbia. Defining Moments in African American Literature and Culture*, Werner Sollors, Maria Dietrich, eds, London/Cambridge: Harvard UP, 64-76
- Moudileno, Lydie, 1997, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, KA
- Moura, Jean-Marc, 1999, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF
- Mudimbe-Boye, Elisabeth, 1993, « Giving a Voice to Tituba: The Death of the Author? », *WLT*, 67.4, Fall, 751-756
- Mullane, Deirdre, ed, 1993, *Crossing the Danger Water. Three Hundred Years of African-American Writing*, Anchor Books, Doubleday
- Munley, Ellen, 1995, « Du silence de la mort à la parole de la vie; à l'écoute de l'eau et du vent dans *Traversée de la mangrove* », *L'eau, source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*, Yolande Helm, éd, Peter Lang, 113-127
- Nara, Araújo, 1994, « The Contribution of Women's Writings to the Literature and Intellectual Achievements of The Caribbean, *M,T and Amour, Colère et Folie* », *Journal of Black Studies*, 25.2, December, 217-30
- Naipaul, V.S., 1975, *Guerillas*, trad Annie Saumont, *Guérilleros*, A.Michel, 1981, Coll. "Livres de Poche"
- Naipaul, V.S., 1979, *A Bend in the River*, London: A.Deutsch
- Naipaul, V.S., 1989, *A Turn in the South*, trad Béatrice Vierne, *Une virée dans le sud*, C. Bourgois, 1989, Coll. « 10/18 »
- Nasta, Shusheila, ed, 1992, *Motherlands. Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*, New Brunswick: Rutgers UP



- Naylor, Gloria, 1988, *Mama Day*, Knoph
- Ndiaye, Marie, 1996, *La Sorcière*, Minuit
- Nelson-Waniek, Marilyn, 1983, « Paltry Things: Immigrants and Marginal Men in PM's Short Fiction », *Callaloo*, 18.62, Spring/Summer, 46-56
- Nesbitt, Frank Thompson, 1997, *Revolution in Discourse: Writing history in French Antillean Literature*, Ph.d, Harvard
- Newman, Judie, 1995, *The Ballistic Bard. Postcolonial Fictions*, London/NY/Sydney/Auckland: Arnold
- Niandou, Aïssata Madize, 1994, *Marginalized feminist discourses: the Black american's women voice in selected works by Calixte Beyala, Simone Schwarz-Bart, and Toni Morrison*, Ph.d, Pennsylvania State University
- Nichols, Grace, 1983, *I is a long memoried woman*, Karnak House
- Niesen, Aldon L, 1994, « The Middle Passage », *Writing between the lines. Race and Intertextuality*, Athens/London: Georgia UP, 135-46
- Nourbese-Philip, Marlene, 1990, « The Absence of Writing or How I Almost Became a Spy », *Out of the Kumbia. Caribbean Woman and Literature*, Carole Boyce-Davies, Elaine Savory-Fido, eds, Trenton: Africa World Press, 271-78
- Nwankwo, Chimalum, 1996, « 'I is': Morrison, the Past, and Africa », *Of Dreams Deferred, Dead or Alive. African Perspectives on African-American Writers*, Femi Ojo-Ade, ed, Westport: Greenwood Press, 171-80
- N'Zengou-Tayo, Marie-José, 1995, « Women, Literature, and Politics: Haitian Popular Migration as Viewed by Marie-Thérèse Colimon and the Haitian Female Writer », *Moving Beyond Boundaries, Black Women's Diasporas*, Carole Boyce-Davies, London: Pluto Press, T2, 217-26
- O'Callaghan, Evelyn, 1993, *Woman Version: Theoretical Approaches to West Indian Fiction by Women*, London: Macmillan
- Okri, Ben, 1991, *The Famished Road*, London: Jonathan Cape, *La route de la faim*, Laffont

Ojo-Ade, Femi, 1996, « Africa and America: A Question of Continuities, Cleavage, and Dreams Deferred », *Of Dreams Deferred, Dead or Alive. African Perspectives on African-American Writers*, Westport: Greenwood Press, 1-27

O'Meally, Robert G, 1988, « The Black Sermon: Tradition and Art », *Callaloo*, 11.1, Winter, 198-200

Oppenheimer, Richard, 1986, « Droits civiques, Le mouvement, son combat, ses acquis », *Les Temps Modernes*, 485, 53-68

Ormerod, Beverley, 1997, « Magical Realism in Contemporary French Caribbean Literature: Ideology or Literary Diversion? », *Australian Journal of French Studies*, n°XXXIV, 216-226

Paravisini-Gebers, Elizabeth, Olga Terres-Seda, 1993, *Caribbean Women Novelists: An Annotated Bibliography*, Westport, CT: Greenwood Press

Parker, John, 1880, *His Promised Land, La Rivière de la Liberté*, Autobiographie présentée par Stuart Seely Sprague, Laffont, 1998

Pasquier, Marie-Claire, 1985, « TM: 'Dans ma famille, on racontait tout le temps des histoires' », *Quinzaine Littéraire*, Mars, 435

Pasquier, Marie-Claire, 1993, « Miss Amy Denver, de Boston », *AFRAM Newsletter*, 3, Octobre, 127-32

Paquet, Anne-Marie, 1993, « B: arbre de chair, arbre de vie », *Etudes anglaises*, 46.4, 440-46

Pedersen, Carl, 1993, « Middle Passages: Representations of the Slave Trade in Caribbean and African-American Literature », *Massachusetts Review*, 34, Summer, 225-38

Pedersen, Carl, 1994, « Sea change: The Middle Passage and the Transatlantic Imagination », *Black Columbiad. Defining Moments in African American Literature and Culture*, Werner Sollors, Maria Dietrich, eds, London/Cambridge: Harvard UP, 42-51

Perse, Saint-John, 1960, *Eloges* (suivi de *La Gloire des Rois, Anabase, Exil*), GA, coll. « Poésie »

Pépin, Ernest, 1996, *Tambour-Babel*, GA

Perret, Delphine, 1995, « Lire Chamoiseau », *Penser la créolité*, eds Condé, Cottenet-Hage, 153-72

Perret, Delphine, 1995, « Dialogue with the Ancestors », *Callaloo*, 18.3, 652-67

- Peterson, Carla L, 1997, « Le surnaturel dans *M,T* de MC et *B* de TM », *L'Oeuvre de Maryse Condé. Questions et réponses à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, préface Nara Araujo, Actes du colloque (Guad 14-18 mars 1995), HA, 91-104
- Pettis, Joyce, 1995, *Toward Wholeness in PM's Fiction*, UP of Virginia
- Phaff, Françoise, 1993, *Entretiens avec Maryse Condé*, KA (Postface Antoine Régis)
- Phelan, James, 1993, « Toward a Rhetorical Reader-Response Criticism: the Difficult, the Stubborn and the Ending of *B* », *MFS*, 39.3 & 4, Fall & Winter, 709-28
- Phillips, Caryl, 1991, *Cambridge*, trad Pierre Charras, Mercure de France, 1996
- Phillips, Caryl, 1993, *Crossing the River*, trad Pierre Furlan, *La traversée du fleuve*, Ed de l'Olivier, avril 1995
- Phillips, Caryl, 1997, *The Nature of Blood*, trad Pierre Charras, *La Nature humaine*, Mercure de France, 1999
- Pineau, Gisèle, 1998, *L'âme prêtée aux oiseaux*, Stock
- Pinarski, Anmarie, 1996, *Parodic Imaginations. Women, Writing, History (Angela Carter, Jeannette Winterson, Maryse Condé, Roberta Gregory)*, Bowling Green State U, Ph.D
- Piper, Karen, 1999, "Post-Colonialism in the United States: Diversity or Hybridity", *Post-Colonial Literatures. Expanding the Canon*, Deborah L. Madsen, ed, Pluto Press, 14-28
- Placol, Vincent, 1991, *Une journée torride. Essais, nouvelles*, Ed La Brèche
- Pluchon, Pierre, 1989, *Nègres et Juifs au XVIIIe siècle. Le racisme au siècle des Lumières*, Tallandier
- PORTULAN*, Littératures, sociétés, cultures des Caraïbes et des Amériques noires, Fort-de-France, Vents des Iles, n°1, février 1996: *Négritude, Antillanité, Créolité*, éd Roger Toumson  
n°2, avril 1998, *Mémoire juive, mémoire noire, deux figures du destin*
- Powell, Betty, J, 1995, « Will the parts hold? »: The Journey Toward a Coherent Self in *B* », *Colby Quarterly*, 31.2, 105-113

Pollard, Velma, 1985, « Cultural Connections in PM's *PW* », *World Literature Written in English*, 25.2, 285-97

Racine, Daniel, 1983, *Léon-Gontran Damas, l'homme et l'oeuvre*, Présence Africaine/ACCP

Raynaud, Claudine, 1996, *Toni Morrison*, Belin, Coll. « Voix Américaines »

Rea, Annabelle, 1996, « Le roman-enquête: *Les Fous de Bassan*, un modèle pour *La Traversée de la mangrove?* », *L'Oeuvre de Maryse Condé*, HA, 127-143

Reed, Ishmael, 1975, *Flight to Canada*, Avon

Reed, Ishmael, 1972, *Mumbo Jumbo*, trad Gérard H. Durand, Ed L'Ollivier, 1998, Coll « Soul Fiction »

*RESEARCH IN AFRICAN LITERATURES*, *The African Diaspora and its origins*, 29.4, Winter 1998

Reyes, Angelita, 1990, « Rereading a Nineteenth-Century Fugitive Slave Incident: From TM's *B* to Margaret Garner's *Dearly Beloved* », *Annals of Scholarship: Studies of the Humanities and Social Sciences*, 7, 464-86

Rhys, Jean, 1927, *Left Bank*, trad Jacques Tournier, *Rive gauche*, Mercure de France, 1981

Rhys, Jean, 1966, *Wide Sargasso Sea*, trad Yvonne Davet, *La prisonnière des Sargasses*, Denoël, 1971, Coll. « Folio »

Rhys, Jean, 1967, *Voyage dans les ténèbres*, trad René Daillie, *Voyage in the Dark*, Denoël, 1973, Coll. « Folio »

Rich, Adrienne, 1993, « 'When we dead awaken: Writing as Re-vision (1971) », *Adrienne Rich's Poetry and Prose*, Barbara Charlesworth Gelpi & Albert Gelpi, eds, 165-177

Rogin, Michael, 1987, *Les Démons de l'Amérique. Essais d'histoire politique des Etats-Unis*, trad Cyril Veken, Sl, 1998, Coll. « Des Travaux »

Roof, Maria, 1996, « Maryse Condé and Isabel Allende: Family Saga Novels », *WLT*, 70, Spring, 283-88

Rosello, Mireille, 1996, « *Les Derniers Rois mages* et *M,T*: insularité ou insularisation », *Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*, Suzanne Rinne, Joëlle Vitiello, eds, HA, 175-92 (*Callaloo* 18.3, 1995, 565-578)

- Rosello, Mireille, 1998, *Declining the Stereotype. Ethnicity and Representation in French Cultures*, UP of New England
- Rosier-Smith, Jeanne, 1997, *Writing Tricksters. Mythic Gambols in American Ethnic Literature*, California UP
- Roth, Philip, 1979, *The Ghost Writer*, Fawcett, *L'écrivain des ombres*, GA, 1981, trad Henri Robillot
- Ruhe, Ernstpeter, 1994, « L'Anticlaudianus d'Aimé Césaire: Intertextualité dans *Et les chiens se taisaient* », *Oeuvres et critiques*, XIX.2, 231-242
- Rumph, Helmtrud, 1993, « 'Le nèg marron du XX<sup>e</sup> siècle dans le roman *La vie scélérate* de Maryse Condé », *Alternative Cultures in the Caribbean*, Thomas Bremer & Ulrich Fleischmann, eds, FaM: Vervuert, 251-261
- Ruprecht, Alvina, Cecilia Taiana, eds, 1997, *The Reordering of Culture. Latin America, the Caribbean and Canada*, Ottawa: Carleton UP
- Rushdie, Salman, 1991, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, trad Aline Chatelin, *Patries imaginaires. Essais et critiques 1981-1991*, C. Bourgois, 1993
- Rushdy, Ashraf H.A., 1990, « Rememory, Primal Scenes and Constructions in TM's Novels », *Contemporary Literature*, 31.3, Fall, 300-23
- Rushdy, Ashraf H.A., 1992, « Daughters Signifyin(g) History: The Example of TM's *B* », *American Literature*, 64.4, September, 567-97
- Rutherford, Ann, Lars Jensen, Shirley Chew, eds, 1994, *Into the Nineties. Post-Colonial Women's Writing*, Dangaroo Press
- Sacotte, Michele, 1987, *Parcours poétique pour Saint-John Perse*, Genève, Slatkine
- Said, Edward, ed, 1983, *The World, The Text and The Critic*, Cambridge UP
- Said, Edward, 1994, *Representations of the Intellectual, Des intellectuels et du Pouvoir*, SI, 1996, Coll. « Essais »
- Sainville, Léon, 1951, *Dominique, nègre esclave*, Présence Africaine

Sale, Maggie, 1992, « Call and Response as Critical Method: African-American Oral Traditions and *B* », *AAR*, 26, Spring, 41-50

Sánchez, Marta E, 1992, « The Estrangement Effect in Sherley Ann William's *Dessa Rose* », *Gender*, 15, Winter, 21-36

Sandiford, Keith A, 1986, « PM's *PW*: The Reluctant Heiress, or Whose Life is it Anyway? », *Black American Literature Forum*, 20.4, Winter, 371-92

Saro-Wiwa, Ken, 1985, *Sozaboy: a Novel in Rotten English*, trad *Sozaboy, Petit Minitaire*, Actes Sud, Coll. « Afriques », 1998

Schapiro, Barbara, 1991, « The Bonds of Love and the Boundaries of Self in TM's *B* », *Contemporary Literature*, 32.2, Summer, 194-210

Schappell, Elissa, 1993, « TM: The Art of Fiction CXXXIV », *The Paris Review*, 35, Fall, 82-125

Scarboro, Ann Armstrong, 1993, « *Afterword* » in *I, Tituba, Black Witch of Salem*, translated by Robert Philcox, Foreword by Angela Davis, University of Virginia, 187-225, « Caraf Books »

Scarpa, Giulia, 1991/92, « Narrative Possibilities at Play in TM's *B* », *MELUS*, 17.4, Winter, 91-103

Scharfman, Ronnie, 1999, « Towards a Poetic of Hybridity », *Discours sur le métissage, Identités métisses. En quête d'Ariel*, s.l.d. de Sylvie Kandé, HA, 191-207

Scheel, Charles, 1988, « Les romans de Jean-Louis Baghio'o et le 'réalisme merveilleux' redéfini », *Présence Africaine*, 147, 46-62

Schenck, Mary Jane, 1994, « Ceremonies of Reconciliation: PM's *The Chosen Place, the Timeless People* », *MELUS*, 19, Winter, 49-60

Schmudde, Carol E, 1992, « The Haunting of 124 », *AAR*, 26.3, 409-16

Schmudde, Carol E, 1993, « Knowing when to Stop: a Reading of TM's *B* », *CLA Journal*, 37.2, December, 121-35

Schomburg, Connie R, 1993, « To Survive Whole, To Save the Self: The Role of Sisterhood in the Novels of TM », *The Significance of Sibling Relationships in Literature*, JoAnna Stephens Mink, Janet Doubler Ward, eds, Bowling Green State University Popular Press, 149-57

- Schwarz-Bart, André, *Le Dernier des Justes*, Sl, 1958, Coll. « Points »
- Schwarz-Bart, André et Simone, 1967, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Sl
- Schwarz-Bart, Simone, 1972, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Sl, Coll. « Points »
- Schwarz-Bart, Simone, 1979, *Ti Jean L'Horizon*, Sl, Coll. « Points »
- Schwarz-Bart, Simone, 1987, *Ton beau capitaine*, Sl
- Schwarz-Bart, André et Simone, 1989, *Hommage à la femme noire*, Ed. Consulaires, 6 T
- Schwenk, Katrin, 1994, « Lynching and Rape: Border Cases in African American History and Fiction », *Black Columbia. Defining Moments in African American Literature and Culture*, Werner Sollors, Maria Dietrich, eds, London/Cambridge: Harvard UP, 312-324
- Sellin, Eric, 1976, « The Other Voice of Yambo Ouologuem », *Yale French Studies*, 53, 137-62
- Shand-Allfrey, Phyllis, 1997, *The Orchid House*, 1953, Intro by Lisabeth Paravisini-Gebert, Rutgers UP
- Sharrad, Paul, 1997, « Unsettling Promise: The Revenant in Post-Colonial Literatures », *Contacts and Culmination. Essays in Honour of Hena Maes-Jelinek*, Marc Delrez, Bénédicte Ledent, eds, Université de Liège: L3, 341-52
- Showalter, Elaine, 1991, *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*, Oxford: Clarendon Press
- Skerrett, Joseph T, Jr, 1985, « Recitation to the Griot: Storytelling and Learning in TM's *SoS* », *Conjuring. Black Women Fiction and Literary Theory*, Marjorie Pryse, Hortense J. Spillers, eds, Bloomington: Indiana UP, 192-202
- Silenieks, Juris, 1979, « Beyond Historicity: The Middle Passage in the Writings of Contemporary Francophone Caribbean Authors », *Quest and Pilgrimage as a Literary Theme*, François Amelincxks, Méguy, éd, Lincoln: Societies of Spanish and Spanish-American Societies, 269-79
- Silenieks, Juris, 1994, « Marronnage and the Canon. Theater to the Negritude Era », *a history of literature of the Caribbean, Vol 1: Hispanic and Francophone regions*, ed by James A Arnold, Amsterdam/Philadelphia: Johns Benjamins, 507-525
- Singh, Amritjit, Joseph T. Skerrett, Jr, Robert E. Hogan, eds, 1996, *Memory and Cultural Politics. New Approaches to American Ethnic Literatures*, Boston: Northeastern U Press, 140-174
- Singh, Amritjit, Joseph T. Skerrett, Jr, Robert E. Hogan, 1997, eds, *Memory, Narrative, and Identity*, Boston: Northeastern UP

Smart-Bell, Madison, 1995, *All Souls' Rising*, trad Pierre Girard, *Le Soulèvement des Ames*, Actes Sud, 1996

Smith, Arlette, 1988, « Sémiologie de l'exil dans les oeuvres de MC », *French Review*, 62.1, October, 50-58

Smith, Barbara, 1998, *The Truth that Never Hurts. Writings on Race, Gender, and Freedom*, Rutgers UP

Smith, Michelle, 1995, « Reading in Circles: Sexuality and/as History in *I, Tituba* », *Callaloo*, 18.3, 602-607

Smock, Ann, 1995, « MC's *Les Derniers Rois mages* », *Callaloo*, 18.3, 668-680

Snapp, Virginia, 1992, « *M,T*, Review », *Library Journal*, July, 120

Snitgen, Jeanne, 1989, « History, Identity and the Constitution of the Female Subject. Maryse Condé's *M,T* », *Matatu*, 6.3, « Black Women's Writing », Carole Boyce-Davies, ed, 55-73

Sommer, Doris, 1994, « Resistant Texts and Incompetent Readers », *Poetics Today*, Winter, 15.4, 523-51

Sourieau, Marie-Agnès, 1997, « *La vie scélérate*: une écriture de l'h/Histoire », *Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*, Suzanne Rinne, Joëlle Vitiello, eds, HA, 207-19

Spiller, Hortense, 1985, « Cross-currents, Discontinuities: Black Women's Fiction », *Conjuring. Black Women Fiction and Literary Theory*, Marjorie Pryse, Hortense J. Spillers, eds, Bloomington: Indiana UP, 249-61

Spivak, Gayatri C, 1985, « Three Women's Texts as a Critique of Imperialism », *Critical Inquiry*, 12.1, 243-61 (also in *Race, Writing and Difference*, Henry Louis Gates, Jr., ed, Chicago UP, 1987)

Spivak, Gayatri C, 1988, « Can the Subaltern Speak? », *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson, Lawrence Grossberg, eds, Illinois UP, 271-313

Spivak, Gayatri C, 1990, *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, S. Harosyn, ed, Routledge

Spivak, Gayatri C, 1998, « Three Women's Text and Circumfession », *Postcolonialism & Autobiography*, Michelle Cliff, David Dabydeen, Opal Palmer Adisa, Alfred Hornung, Ernstpeter Ruhe, eds, Rodopi, 7-21



- Stepo, Robert B., 1979, *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*, Urbana: Illinois UP
- Stratton, Florence, 1994, *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*, NY: Routledge
- Stryz, Jan, 1991, « Inscribing an Origin in SoS », *Studies in American Fiction*, 19.1, 31-40
- Sturrock, John, 1996, *The Oxford Guide to Contemporary Writing*, Oxford UP
- Sy-Wonyu, Aïssatou, 1996, *L'image de l'Afrique chez les romancières noires américaines*, thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle (Morrison, Marshall, Walker, Chase-Riboud)
- Taylor, Lucien, 1999, « Créolité Bites. A Conversation with Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant and Jean Bernabé », *Transition*, 74, 124-164
- Taylor, Patrick, 1996, « Post-Colonial Encounters. PM's 'Widow's Praisesong' and George Lamming's 'Daughter's Adventure' », « *And the Birds Began to Sing* ». *Religion and Literature in Post-Colonial Cultures*, Jamie S. Scott, ed, Atlanta/Amsterdam: Rodopi, 195-207, « Cross/Cultures 22 »
- Thieme, John, 1979, « 'Apparitions of Disaster': Brontëan Parallels in *Wide Sargasso Sea* and *Guerillas* », *Journal of Commonwealth Literature*, 14.1, 116-32
- Thiher, Allen, 1994, «Lacan, Madness, and Women's Fiction in France», *Liminal Postmodernisms. The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*, Theo D'haen, Hans Bertens, eds, Rodopi, 223-254
- Tiffin, Helen, 1988, « Post-Colonialism, Post-Modernism and the Rehabilitation of Post-Colonial History », *The Journal of Commonwealth Literature*, 23.1, 170-81
- Tiffin, Helen, Chris and Alan Lawson, eds, 1994, *De-Scribing Empire. Post-colonialism and textuality*, London/NY: Routledge
- Tiffin, Helen, 1993, « Cold Hearts and (Foreign) Tongues », *Callaloo*, 16.3, 909-21
- Tiffin, Helen, 1997, « The Body in the Library: Identity, Opposition and the Settler-Invader Woman », *Contacts and Culmination. Essays in Honour of Hena Maes-Jelinek*, Marc Delrez, Bénédicte Ledent, eds, Liège: L3, 213-28
- Toomer, Jean, 1923, *Cane*, Liveright, 1975

Torres-Saillant, Silvio, 1995, « Writing in Limbo. Modernism and Caribbean Literature by Simon Gikandi », *Research in Caribbean Literature*, 26.2, 216-18

Toumson, Roger, 1989, *La Transgression des couleurs. Littérature et langage des Antilles, XVIIIe, XIXe, XXe siècles*, Ed Caribéennes

Toumson, Roger, 1981, *Trois Calibans: Shakespeare, Renan, Césaire*, Havana, Casa de las Américas

Tardon, Raphaël, 1998, *Bô*, Ed Phébus

Torabully, Khal, 1992, *Cale d'étoiles, Coolitude*, Azalées Ed

Torabully, Khal, 1996, "Coolitude", *Notre Librairie*, n°128

Traub, Valerie, 1993, « Rainbows of Darkness: Deconstructing Shakespeare in the Work of Gloria Naylor and Zora Neale Hurston », *Cross-Cultural Performances. Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare*, Marianne Novy, ed, Illinois UP, 150-64

Traylor, Eleanor, W, 1983, « The Fabulous World of TM: *Tar Baby* », *Confirmation. An Anthology of African American Women*, Amiri, Amina Baraka, eds, Quill, 333-52

Umeh, Marie A., 1987, « A Comparative Study of the Idea of Motherhood in two Third World novels », *CLA Journal*, 31, September, 31-43

Valade III, Roger M., 1996, *The Essential Black Literature Guide*, Published in Association with the Schomburg Center for Research in Black Culture, Detroit/NY/Washington DC/Toronto: Visible Ink Press

Van Sertima, Ivan, 1968, *Caribbean Writers, Critical Essays*, London/Port of Spain: A New Beacon Publication

Verthuy, Maïr, 1992, « Jeanne Hyvrard, Unnamed among the Unnamed », *Literature and Spirituality*, David Bevan, ed, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 99-120

Walcott, Derek, 1979, *The Star-Apple Kingdom*, trad Claire Malroux, *Le royaume du fruit-étoile*, Ed Circé, 1992

Walcott, Derek, 1990, *Omeros*, London: Faber

- Walder, Dennis, 1998, *Post-Colonial Literatures in English. History, Language, Theory*, Oxford/Malden: Blackwell
- Walker, Alice, 1982, *The Color Purple*, trad Mimi Perrin, *La Couleur pourpre*, Laffont, Coll. "J'ai lu"
- Walters, Wendy W, 1997, « 'One of these Mornings, Bright and Fair, Take my Wings and Cleave the Air': The Legend of the Flying Africans and Diasporic Consciousness », *MELUS*, 22.3, 3-29
- Washington, Mary Helen, 1984, « I Sign My Mother's Name. Alice Walker, Dorothy West and PM », *Mothering the Mind. Twelve Studies of Writers and their Silent Partners*, Ruth Perry, Martine Watson-Brownley, eds, NY/London: Holmes and Meier, 143-63
- Wauthier, Claude, 1987, « *Moi, Tituba* », *La Quinzaine Littéraire*, du 16-28 février, 8
- Webb, Barbara B, 1992, *Myth and History in Caribbean Fiction: Alejo Carpentier, Wilson Harris and Edouard Glissant*, Amherst: Massachusetts UP
- West, Cornel, 1993, « Black Culture and Postmodernism », *A Postmodern Reader*, Joseph Natoli, Linda Hutcheon, eds, State U of NY Press, 390-97
- West, Cornel, 1997, *Monde des Livres*, 25 avril
- West, Dorothee, 1995, *The Wedding*, trad Arlette Stroumza, *Le Mariage*, Belfond, 1995
- Wilentz, Gay, 1992, *Binding Cultures. Black Women Writers in Africa and the Diaspora*, Bloomington: Indiana UP, 81-98
- Williams, Sherley Anne, 1986, *Dessa Rose*, trad Michelle Herpe-Voslinsky, Ed L.Levi, 1990
- Willis, Susan, 1987, « Eruptions of Funk. Historizing TM », *Specifying. Black Women Writing* London: Routledge, 83-104
- Willis, Susan, 1989, « Walker's Women », *Alice Walker. Modern Critical Views*, Harold Bloom, ed, Chelsea House Pub, 81-95
- Wisker, Gina, 1993, « Disremembered and Unaccounted For: Reading TM' B and Alice Walker's *The Temple of My Familiar* », *Black Women's Writing*, Gina Wisker, ed, Macmillan, 78-110
- Woidat, Caroline M, 1993, « Talking back to Schoolteacher: M's confrontation with Hawthorne in B », *MFS*, 39.3&4, Fall & Winter, 527-46

Wolff, Cynthia Griffin, 1991, « 'Margaret Garner': A Cincinatti Story », *The Massachusetts Review*, 32, Fall, 417-40

Woolf, Virginia, 1929, *A Room of One's Own*, trad Clara Malraux, *Une chambre à soi*, Denoël, 1992, Coll « 10/18 »

Wright, Richard, 1945, *Black Boy*, trad Marcel Duhamel, Andrée R. Picard, *Jeunesse noire*, GA, 1947, Coll. « Folio »

Wyatt, Jean, 1993, « Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in TM's *B* », *PMLA*, 108.3, May, 474-88

Young, James E, 1988, *Writing and Rewriting the Holocaust, Narrative and the Consequences of Interpretation*, Indiana UP

Young, James E, 1993, *The Texture of Memory. Holocaust, Memorials and Meaning*, Yale UP

Zabus, Chantal, 1991, *The African Palimpsest*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi

Zabus, Chantal, 1994, « Prospero's Progeny Curses Back: Postcolonial, Postmodern, and Postpatriarchal Rewritings of *The Tempest* », *Liminal Postmodernisms: The Post-Modern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*, Theo D'haen & Hans Bertens, eds, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 115-133

Zabus, Chantal, 1996, « Language, Orality, and Literature », *New National and Post-colonial literatures, an Introduction*, Bruce King, ed, Oxford: Clarendon Press, 29-44

Zamora, Lois Parkinson, Wendy Faris, eds, *Marvelous Realism, Theory, History, Community*, Duke UP, 1995

Zand, Nicole, 1992, « La chanson de M », *Le Monde des Livres*, Vendredi 19 juin

Zimra, Clarisse, 1986, « W/Righting His/Story: Versions of Things Past in Contemporary Caribbean Women Writers », *Explorations. Essays in Comparative Literature in Honor of Frank J. Jones*, Washington D.C: The American Press

Zimra, Clarisse, 1990, « Righting the Calabash: Writing History in the Female Francophone Narrative », *Out of the Kumbia. Caribbean Women and Literature*, Carole Boyce-Davies, Elaine Savory-Fido, eds, Trenton: Africa World Press, 143-59

## Index

- Aaron  
David H., 125
- Adjarian  
Maud, 214
- Affergan  
Francis, 163, 202
- Alexis  
Jacques Stéphen, 154, 195
- Alix  
Pierre, 9
- Allende  
Isabel, 184
- Andrade  
Susan, 238
- André et Simone Schwarz-Bart, 88, 91, 99,  
100
- Angelo  
Bonnie, 158, 171
- Anim-Addo  
Joan, 26
- Antoine  
Régis, 7, 262
- Appiah  
Kwame Anthony, 13, 201
- Araújo  
Nara, 15, 239
- Arnold  
James A., 77, 128
- Ashcroft  
W.D., 86
- Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 2, 52
- Ashe  
Marie, 233
- Askeland  
Lori, 205
- Atwood  
Margaret, 103
- Awkward, 76  
Michael, 75, 76
- Baer, 37  
Sylvia, 30
- Baker  
Houston A., 30, 43, 76, 208, 217
- Banks  
William, 27
- Baraka  
Amiri, 37
- Barthold  
Bonnie, 85
- Bauer  
Sylvie, 74
- Beecher-Stowe  
Harriet, ix, 104, 132, 205
- Behn  
Aphra, 105
- Bell  
Bernard, 117
- Benitez-Rojo

- Antonio, 78
- Berger  
James, 250
- Bernabé  
Jean, 3
- Bernabé e.a., 3, 84
- Berret  
Anthony J., 76
- Bertens  
Hans, 13
- Beyala  
Calixte, 202
- Bhabha  
Homi K., 13, 19, 63, 92, 143, 181, 263, 264
- Bissoondath  
Neil, 39
- Boehmer  
Elleke, 2, 28
- Bond-Stockton  
Kathryn, 94, 97, 98, 100
- Bongie  
Chris, 13, 263
- Bower & Silleck, 110, 114
- Boyce-Davies  
Carole, xvii, xviii, 9, 26, 75
- Brathwaite  
Edward Kamau, 9, 44, 218, 219
- Braxton  
Joanne, 118
- Breslaw  
Elaine, 211
- Brière  
Eloïse, 202
- Britton  
Celia, 13, 197
- Brival  
Roland, 11
- Broad  
Robert, 159
- Brodhead  
Richard H., 17
- Brogan  
Kathleen, 260
- Brown  
Cecil, 164  
Stewart, 8
- Burton  
Richard, 99, 127, 128
- Bush  
Barbara, 17
- Busia  
Abena P.A., 259
- Cade Bambara  
Toni, 28, 56
- Cailler  
Bernadette, 3, 127
- Campbell  
Josie D., 8, 9
- Cardinal  
Marie, 35, 55, 60
- Carpentier  
Alejo, 153, 154
- Casanova  
Nicole, 72
- Cauville  
Joëlle, 219
- Cazenave  
Odile, 51
- Césaire  
Aimé, 1, 2, 168, 195, 217
- Chamoiseau  
Patrick, 11, 57, 95, 114, 157, 202
- Charlier  
Ghislaine, 155
- Chase-Riboud  
Barbara, 88
- Chauvet

- Marie, 75, 240, 241  
 Chesnutt  
   Charles H., 17  
 Childs & Williams, 14  
 Christian  
   Barbara, 17, 36, 37, 41, 58, 74, 184  
 Clark  
   Vévé A., 50, 80, 195  
 Clary  
   Françoise, 13  
 Cliff  
   Michelle, 32, 112, 125, 131, 214  
 Cobham  
   Ronda, 16  
 Collier  
   Eugenia, 257  
 Comhaire-Sylvain  
   Suzanne, 77  
 Condé  
   Maryse, 21, 26, 29, 31, 40, 46, 62, 114,  
   195, 196, 238  
 Condé & Cottenet-Hage, 4  
 Confiant  
   Raphaël, 195  
 Cooper  
   Carolyn, 262  
 Corti  
   Lilian, 159, 233  
 Corzani  
   Jack, 29  
 Coser  
   Stelamaris, 35, 40, 199  
 Cottenet-Hage  
   Madeleine, 4, 8, 13  
 Coundouriotis  
   Eleni, 183, 260  
 Courlander  
   Harold, 188  
 Couser  
   Thomas, 94, 102  
 Coussy et E. Labbé, 26  
 Crouch  
   Stanley, 27  
 Cumber-Dance  
   Daryl, 12, 37  
 Dabydeen  
   David, 131, 183  
 D'Aguiar  
   Fred, 182  
 Dahill-Baue, 227  
   William, 228  
 Damas  
   Léon-Gontran, 56, 132, 138  
 Dance  
   Daryl Cumber, 31, 238  
 Danticat  
   Edwidge, 26, 46, 63  
 Dash  
   Jean Michael, 3, 154, 155, 198  
 Davis  
   Angela, 86, 104  
   Christina, 157  
   Gerald, 225  
 Dayan  
   Joan, 238  
 De Certeau, 54  
   Michel, 84  
 DeKoven  
   Marianne, 227  
 Delamotte  
   Eugenia, 250, 257  
 DeLamotte  
   Eugenia, 250  
 Denard  
   Carolyn, 107  
 Denniston  
   Dorothy, 38, 250  
 Depestre

- René, 100, 195
- D'haen  
Theo, 3, 14, 72, 218
- Diedrich  
Maria, 205
- Dingledine  
Donald, 44
- Djebali  
Taoufik, 250
- Donalson  
Melvin, 31, 208
- Douglass  
Frederick, 71, 89, 90, 115, 143
- Du Bois  
W.E.B., 56, 71
- Dukats  
Mara L., 201
- Duncan  
Robert, 107
- Eckard-Gallant  
Paula, 76
- Edwards & Dabydeen, 210
- Ellison  
Ralph, 35, 54, 70, 71, 205, 225, 228
- Equiano  
Olaudah, 79
- Erdrich  
Louise, 79
- Evans  
Mari, 229
- Fabinger-Castera  
Geneviève, 159
- Fabre  
Geneviève, 103  
Michel, 35
- Fanon  
Frantz, 66, 221
- Farakhan  
Louis, 125
- Faris  
Wendy, 154
- Felman  
Shoshana, 164, 165
- Fermi  
Sarah, 72
- Fields  
Karen E., 222
- Fischel  
Jack, 125
- Flagie  
Albert, 163
- Flannigan  
Arthur, 238
- Foreman  
Gabrielle F., 35, 198
- Forkner  
Ben, 205
- Forkner & Samway, 205
- Fox-Genovese  
Elizabeth, 117
- Fuentes  
Carlos, 1, 2, 85
- Fullbrook  
Kate, 30
- Garane  
Jeanne, 16, 22, 211
- Gasster-Carrière  
Suzanne, 63
- Gates  
Henry Louis, Jr., 56, 73, 74, 77, 80, 104, 225
- Gates & McKay, 32
- Gérard  
Albert, 9
- Gikandi  
Simon, 133
- Gilroy  
Beryl, 35, 95



- Paul, 106  
Gina, 262  
Glissant  
  Edouard, 2, 3, 13, 21, 22, 23, 46, 49, 78,  
  84, 86, 87, 91, 121, 127, 153, 188, 223,  
  224  
Green  
  Mary, 6  
Greene  
  Sue N., 33  
Grewal  
  Gurleen, 84, 93  
Griffin-Wolff  
  Cynthia, 105, 106  
Grimal  
  Claude, 130  
Gundacker  
  Grey, 143, 159  
Guth  
  Deborah, 98  
Gyssels  
  Kathleen, 29, 49  
Hall  
  Cheryl, 42, 76  
Hamilton  
  Cynthia S., 70, 209  
Handley  
  William, 119  
Hansen  
  Elaine, 91  
Harding & Martin, 16  
Harris  
  Trudier, 79, 130  
  Wilson, 15, 18, 51, 73, 153  
Hawthorne  
  Nathaniel, 74, 204, 212  
Hayden  
  Robert, 185, 186  
Henderson  
  Mae, 179  
Henri-Valmore  
  Simonne, 196  
Hewitt  
  Leah D., 15, 18, 46, 49, 124  
Higonnet  
  Margaret R., 2  
Hill-Rigney  
  Barbara, 132, 183, 199, 223  
Hindman  
  Jane, 16  
Holland  
  Sharon, 167, 183  
Holloway  
  Karla F.C., 9, 87  
Honeychurch  
  Lenox, 44  
Hooks  
  bell, 14, 250  
House  
  Elisabeth, 167, 181  
Huannou  
  Adrien, 203  
Hughes  
  Langston, 45  
Hurbon  
  Laënnec, 10, 185  
Hutcheon  
  Linda, 13, 108  
Hyvrard  
  Jeanne, 97, 167, 219, 220  
Inoue  
  Kazuko, 231  
Ireland  
  Susan, 63  
Jablon  
  Madelyn, 70, 78, 261  
Jacobs  
  Harriet, 118, 205

- Johnson  
 Charles, 134  
 James Weldon, 71
- Jones  
 Bridget, 222  
 Carolyn, 231  
 Gayl, 28
- Kadiatu  
 Kanneh, 73
- Kadish  
 Doris Y, xv
- Kanneth  
 Kadiatu, 14
- Karamcheti  
 Indira, 110
- Kasongo  
 Kapanga, 197
- Katrak  
 Ketu, 29
- Keeman  
 Sally, 52
- Kemedjio  
 Cilas, 133
- Keulen  
 Margaret, 5
- Kilgour  
 Maggie, 168
- Kincaid, 160  
 Jamaica, 32, 160, 161
- King  
 Debra Walker, 141
- Kom  
 Ambroise, xvi, 34
- Kristeva  
 Julia, 169
- Kubitschek  
 Missy Dehn, 41
- Kyoore  
 Patrick, 85
- Lahens  
 Yanick, 21
- Lang  
 George, 203
- Le Fustec  
 Claude, 174
- Lee  
 Dorothy, 262  
 Gail, 183
- Lepow  
 Laurent, 220
- LeSeur  
 Geta, 135, 136
- Lesne  
 Christian, 163
- Lie  
 Nadia, 217
- Liking  
 Werewere, 214
- Lionnet  
 Françoise, 3, 12
- Liscio  
 Lorraine, 232
- Lock  
 Helen, 41, 86
- Lorde  
 Audre, 32
- Low  
 Gail, 198
- Ludwig  
 Ralph, 195
- Madsen  
 Deborah, 206, 215
- Maes-Jelinek  
 Hena, 15, 51
- Magill  
 Frank N., 26, 37, 43
- Makward  
 Christiane, 8

- Makward & Cottenet-Hage, 161
- Mannoni  
   Octave, 217
- Manzor-Coats  
   Lilian, 215
- Márquez  
   García, 154
- Marshall  
   Paule, 5, 39, 66, 84, 255, 257
- Martin  
   Florence, 76
- Massardier-Kenney  
   Françoise, xv, 38
- Mathieu-Castellani  
   Gisèle, 233
- Maximin  
   Colette, 9, 170  
   Daniel, 3, 49, 85, 131
- Mayer  
   Sylvia, 54, 205, 231
- McBride  
   D, A, 4
- McCluskey  
   John Jr., 41
- McKay  
   Nellie, 229
- Memmi  
   Albert, 221
- Menton  
   Seymour, 149, 203
- Merle  
   Robert & Magali, 225
- Mesh-Ferguson, 7
- Meyer  
   Adam, 33
- Midiohouan  
   Ossito, xvi
- Miller  
   Arthur, 29, 122, 123  
   Christopher L., 202
- Mitchell  
   Carolyn A., 70, 231
- Mitgang  
   Herbert, 26
- Mobley-Sanders  
   Marilyn, 108
- Mock  
   Michele, 49
- Moglen  
   Helene, 130
- Mohanty  
   Satya, 259, 261
- Monleon  
   José, 164
- Moody  
   Joycelyn K., 205
- Mootoo  
   Shani, 39
- Mordecai & Wilson, 31
- Moreland  
   Richard, 54, 205
- Morrison  
   Toni, ix, 4, 29, 35, 51, 53, 54, 55, 56, 58,  
   72, 86, 88, 103, 121, 125, 132, 158,  
   161, 180, 260
- Moses  
   Wilson J., 249
- Moura  
   Jean-Marc, 13
- Mudimbé-Boye  
   Elisabeth, 115
- Mullane  
   Deirdre, 110
- Murrell  
   N.S., 24
- Naipaul  
   V.S., 72
- Naylor

- Gloria, 36, 218  
 Neale-Hurston  
   Zora, 74, 76, 163  
 Nelson  
   Emmanuel S., 3  
 Nelson-Waniek  
   Marilyn, 33  
 Nichols  
   Grace, 87  
 Niesen  
   Aldon, 201  
 Nne Onyeoziri  
   Gloria, 22  
 Norton, 116, 119, 186  
   Anthology, 116  
 Nwankwo  
   Chimalum, 228  
 Ogundipe-Leslie  
   Omolara, 10  
 Ojo-Ade  
   Femi, 36  
 O'Keefe  
   Vincent, 134  
 Okri  
   Ben, 28, 163, 183, 226  
 Olatubosun Ongunsanwo, 184  
 O'Meally  
   Robert, 103, 228  
 Ormerod  
   Beverley, 196  
 Otten  
   Terry, 207, 209  
 Pageaux  
   Daniel-Henri, 3  
 Paquet  
   Anne-Marie, 231  
 Paravisini, 44  
 Paravisini-Gebbers & Torres-Seda, 31  
 Parker  
   John, 104, 178  
 Pedersen  
   Carl, 133, 134  
 Pépin  
   Ernest, 11  
 Perin  
   Marie-Claude, 27  
 Perkins Gilman  
   Charlotte, 166  
 Perret  
   Delphine, 14  
 Peterson  
   Carla L., 28, 78  
 Petry  
   Ann, 29, 123  
 Pettis  
   Joyce, 37, 43, 71, 199  
 Pfaff  
   Françoise, 4, 9, 10, 13, 21, 25, 87, 195  
 Phelan  
   James, 119, 262  
 Philcox  
   Robert, 46, 78  
 Phillips  
   Caryl, 98, 125, 132, 150  
 Pineau  
   Gisèle, 29, 63  
 Piper  
   Karen, 52  
 Placolty  
   Vincent, 85  
 Pluchon  
   Pierre, 113  
 Powell  
   Betty J., 71, 85, 262  
 Prince  
   Mary, 210  
 Pryse  
   Marjorie, 36

- Pryse & Spillers, 36  
 Purkiss  
     Dianne, 218  
 Rae-Connor  
     Kimberley, 36, 225  
 Ravell-Pinto  
     Thelma, 193  
 Raynaud  
     Claudine, 26, 232  
 Reed  
     Ishmael, 73, 239  
 Reyes  
     Angelita D., xvii, 9  
 Rhys  
     Jean, 7, 168  
 Rice  
     Alan J., 42, 76  
 Rich  
     Adrienne, 70  
 Roemer  
     Astrid, 26  
 Rogin  
     Michael, 55, 238  
 Rosello  
     Mireille, 50, 126  
 Rosier-Smith  
     Jeanne, 79, 131  
 Ruhe  
     Ernstpeter, 80  
 Rumph  
     Helmtrud, 262  
 Rushdy  
     Ashraf, 87, 105  
 Rushdy  
     Ashraf, 130  
 Rutherford, Jensen, Chew, 31  
 Said  
     Edgar, 21  
 Sainville  
     Léon, 85  
 Sale  
     Maggie, 225, 228  
 Sarraute  
     Nathalie, 97  
 Scarboro  
     Ann, 7, 87, 122, 124, 125  
 Scharfman  
     Ronnie, 6, 125  
 Scheel  
     Charles, 196  
 Schenck  
     Mary Jane, 194, 257  
 Schmudde  
     Carol, 119, 172  
 Schomburg  
     Connie, 166  
 Schwarz-Bart  
     André, 12, 99, 106, 146, 149, 151, 204,  
         221, 234  
     André et Simone, 64, 65, 90, 99, 101,  
         103, 220, 244  
     Simone, 133, 136, 188, 189, 222, 229,  
         236, 237, 238  
 Schwenk  
     Katrin, 239  
 Sellin  
     Eric, 203  
 Shakespeare  
     William, 217  
 Sharrad  
     Paul, 198  
 Sherley, 86  
 Showalter  
     Elaine, 165, 166  
 Sileniaks  
     Jürgen, 133  
 Silko  
     Leslie, 79

- Skerret  
     Joseph, 32  
 Smart-Bell  
     Madison, 155  
 Smith  
     Arlette, 22, 241  
     Barbara, xv, 88  
     Michelle, 16, 114, 238  
 Sourieau  
     Marie-Agnès, 238  
 Sow Fal  
     Animata, 183  
 Spillers  
     Hortense J., 36  
 Spivak  
     Gayatri, 163  
     Gayatri, 10, 13, 117, 168  
 Stepto  
     Robert, 70, 71  
 Stryz  
     Jan, 220  
 Sy-Wonyu  
     Aissatou, 229  
 Taleb-Khyar  
     M.B., 3, 26, 28  
 Tate  
     Claudia, 141  
 Taussig  
     Michael, 218  
 Thieme  
     John, 32, 72  
 Thiher  
     Allen, 97  
 Todorov  
     Tzvetan, 161, 170  
 Torabully  
     Khal, 24  
 Toumson  
     Roger, 80, 196  
 Traylor  
     Eleanor, 79  
 Turner  
     Margaret E., 55  
 Twain  
     Mark, 205  
 Ugah  
     Ada, 173  
 Umeh  
     Marie A., 57  
 Valade III  
     Roger M., 27, 28  
 Van Der Zee  
     James, 104  
 Voldeng  
     Evelyne, 77  
 Walcott  
     Derek, 2, 9, 41, 83, 154  
 Walder  
     Dennis, 44, 199, 202  
 Walker  
     Alice, 5, 29, 53, 56, 74, 168, 238  
 Warner  
     Marina, 218  
 Washington  
     Booker T., 49, 71, 208  
 Wauthier  
     Claude, 28  
 West  
     Cornel, 55  
 Wilentz  
     Gay, 9, 134  
 Williams  
     John, 25  
     Sherley Ann, 53, 55, 86  
 Wilson  
     Elisabeth, 32  
 Wintchell  
     Donna Haisty, 158

- Winter
  - Sylvia, 219
- Wisker
  - Gina, 262
- Woidat
  - Caroline M., 74, 206
- Wright
  - Richard, 71, 84
- Young, 151
  - James, 107
- Zabus
  - Chantale, 218
- Zamora
  - Lois Parkinson, 153, 155
- Zamora & Faris, 154
- Zand
  - Nicole, 66
- Zimra
  - Clarisse, 75, 108, 115, 117
- Zobel
  - Joseph, 244