

**ÉCOLE DOCTORALE SHS**  
**Groupe de Recherche Anglo-Américaine de Tours**

**THÈSE** présentée par :  
**Emmanuelle ANDRES**

soutenue le : **30 novembre 2009**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François - Rabelais**

Discipline/ Spécialité : **ANGLAIS**

**ENTRE SACRIFICE ET SACRÉ :  
L'ÉCRITURE DE TONI MORRISON**

**THÈSE dirigée par :**

**Madame RAYNAUD Claudine** Professeur des Universités, Université François Rabelais de Tours

**RAPPORTEURS :**

**Madame PERRIN-CHENOUR Marie-Claude** Professeur des Universités, Université de Paris Ovest Nanterre

**Madame SAMMARCELLI Françoise** Professeur des Universités, Université de Paris Sorbonne

**JURY :**

**Madame MICHLIN Monica** Maître de Conférences, Université de Paris Sorbonne

**Madame PERRIN-CHENOUR Marie-Claude** Professeur des Universités, Université de Paris Ovest Nanterre

**Madame RAYNAUD Claudine** Professeur des Universités, Université François Rabelais de Tours

**Madame SAMMARCELLI Françoise** Professeur des Universités, Université de Paris Sorbonne

À ma mère et à son sourire, toujours

# Remerciements

À Toni Morrison : au détonateur intellectuel et affectif de son écriture ; au dialogue profond qu'elle instaure. J'ai eu la chance de pouvoir la remercier en personne, un soir de nuit noire, devant la pyramide du Louvre...

À ma directrice de thèse, Madame Claudine Raynaud, qui a accepté de me suivre dans cette aventure et m'a soutenue dans mes avancées professionnelles, de l'obtention de l'agrégation à ma nomination à l'université de La Rochelle. Ses remarques, qui ont toujours stimulé mon travail et son soutien dans mes moments de doute m'ont poussée à aller plus loin.

À mon père, son amour, sa générosité et sa capacité unique à être LÀ.

À Pierre et à son Amour sur le chemin qu'on a choisi. Ce travail est aussi le fruit de sa patience et de son soutien au quotidien.

À mon frère et aux doutes qu'il n'a pas quand il s'agit de sa petite sœur.

À Martine, ma cousine, ma sœur, de toutes les tourmentes et de toutes les envolées.

À ma famille et mes amis, sans qui je n'aurais pas eu la confiance d'affronter la rédaction d'une thèse de doctorat. Qu'ils soient encore, ou non, sur mon chemin, ils m'accompagnent plus que je ne saurais le dire.

À Dan qui, par delà les naufrages, a toujours cru que je mènerais à bien ce projet qui me tenait tant à cœur.

À Suzette, ma compagne de route dans cette aventure. Elle a su transformer ce parcours en solitaire en voyage solidaire ; j'ai rencontré une co-doctorante, une collègue, et une amie chère.

À Maboula, mon autre compagne de route ; son soutien, son amitié et son incitation à accélérer la rédaction à un moment crucial m'ont donné des ailes.

À Rémy, ami relecteur fidèle qui n'aime pas être remercié.

À Rémy, Martine, James, Brigitte et Sue, qui m'ont poussée à poursuivre et terminer la rédaction, et qui sont la raison amicale et professionnelle pour laquelle j'ai choisi de rester au bord de l'océan.

À Amaya, Philou, Isa (IP), Karine, Isa, Fati, Didier, Judith, Cindy, Patrice, Cécile, Jean-Christophe, Marianne, Freddie, Frédéric, Yves, Sandrine, Violaine, Sébastien, pour leurs encouragements et leur foi en moi.

À mes parents, amis, collègues et voisins qui ont, suite à des recommandations enflammées, lu Toni Morrison : ma mère, Pierre, Jean-Michel, Amaya, Philou, Isa, Marianne, Martine, Françoise, Elodie... La chaîne se perpétue.

À Denis Bonnecase, mon directeur de recherche en DEA ; un professeur et une personne rares.

À Madame Patricia Bleu, mon premier professeur de littérature américaine, pour avoir m'ouvert un monde.

À Frédéric, au pays de cette même littérature.

À Madame de Bertrand-Pibrac, bibliothécaire à la bibliothèque américaine de Grenoble, pour sa fidélité sans faille, avant et après mes années aux États-Unis.

À mes élèves, particulièrement ceux de la seconde 2 d'Aristide Bergès, aujourd'hui bacheliers ; à mes étudiants de Grenoble et de La Rochelle.

À l'université d'Albany ; aux professeurs du département des Africana Studies ; à Éloïse Brière, du département de français, et Professor Goldman, directeur du programme du D.A., qui m'ont donné l'envie et la possibilité d'explorer la littérature et l'histoire africaines et africaines-américaines.

A Ronnie Saunders, secrétaire du département des Africana Studies de l'université d'Albany qui m'a demandé un jour, presque au hasard d'une conversation, si j'avais lu Toni Morrison... Par cette question simple, elle a tout déclenché.

Au Schomburg Center for Research in Black Culture, en plein cœur d'Harlem, et plus particulièrement à Sharon L. Jarvis, bibliothécaire patiente et adorable qui m'a permis de découvrir des trésors.

A la montagne et, désormais, à l'océan ; sans cette nature à proximité, je n'aurais pas pu écrire.

## Résumé de thèse en français :

Cette étude aborde l'œuvre de Toni Morrison à travers le prisme du sacré. Elle explore comment les romans offrent, d'un point de vue thématique et littéraire, une toile structurelle et formelle permettant l'accès au sacré – à cette transcendance dont le lecteur ne revient pas indemne. L'acte sacrificiel et la violence sont au cœur de la diégèse des romans. La reproduction du geste sacrificiel dans l'acte de « lecture-écriture » (terme emprunté à Henri Meschonnic) élabore le passage, au fil des romans, de la mise à mort des personnages au don (de l'être, de l'œuvre), comme en atteste le titre du dernier roman, *A Mercy*. L'idée de *séparation* véhiculée par l'étymologie du mot « sacré » est explorée à travers la dichotomie du pur et de l'impur ; le positionnement systématique des personnages d'un côté et de l'autre d'un écran de « pureté » participe au processus de sacralisation et tisse le fil rouge de la contagion, générée dans le texte même. Ce travail explore dans quelle mesure le sacré se répercute sur l'écriture, au point de devenir la condition du dé-pli et de l'expérience *figurale* du texte. La composition à l'œuvre dans les romans orchestre une écriture vivante, à haute voix, à l'orée du sentiment, qui rend très souvent compte de l'élément non rationnel du « divin ». Celui-ci est à même de souligner l'impact de l'écriture morrisonienne sur le lecteur, alors que le ressenti commun entre écrivain et lecteur, propre à l'écriture dialogique, génère la pulsion d'écrire.

### Mots-clefs :

sacré ; « holy » ; sacrifice ; don ; écriture ; pur ; impur ; figural

## Dissertation abstract in English:

This study investigates Toni Morrison's oeuvre from the standpoint of the sacred, and in particular how the sacred bears upon the writing itself, thus transforming the text into the locus and condition of the reader's experience. Morrison's work is thematically and formally predicated upon an access to the sacred/holy. The concept of the sacred is indeed highly relevant in Toni Morrison's work, since the very act of composing/*conducting* the novels is heard and set in an affective language which often renders the non-rational element of the divine, referred to here as the "holy". Its ability to move and *astound* the reader is rendered through actual or textual sacrifice. As the title of her latest novel, *A Mercy*, suggests, the sacrificial gesture which is reproduced in the reading/writing experience (following Meschonnic's concept of "lecture-écriture") creates an intimate link between the characters' sacrificial deaths and the gift of the book, thereby inscribing sacrifice and violence at the very heart of the novels. The idea of *separation* conveyed by the etymology of the word "sacred" is explored through the dichotomy of "purity" versus "impurity" in the novels, where characters labelled as either *pure* or *impure* participate in the sacralising process. The concept of the sacred/holy not only accounts for the impact of Toni Morrison's writing on the reader; it also sheds light on the dialogical nature of her work from which arises the shared impulse that is the reading/writing of the book.

Key words:

sacred ; holy ; sacrifice ; gift ; writing ; pure ; impure ; impulse

Introduction .....	9
Première Partie .....	25
Sacrifice, violence et pulsion d'écriture .....	25
A) Prémices du sacrifice : <i>The Bluest Eye</i> , <i>Sula</i> , <i>Song of Solomon</i> et <i>Tar Baby</i> .....	29
1. Formes du sacrifice .....	29
1. <i>The Bluest Eye</i> .....	29
2. <i>Sula</i> .....	34
1. Flammes et éclaboussures sacrificielles .....	34
2. <i>Sula</i> ou le destin du bouc émissaire:.....	36
3. <i>Song of Solomon</i> .....	39
1. Figures du sacrifice « blanc » : .....	39
2. Hagar et la mort « souriante » .....	43
3. La mort de Robert Smith, le sacrifice de Pilate et le chant de Salomon.....	46
4. <i>Tar Baby</i> .....	50
1. Fils rédempteur et fils sacrificiel .....	50
2. Son et Jadine : l'érotique du sacrifice .....	52
2. Écriture et sacrifice dans les premiers romans de Toni Morrison .....	55
1. Médiation(s) .....	55
2. L'inter-dit .....	61
3. Du sublime « terrible » au sublime « magnifique ».....	65
B) <i>Beloved</i> , <i>Jazz</i> et <i>Paradise</i> : la trilogie sacrificielle de Toni Morrison .....	70
1. Sacrifice de l'Autre, sacrifice de soi : transitivité et réflexivité du sacrifice dans la trilogie .....	70
1. La figure des sacrifiées .....	71
1. <i>Beloved</i> .....	71
2. <i>Dorcas</i> .....	76
3. Les femmes du Couvent .....	78
2. L'acte sacrificiel.....	82
1. <i>BELOVED</i> .....	82
2. <i>JAZZ</i> .....	85
3. <i>PARADISE</i> .....	90
2. La lettre et le style : sacrifice et pulsion d'écriture dans la trilogie .....	94
1. Médiations : la lecture-écriture.....	94
2. La « chair secrète » de l'œuvre .....	97
3. L'encre du sacrifice : violence et pulsion d'écriture .....	103
C) Au-delà du sacrifice : <i>Love</i> et <i>A Mercy</i> .....	110
1. Quel sacrifice ? .....	110
1. <i>Love</i> ou le « massacre sans le sang » .....	111
1. <i>Junior</i> .....	111
2. Au lieu de l'Amour le sacrifice .....	116
2. <i>A Mercy</i> , la clémence ou le don sacrificiel .....	120
1. Un don ? .....	120
2. Florens, victime sacrificielle .....	125
3. Le Nouveau Monde, la perte et le « devenir-sauvage ».....	128
2. Écriture, sacrifice et délivrance.....	131
1. Détours émissaires et déferrement de l'objet d'écriture.....	131
2. Le don de l'œuvre comme réalisation/acte performatif .....	137
3. Le « chant » pulsionnel du sacrifice .....	141

Deuxième Partie.....	145
«So clean a mission» – le pur et l’impur dans l’œuvre de Toni Morrison.....	145
A) Scandales impurs.....	146
1. La maladie, la mort .....	146
2. Forces impures .....	158
3. Le sang impur .....	167
4. Êtres et communautés en mal de pureté.....	177
B) Le pur et l’impur du texte.....	190
1. Condensation et saturation.....	190
2. L’ <i>autre</i> genre .....	198
3. <i>A capella</i> : pureté et sensibilisation de la prose.....	202
4. Épurer le texte .....	212
C) L’expiation par l’écriture, l’expiation de l’écriture.....	224
1. L’expiation de l’Histoire par l’histoire .....	225
2. Dé-remember l’histoire.....	235
3. Le rituel d’expiation des romans .....	246
Troisième Partie.....	253
L’écriture du sacré.....	253
A) Du sacré religieux au <i>holy</i> morrisonien.....	256
1. Le ciment et les écueils du sacré religieux.....	256
2. L’autre versant du sacré .....	280
B) L’écriture ou le processus créatif de la transcendance .....	311
1. Rituel narratif et désacralisation ritualisée de l’écriture.....	311
2. « (Having) the vigor of a felon pardoned after twenty-one years on hold » : la vitalité d’une écriture figurale .....	323
1. L’expérience vitale de l’écriture .....	323
2. L’espace du figural .....	334
3. Du sacré de l’oeuvre.....	346
Conclusion.....	362
Bibliographie.....	373
I. Œuvres de Toni MORRISON.....	373
A) Romans .....	373
B) Articles, ouvrages critiques.....	373
III. Entretiens avec Toni MORRISON .....	376
IV. Ouvrages et articles sur Toni MORRISON .....	378
V. Critique littéraire .....	398
VI. Ouvrages généraux .....	400
VII. Publications, communications et travaux universitaires .....	407
A) Publication, communications :.....	407
B) Travaux universitaires : .....	407
Index .....	409



# Introduction

Toute conception religieuse du monde implique la distinction du sacré et du profane, oppose au monde où le fidèle vaque à ses occupations, exerce une activité sans conséquence pour son salut, *un domaine où la crainte et l'espoir le paralysent tour à tour*, où, comme au bord d'un abîme, le moindre écart dans le moindre geste peut irrémédiablement le perdre. (...) Mais il n'est pas plus au pouvoir du langage abstrait de définir sa qualité propre qu'il ne lui est possible de formuler celle d'une sensation. Le sacré apparaît ainsi comme une *catégorie de la sensibilité*. Au vrai, c'est la catégorie sur laquelle repose l'attitude religieuse, (...) celle qui impose au fidèle un *sentiment de respect particulier*, qui prémunit sa foi contre l'esprit d'examen, la soustrait à la discussion, la place au-dehors et au-delà de la raison. (Caillois, 1950, 24; c'est moi qui souligne)

Comme l'explique Roger Caillois, toute tentative de circonscription de la notion de sacré nécessite préalablement la mise en lumière de la distinction majeure qui le définit par rapport à son pendant, c'est-à-dire le profane<sup>1</sup>, monde des *choses* qui ne saurait ébranler l'individu dans son être même. L'ambivalence première du sacré, véhiculant à la fois la crainte et l'espoir, le pur et l'impur, ne peut occulter ce dénominateur commun qui l'oppose au profane : la possibilité de l'ébranlement du fidèle (lecteur). Le respect, la révérence directement liés au sacré ont été largement étudiés par le théologien et théoricien des religions allemand Rudolf Otto, qui a associé à ce *mysterium tremendum* le *mysterium fascinans*, véhiculant la crainte, la stupeur devant ce « tout autre » qu'est le sacré (Otto, 1969). Utilisant, notamment, comme outils de réflexion les écrits de Rudolf Otto, Roger Caillois, Émile Durkheim, René Girard et

---

<sup>1</sup> C'est le titre d'un ouvrage de Mircea Eliade : *Le Sacré et le profane*. Paris, Gallimard, 1965.

George Bataille, mon but dans ce travail est de montrer comment l'œuvre de Toni Morrison offre, d'un point de vue thématique, une toile structurelle permettant l'accès au sacré ; son pendant littéraire permettant l'accès à cette transcendance dont le lecteur ne revient pas indemne. En tant que « catégorie de la sensibilité », le sacré véhicule une dimension affective qui transcende le langage et le texte. Comme l'indique Roger Caillois, il est « toujours plus ou moins 'ce dont on n'approche pas sans mourir' » (Caillois, 1950, 25).

Mon projet, s'il tend vers une association des aspects thématiques et littéraires (que je rendrai par de nombreux échos), procèdera toujours de l'un à l'autre, afin de montrer le basculement, souvent pulsionnel, vers l'écriture. Toni Morrison explique ainsi l'acte de composition de son quatrième roman :

In the writing of *Tar Baby*, *memory* meant recollecting the *told* story. I refused to read a modern or Westernized version of the story, selecting out instead the pieces that were disturbing or simply memorable; fear, tar, the rabbit's outrage at a failing in traditional manners (the tar baby does not speak). Why was the tar baby formed, to what purpose, what was the farmer trying to protect, and why did he think the doll would be attractive to the rabbit—what did he know, and what was his big mistake? Why does the tar baby communicate with the farmer (...)? What makes his job more important than the rabbit's, why does he believe that a briar patch is sufficient punishment, what does the briar patch represent to the rabbit, to the tar baby, and to the farmer?

*Creation* meant putting the above pieces together in parts, first of all concentrating on tar as a part. What is it, and where does it come from? What are its holy uses and its profane uses?—considerations of which led to a guiding motif: a historical earth and historical earth. (...) (*Memory, Creation and Writing*, 389-390)

Si ces considérations sur la créativité littéraire sont ici associées à l'écriture de *Tar Baby*, elles définissent, dans une large mesure, l'*ars*

*poetica* de Toni Morrison dans sa relation au sacré : par le choix de l'ambivalence et le danger découlant de ce choix (« selecting out instead the pieces that were disturbing or simply memorable ») ; par l'association paratactique d'éléments disparates générant la confusion du lecteur (« fear, tar, the rabbit's outrage at a failing in traditional manners ») ; enfin, par la stratégie de recomposition passant par l'attribution de rôles inattendus (ici, celui du goudron) qui sous-tendent une vision performative du sacré et du profane. Le sacré est, selon Rudolf Otto, « une catégorie composée » faite d'éléments rationnels et irrationnels (Otto, 1969, 160). La *composition* à l'œuvre dans les romans orchestre une écriture vivante, à haute voix, à l'orée du sentiment qui rend davantage compte de l'élément non rationnel du divin que des prédicats rationnels le plus souvent au premier plan dans les religions établies. C'est pourquoi la notion de sacré me semble beaucoup plus productive que celle de la religion dans l'œuvre de Toni Morrison.

Sans jamais véritablement définir ce qu'elle entend par « sacré », celle-ci choisit dans son œuvre le lieu précis du référent – jusqu'à l'apposer au nom de son personnage, toujours déjà ancêtre dans la diégèse de *Beloved* : Baby Suggs, *holy* (c'est moi qui souligne). Si la confusion inhérente au concept/sentiment du sacré est l'un des thèmes majeurs de *Paradise* – où la phrase « God Bless the Pure and Holy », brandie comme une vérité, justifie le massacre des femmes du Couvent – c'est encore ce dernier qui permet, dans *Love*, d'opérer la transition, par le biais de la force sacrée (qui renaît dans le passage de la vie à la mort), de la haine à l'amour, condition-même de l'avènement de l'œuvre *Love*.

Le processus de sacralisation, présent dans le choix des noms d'origine biblique – que Toni Morrison définit comme « that gesture of getting something holy »<sup>2</sup> –, notamment dans *Song of Solomon*, ne saurait toutefois s'arrêter aux signes visibles et thématiques d'une œuvre dont l'irrésolution entraîne le lecteur aux portes de l'interdit<sup>3</sup>.

Cette écriture de l'ineffable – cet « *arrêton* » (Otto, 1969, 19) – coupe le souffle du lecteur dans les scènes de violence éminemment liées au sacré (pour reprendre le titre d'un ouvrage de René Girard que j'aurai largement l'occasion d'utiliser au cours de cette étude<sup>4</sup>) par le biais du sacrifice. Elle s'offre en contrepoint des scènes où l'idée de *séparation* propre au sacré s'opère sur la page par le sentiment de *majestas* (Otto, 1969, 36) dont le rendu est le plus souvent poétique<sup>5</sup>, et qui passe par une *autre* langue (celle de Florens), une autre voix (celle, incantatoire, venue de l'au-delà, de *Beloved*), et un tout autre tissu (textuel)<sup>6</sup>.

D'autre part, l'urgence épistémique de l'histoire soulignée, dans l'extrait cité plus haut, par le questionnement destiné à un narrataire (en la personne du lecteur) reproduit le geste du sacrifice si souvent à l'œuvre dans les romans de l'auteure, où prédomine la notion de lecture-écriture : le don de l'œuvre comme acte ultime de clémence (« *mercy* »)

---

<sup>2</sup> Koenen in Taylor-Guthrie, 1994, 80.

<sup>3</sup> Toni Morrison dit que la fin de ses livres « ne se referme pas ». Au cœur de cette multiplicité des fins se situe « l'horreur » (Ruas in Taylor-Guthrie, 1994, 101). La notion de l'interdit et ses incidences littéraires est explorée en détail par Monica Michlin dans sa thèse de doctorat : *Toni Morrison et les Voix Interdites* (Paris-Sorbonne, 1996 ; consultée le 16 septembre 2009).

<sup>4</sup> René Girard, *La Violence et le sacré*. Paris : Hachette Littérature, 1972.

<sup>5</sup> L'idée de séparation est véhiculée dans l'origine étymologique du mot.

<sup>6</sup> La dimension du « tout autre » (« ganz andere ») fait partie intégrante de la catégorie du sacré selon Rudolf Otto (Otto, 1969, 47-49).

après une venue commune à l'écriture : « We [you, the reader and I, the author] come together to make this book, to feel this experience » (Tate in Taylor-Guthrie, 1994, 164). Cet acte de don/abandon reproduit par le texte le schéma sacrificiel à l'œuvre dans les romans de la trilogie : le meurtre de Beloved par sa mère, celui de Dorcas par Joe, celui des femmes du Couvent par les agents de la société « pure » et patriarcale de Ruby.

L'idée de pureté, également inhérente au concept du sacré, occupe une place importante dans la diégèse des romans ; allant de l'impureté physique – la « saleté noire » à laquelle est ironiquement associée Pecola dans *The Bluest Eye* – à l'impureté morale (explorée, notamment, à travers le personnage de Sula et des femmes du Couvent), elle génère sans cesse le questionnement du lecteur qui ne peut que constater son ambivalence première. Si le sacré est, selon les propos de Roger Caillois, « celui ou ce qui ne peut être touché sans souiller ou sans être souillé » (Caillois, 1950, 46), il devient clair que sa place dans les romans est un enjeu diégétique de taille. C'est bel et bien la peur de la contagion qui génère repli et isolement, pour contenir la différence – de Pilate par exemple, dont l'absence de nombril, signifiant son auto-engendrement, la singularise – ou l'excès : l'amour « trop épais » de Sethe, le débordement de l'ordre du Couvent par la relation de Consolata avec Deacon... Il est indéniable que l'œuvre de Toni Morrison tisse une toile contagieuse au sein même des romans, mais également à travers le ressenti commun entre auteur et lecteur, propre à l'écriture dialogique.

Mon étude s'efforce donc, à travers le concept du sacré, que je décline en trois segments qui en font partie – le sacrifice, le pur et l'impur, le sacré – d'aborder l'œuvre sous ses aspects à la fois thématiques et littéraires, dans un va-et-vient préconisé par Toni Morrison elle-même :

I don't think it is possible to discuss a literature without taking into consideration what is sociologically or historically accurate, but most of the criticism in this country stops here. (Koenen in Taylor-Guthrie, 1994, 67)

Mon objectif est de ne pas « m'arrêter » à l'approche sociologique, historique, philosophique et psychanalytique de l'œuvre et de lui associer les éléments littéraires et esthétiques autour d'un même concept qui offre, à mon sens, une telle possibilité. Je propose, dans les pages qui suivent, de présenter le contenu de mon argumentation pour chacun des axes choisis.

### Le sacrifice et le sacré

Au cœur du sacrifice se situe une ambivalence première, selon René Girard, car il se présente à la fois comme une « chose très sainte » et comme une « espèce de crime » (Girard, 1972, 9)<sup>7</sup>. Si les conduites religieuses et morales visent la non-violence, la mise à mort inhérente au sacrifice apparaît donc d'emblée comme un paradoxe. Pour rester

---

<sup>7</sup> Le double sens du mot « holy » (seul terme employé par Morrison pour désigner le sacré) en anglais est ici particulièrement prégnant.

efficace, celui-ci « doit s’accomplir dans l’esprit de *pietas* qui caractérise tous les aspects de la vie religieuse » ; il s’agit là de transcender la violence sainte et légitime, face à l’immanence de la violence coupable et illégitime (Girard, 1972, 40). La narratrice de *Paradise* souligne cette ambivalence première du sacrifice, dans la violence (contagieuse) qui constitue, selon Girard, « l’âme secrète du sacré » (Girard, 1972, 51) : « How could so clean and blessed a mission devour itself and become the world they had escaped? » (*P*, 292). *Paradise* est par ailleurs le dernier roman de ce que je propose d’envisager comme la *trilogie sacrificielle* de l’auteure.

La pensée girardienne sied tout particulièrement à l’analyse des romans de Toni Morrison, dans lesquels les victimes sacrificielles et autres boucs émissaires affluent, atteignant par leur statut même un caractère sacré. La notion de « crise » sacrificielle me semble pouvoir rendre compte de la diégèse des différents romans. En effet, c’est le plus souvent le mélange entre « violence impure » et « violence purificatrice » qui provoque la crise (Girard, 1972, 77) ; pensons, notamment, à la fin de *Sula*, au combat des forces qui se joue entre l’ordre de la paria et celui de la communauté. La plupart des romans évoquent, plus ou moins directement, ce besoin de transfert communautaire qui « s’effectue aux dépens de la victime sacrificielle » (Girard, 1972, 18), qui échoue dans *Sula* et réussit dans *Beloved*.

S’il est des crises sacrificielles majeures dans le monde fictionnel de Toni Morrison, celles-ci sont directement liées à une pulsion d’écrire, dans la violence, en dehors de toute linéarité, voire parfois de toute



syntaxe, et à un besoin d'éveiller la conscience du lecteur par des histoires qui « importent » : « I like to write a story in which the story matters and the people matter, you care who drops dead, that's very old-fashioned novel-writing, with very primitive recognitions » (Koenen in Taylor-Guthrie, 1994, 77-78). Cette implication de l'autre, en la personne du lecteur, est un mécanisme qui le *convoque*, au même titre que l'acte sacrificiel. Comme l'explique Anne Dufourmantelle : « Le sacrifice, en tant qu'il est adossé à la terreur, en appelle à l'Autre en le convoquant *malgré tout* à répondre » (Dufourmantelle, 2007, 16). J'arguerai que l'écriture morrisonienne s'apparente, dans une large mesure, au même type de convocation (affective) du lecteur, invité à « répondre » et assumer sa réponse.

Georges Bataille, dans sa *Théorie de la religion*, explique que c'est la « chose » que le sacrifice veut détruire dans la victime : « La séparation préalable du sacrificateur et du monde des choses est nécessaire au retour de l'*intimité*, de l'immanence entre l'homme et le monde, entre le sujet et l'objet » (Bataille, 1973, 59). Dans le domaine de la littérature, c'est, dans une large mesure, en « sacrifiant » le livre que l'auteur se constitue dans le monde et dans sa relation au lecteur. Toni Morrison évoque de la sorte la fin de ses romans, qui se fait presque malgré elle : « I don't strive for sad endings, and I don't strive for obscure ones. I just know that's it, and anything I write after that would be another book » (Koenen in Taylor-Guthrie, 1994, 83).

Je tenterai donc, au cours de cette partie, de montrer que le schéma de transfert évoqué plus haut s'apparente à la fonction du roman,

par le don de l'œuvre au lecteur ; comme l'indique Bataille, « Sacrifier n'est pas tuer, mais abandonner et donner. La mise à mort n'est qu'une exposition d'un sens profond » (Bataille, 1973, 66). Quoique cela puisse être dit de tout roman, c'est précisément l'importance de la thématique du sacrifice chez Morrison qui rend le lien entre sacrifice diégétique et sacrifice du livre très productif : « Look where your hands are » (*J*, 229), nous dit la narratrice à la fin de *Jazz*, alors que la catharsis finale n'a lieu qu'en « se lavant les mains » du sang de Dorcas.

### Le pur et l'impur

La dichotomie du pur et de l'impur, les « deux variétés d'un même genre qui comprend toutes les choses sacrées » (Durkheim, 2007, 580) fera l'objet de ma seconde partie. Dans les romans, la notion de salissure (physique et morale) est souvent essentielle dans le développement des personnages ; leur positionnement, volontaire ou victimaire, d'un côté et de l'autre de l'écran de pureté instaure une séparation soit inéluctable (la maladie, la mort), soit conditionnée par les *forces* sacrées véhiculant, de fait, une « impureté » protéiforme et contagieuse pour les communautés en crise (du *Bottom* et de *Ruby*, par exemple). La laideur de Pecola dans *The Bluest Eye*, la « monstruosité » physique de Sula, Pilate (dans *Song of Solomon*), Beloved, ou encore Junior (dans *Love*) constituent une impureté visible qui définit leur être aux yeux du monde. La monstruosité morale, de Sula, de Ruth dans *Song of Solomon*, de Sethe dans *Beloved*, des femmes du Couvent dans *Paradise*, ou de Jacob dans *A*

*Mercy* donnent lieu à la condamnation communautaire. Si, comme l'indique Vladimir Jankélévitch (qui constituera l'un des appuis théoriques de cette seconde partie), « seul l'impur, avec ses rugosités, aspérités, disparités et mélanges, offre des prises à notre savoir » (Jankélévitch, 1960, 9), la catégorie est particulièrement prégnante dans l'œuvre de Toni Morrison, comme le montre ci-dessus la liste non exhaustive de ses apparitions.

La thématique de l'impur et de la contagion a une résonance formelle et littéraire que je m'efforcerai d'explorer à travers les formes autres que celle du roman ; il ne s'agit pas ici de plaquer sur chaque occurrence de la poésie, du chant ou de l'art pictural la même étiquette de l' « impureté »<sup>8</sup> ; cela serait contraire au projet de lecture-écriture prôné par Toni Morrison : « I want to subvert (the reader's) traditional comfort so that he may experience an unorthodox one : that of being in the company of his own solitary imagination » (« Memory, Creation, and Writing, 387). Toutefois, il me semble intéressant d'envisager cette présence des autres genres dans les romans sous l'angle du pur et de l'impur pour appréhender la stratégie de composition, à la fois éminemment africaine-américaine et propre à l'écrivain, qui sous-tend la transcendance des catégories et appelle une lecture sensorielle et affective des passages où les modes esthétiques se mêlent.

---

<sup>8</sup> Je préfère à cette vision celle de Bakhtine, prônant la réunion des arts dans le cadre du roman (Bakhtine, 1978).

Aussi, l'hésitation constante entre épuration et saturation, qui participe au pli et dé-pli du texte, rejoint la dichotomie du pur et de l'impur appliquée à l'œuvre. La tendance à la saturation dans la narration de L. dans *Love* s'oppose ainsi à la narration épurée de Florens, dans *A Mercy*. Si Toni Morrison émet le souhait de « nettoyer la langue » afin de retrouver le sens originel des mots (Tate in Taylor-Guthrie, 1994, 165), le texte est le lieu alternativement propice et réticent à ce nettoyage.

C'est à la fois la cause et la conséquence du besoin d'expiation. Expier, selon Roger Caillois, signifie « faire sortir de soi l'élément sacré que la souillure avait introduite » (Caillois, 1950, 46). Dans les romans de Toni Morrison, ce besoin passe par l'expiation de l'Histoire par l'histoire ; je propose ici d'explorer le rituel expiatoire mis en place dans les textes, qui aboutit à une désacralisation ritualisée de l'écriture.

### Du sacré de l'œuvre

Je m'efforcerai, avant de présenter mon approche dans cette dernière partie, de prévenir toute confusion entre « sacré » et « religieux ». En effet, si, comme l'indique Henri Hubert (disciple de Durkheim), la religion est « l'administration du sacré »<sup>9</sup>, mon but ne sera pas, au cours de cette analyse, d'analyser le fait religieux dans les romans de Toni Morrison<sup>10</sup>. De nombreux articles ont été consacrés à cette étude,

---

<sup>9</sup> Cité par Caillois, 1950, 24.

<sup>10</sup> Bien que ce dernier fasse partie de mon étude, notamment en ce concerne *Paradise*.

et un ouvrage a été publié récemment sur Toni Morrison et la Bible<sup>11</sup>. J'entendrai, avec C. Eric Lincoln et Lawrence H. Mamiya, que « la religion ou la dimension religieuse naît de la rencontre des êtres humains avec le sacré ou le divin »<sup>12</sup>. Selon Rudolf Otto, cette rencontre véhicule le mystère (*mysterium*), la frayeur ou la terreur (*tremendum*) et le fascinant ou merveilleux (*fascinans*). Le « numineux » revêt par ailleurs des aspects qui permettent une exploration esthétique intéressante de l'œuvre<sup>13</sup>. Comme l'explique Otto,

Le sacré est (...) une catégorie d'interprétation et d'évaluation qui n'existe, comme telle, que dans le domaine religieux. Sans doute elle passe dans d'autres domaines, par exemple dans l'éthique, mais elle n'en provient pas. Cette catégorie est complexe ; elle comprend un élément, d'une qualité absolument spéciale, qui se soustrait à tout ce que nous avons appelé rationnel, est complètement inaccessible à la compréhension conceptuelle et, en tant que tel, constitue un *arrêton*, quelque chose d'ineffable. Il en est de même du beau, dans tout autre domaine. (Otto, 1969, 19)

Le concept de l'*arrêton*, pendant de l'indicible (« the unspeakable ») dans les romans, déclenche au niveau de l'écriture des mécanismes formels qui feront également l'objet de cette étude.

Par ailleurs, les propos de Rudolf Otto sont d'un grand intérêt pour rendre compte de ce que C. Eric Lincoln et Lawrence H. Mamiya nomment le « cosmos sacré » des Africains Américains, lié à la fois à leur héritage africain et à une version adaptée du christianisme auquel ils

---

<sup>11</sup> *Toni Morrison and the Bible*, Shirley A. Stave, Ed. New York: Peter Lang Publishing Inc., 2006.

<sup>12</sup> *The Black Church in the African American Experience*. Durham: Duke University Press, 1990. 2.

<sup>13</sup> Rudolf Otto a créé le mot « numineux » pour désigner le sacré, « abstraction faite de son élément moral et (...) de tout élément rationnel ». Son origine latine, *numen*, désigne Dieu (Otto, 1969, 20).

étaient convertis à leur arrivée dans le Nouveau Monde (Lincoln & Mamiya, 1990, 2-7)<sup>14</sup>. Le secret qui entourait la religion des esclaves, mi-institutionnelle, mi-secrète (dans les « bush harbors » rebaptisés « hush harbors »<sup>15</sup>) en fait, à mon sens, l'instrument d'expression du sacré :

The religion of the slaves was both institutional and non-institutional, visible and invisible, formally organized and spontaneously adapted. Regular Sunday worship in the local church was paralleled by illicit, or at least informal, prayer meetings on week nights in the slave cabins. (Raboteau, 1978, 212)

Les sermons de Baby Suggs dans la clairière, dans *Beloved*, ayant leur origine dans l'« institution invisible » des esclaves, ce rappel historique, sociologique et religieux est nécessaire pour rendre compte du sacré, pour la plupart non-institutionnel, auquel je consacre mon étude.

Dans le contexte africain américain où la distinction entre sacré et profane est au cœur de l'identité individuelle, communautaire et artistique (notamment à travers la musique : gospel, Spirituals, blues et jazz), les frontières entre le monde des « énergies », des « forces » et celui des « substances » et des « choses » sont souvent, traditionnellement brouillées (Caillois, 1950, 46). Or, le sacré est lui-même ambivalent, comme l'explique Roger Caillois :

Au fond, le sacré suscite chez le fidèle exactement les mêmes sentiments que le feu chez l'enfant : même crainte de s'y brûler, même désir de l'allumer ; même émoi devant la chose prohibée, même croyance que sa conquête apporte force et prestige – ou blessure et mort en cas d'échec. Et comme le feu

---

<sup>14</sup> Voir aussi l'ouvrage de Eugene D. Genovese: *The World the Slaves Made*. New York: Vintage, 1976.

<sup>15</sup> Voir Albert J. Raboteau, *Slave Religion : The « Invisible Institution » in the Antebellum South*. New York: Oxford University Press, 1978.

produit à la fois le mal et le bien, le sacré développe une action faste ou néfaste et reçoit les qualifications opposées de pur et d'impur, de saint et de sacrilège qui définissent avec ses limites propres les frontières mêmes de l'extension du monde religieux. (Caillois, 1950, 48)

Dans l'œuvre, c'est souvent l'oubli du caractère crucial de cette ambivalence qui met en échec le destin des personnages et l'ordre du monde dans lequel ils évoluent.

Si la terre et le corps s'orientent à priori vers le profane, leur traitement dans les romans permet de transcender la dichotomie profane/sacré, fondant par là même ce que je nommerai, à la suite de Baby Suggs, le « holy » qui n'est pas le sacré institutionnalisé, dogmatique et religieux des édiles de la communauté de Ruby dans *Paradise*, mais plutôt un sacré de l'être et de l'affect. Les notions de crainte, de révérence et de sensibilité (sensorielle et affective), qui sont au cœur du concept du sacré, participent à l'acte d'écriture.

Outre un phénomène de séparation particulièrement conscientisé et ritualisé dans les romans (pensons, notamment, à la fin de *Jazz*) par le biais d'une narration participative et performative, la vitalité d'une écriture que je caractériserai, à l'instar de Laurent Jenny, de « figurale » (Jenny, 1990) est au cœur de cette « terreur surmontée » qu'est l'œuvre<sup>16</sup>. Je propose d'étudier, à travers différents extraits des romans, comment cette irruption du figural dans le texte génère des zones de tensions, ainsi que l'engagement affectif du lecteur ; l'*arrêton* premier correspondant,

---

<sup>16</sup> L'expression est d'Anne Dufourmantelle, psychanalyste et philosophe contemporaine (*La Femme et le sacrifice*. Paris : Denoël, 2007).

dans une large mesure, à la « jouissance » (au sens barthésien du terme) du texte, dont je tenterai de rendre compte.

Si j'ai choisi d'étudier, méthodiquement et chronologiquement, chaque roman de Toni Morrison dans la première partie de ce travail – cherchant ainsi à inscrire ma problématique dans l'évolution du concept du sacré à travers l'œuvre – je m'attache davantage, dans les autres sections, aux romans depuis la trilogie, dans lesquels la place qui lui est dévolue me semble de plus en plus grande. Le choix de terminer par une théorisation du sacré sous ses aspects à la fois thématiques et littéraires reflète l'évolution contenue dans le titre, « du sacrifice au sacré », qui elle-même, témoigne de mon cheminement théorique depuis la découverte de l'œuvre de Toni Morrison.



Première Partie

Sacrifice, violence et pulsion  
d'écriture

Comme dans tous vos livres, ce qui est important est ce qui arrive dans l'épreuve...

T.M. Évidemment, ce qui m'intéresse ce n'est pas le moment où tout va bien! Qui survit? Qui s'écroule? Pourquoi? Qui se régénère? Voilà les questions qui me hantent lorsque je débute un roman. <sup>17</sup>

Le sacrifice, défini par René Girard comme l'« âme secrète du sacré » existe au sens propre dans la trilogie de Toni Morrison, *Beloved*, *Jazz* et *Paradise* (Girard, 1972, 51); *Beloved*, Dorcas, et les femmes du couvent sont sacrifiées au titre de l'identité individuelle et communautaire, au titre de l'œuvre qui se donne au lecteur. Il existe au sens moins littéral dans la diégèse des autres romans, à travers le choix d'un bouc émissaire destiné, par la communauté, à être exclu ou laissé pour compte. Mais qu'il s'agisse de mise à mort, d'exclusion ou de sacrifice « blanc »<sup>18</sup>, l'encre (le pigment) du sacrifice jaillit sur la page des romans de Morrison au point de devenir une véritable condition d'écriture. Au-delà de la portée thématique de cette notion, c'est bien le monde fictionnel de Toni Morrison qui s'engouffre dans la brèche du sacrifice : si la figure des sacrifiées est présente dès ses premiers romans, c'est bel et bien parce que celles-ci signifient ou disent, au-delà d'elles-mêmes et en-dehors d'elles-mêmes, les écueils et la transcendance du monde qu'elles touchent, contaminent, transforment et « sauvent ». En

---

<sup>17</sup> Entretien avec Toni Morrison, par François Busnel. *Lire*, avril 2009.

<sup>18</sup> Anne Dufourmantelle parle de « vies blanches » pour définir la vie de ces femmes qui « est déjà une sorte de mort » à force de vivre dans l'effacement, dans le « ne pas » (Dufourmantelle, 2007, 36-37). Nous pouvons penser à la vie de Ruth, dans *Song of Solomon* ou celle de Helen dans *Sula*.

cela, elles sont les sujets qui portent l'acte d'écriture, les témoins du manque(-ment), de l'absence première qui marque la nécessité de dire : un viol dans *The Bluest Eye*, un suicide dans *Song of Solomon*, le retour de l'enfant sacrifiée dans *Beloved*, une tuerie préméditée dans *Paradise*.

Dans chaque roman de Toni Morrison, un ou plusieurs personnages incarne(nt) la victime sacrificielle, désignée ou auto-désignée, par le biais de laquelle la communauté se confronte à elle-même et à son propre passé, devenant ainsi capable d'envisager l'avenir. Le sacrifice en tant que tel constitue la raison d'être des romans, l'acte fondateur sans lequel le livre ne serait pas. Comme l'explique l'auteure :

(...) My mode of writing is sublimely didactic in the sense that I can only warn by taking something away. (...) At the end of every book there is epiphany, discovery, somebody has learned something that they never would otherwise. But that's the only way I can say, that's the only message, that's the only way I can reveal the message, and it gives my books a melancholy cast, because it's more important to make a reader long for something to work and to watch it fall apart, so that he will know what, why and how and what the dangers are, more important than to show him how they all solved their problems. (Conversations, 1994, 74)

Si la cassure de l'ordre établi est ce que l'auteur souhaite faire passer à travers le don du livre au lecteur, c'est le plus souvent par le biais du sacrifice, réel ou symbolique, de ses personnages ; la mise à mal ou la mise à mort de ces derniers constituant le point d'orgue autour duquel se fondent l'histoire et ses acteurs fictifs.

La nature même de l'acte sacrificiel permet donc d'établir un lien avec l'univers fictionnel, en crise, voire apocalyptique, de Toni Morrison. Comme l'indique René Girard :

Dans un univers où le moindre conflit peut entraîner des désastres, (...) le sacrifice polarise les tendances agressives sur

des victimes réelles ou idéales, animées ou inanimées mais toujours non susceptibles d'être vengées, uniformément neutres et stériles sur le plan de la vengeance. (Girard, 1972, 32)

Les personnages fictifs – par définition non susceptibles d'être vengés – offrent, dans l'écriture dialogique des romans, une responsabilité toute particulière au lecteur : si le schéma sacrificiel « classique » définit le don (à une divinité) et les termes de l'élection (le choix d'une victime, d'un bouc émissaire), il comporte des points communs essentiels avec l'acte d'écriture. La portée cathartique de la substitution sacrificielle se fait sentir dans les romans – par le transfert des tensions et de la violence, mais également à travers l'expression artistique moderne face à ce que Max Weber appelle le « désenchantement du monde »<sup>19</sup>. Le sacrifice est non seulement un thème majeur chez Toni Morrison, auteure africaine américaine contemporaine; il est également, comme je propose de le montrer, la fêlure qui constitue sa raison d'écrire.

Le regroupement des romans choisi pour cette analyse reflète l'évolution de la notion sacrificielle dans son rapport à l'écriture et au parcours de l'auteure : j'étudierai tout d'abord les quatre premiers romans (*The Bluest Eye*, *Sula*, *Song of Solomon* et *Tar Baby*) ; puis la trilogie (*Beloved*, *Jazz* et *Paradise*) ; enfin, *Love* et *A Mercy*. Si la thématique du sacrifice peut être considérée comme une sorte de fil rouge reliant les neuf romans, et se doit d'être étudiée en tant que telle, je propose, dans un second temps, d'envisager, en parallèle, son pendant

---

<sup>19</sup> Max Weber, 1919, cité lors de l'exposition « Traces du sacré » au Centre Georges Pompidou, 7 mai-11 août 2008.

proprement littéraire : le don de l'œuvre, incarnée dans le corps de l'écrivain<sup>20</sup>, puis la pulsion d'écrire pour dire la violence et le sacrifice.

## A) Prémices du sacrifice : *The Bluest Eye*, *Sula*, *Song of Solomon* et *Tar Baby*

### 1. Formes du sacrifice

#### 1. *The Bluest Eye*

What is clear now is that of all of that hope, fear, lust, love and grief, nothing remains but Pecola and the unyielding earth. (...)

There is really nothing more to say – except why. But since why is difficult to handle, one must take refuge in how. (*The Bluest Eye*, 6)

L'inexplicable est au cœur du premier roman de Toni Morrison ; autour de cet indicible, la responsabilité d'une communauté entière coupable de silence, d'acceptation implicite de la désignation, autoproclamée et proclamée, de Pecola Breedlove (ironiquement nommée, car elle engendre tout sauf de l'amour) en tant que bouc émissaire. La fillette semble incarner à elle seule le modèle sacrificateur, le véhicule d'expiation communautaire dont la seule « souillure » est sa laideur<sup>21</sup>. L'une des (seules) phrases qu'elle répète dans le roman, « I don't care », situe la fillette dans un effacement (un sacrifice « blanc »)

---

<sup>20</sup> J'emprunte le concept d'une écriture « du corps » à Roland Barthes, qui définit le style comme « la voix décorative d'une chair inconnue et secrète » (Barthes, 1972, 12).

<sup>21</sup> Selon son étymologie latine, le terme « expiation » signifie « faire sortir de soi l'élément sacré que la souillure avait introduite »

basculant dans l'indifférence à son propre sort, mais elle montre également, implicitement, son acceptation de la fonction de bouc émissaire. Comme l'explique René Girard,

La société cherche à détourner vers une victime relativement indifférente, une victime « sacrificable », une violence qui risque de frapper ses propres membres, ceux qu'elle entend à tout prix protéger. (Girard, 1972, 13)

Le viol de Pecola par son père (faisant écho au « viol » dont il a été lui-même victime), l'acquiescement implicite de la communauté – qui refuse de la protéger et de l'accepter en son sein – perpétuent le sacrifice du plus faible par un détournement de la violence sur la petite fille, devenue bouc émissaire.

Pour autant, la véritable substitution ne s'opère pas dans *The Bluest Eye* car « (le sacrifice) ne doit oublier complètement ni l'objet originel ni le glissement qui fait passer de cet objet à la victime réellement immolée » (Girard, 1972, 15). Au contraire, tout se joue dans l'implicite dans le roman, dans l'inter-dit – ce qui ne peut se dire qu'en décalé, entre les lignes : le refuge susurré du « comment », comme l'indique la narratrice au début du roman. L'expression « Quiet as it's kept » est, selon l'auteure elle-même, la véritable condition d'écriture du roman : « In some sense it was precisely what the act of writing the book was: the public exposure of private confidence » (Afterword, *BE*, 212). La chose « interdite » (« a wild and forbidden thing », 162) est l'axe sur lequel le roman s'enroule, le mouvement circulaire du texte autour de l'acte incestueux ne fonctionnant pas, à posteriori, selon Toni Morrison :

One problem was centering: the weight of the novel's inquiry on so delicate and vulnerable a character could smash her and lead readers into the comfort of pitying her rather than into

an interrogation of themselves for the smashing. My solution – break the narrative into parts that had to be reassembled by the reader – seemed to me a good idea, the execution of which does not satisfy me now. Besides, it didn't work: many readers remain touched but not moved. (*BE*, Afterword, 211)

Si compassion du lecteur il y a (ce qui fait de Pecola une figure tragique), le refus de toute rédemption du personnage et l'absence de catharsis finale, fait verser, comme l'explique Terry Otten, la « mort sacrificielle de l'innocence de Pecola » dans le mélodrame, plutôt que la tragédie.<sup>22</sup> Le faux sacrifice mimé par les enfants autour de la fillette est à cet égard des plus révélateurs ; les mots « victime » et « sacrifice » sont prononcés à l'occasion de cette théâtralisation de la condition et du destin de Pecola, dans l'illusion du tragique :

They had extemporized a verse made up of two insults about matters over which the victim had no control: the color of her skin and speculations on the sleeping habits of an adult, wildly fitting in its innocence. That they themselves were black, or that their own father had similarly relaxed habits was irrelevant. It was their contempt for their own blackness that gave the first insult its teeth. (...) They danced a macabre ballet around the victim, whom, for their own sake, they were prepared to sacrifice to the flaming pit. (*BE*, 65)

Ancré au plus profond de leur histoire, le « cône ardent de dédain » brûlant au creux de leur être, s'il ne justifie pas l'acte qui se joue symboliquement à travers le mime, élabore sur une scène choisie la survie du plus fort, basé sur le sacrifice du plus faible.<sup>23</sup> Morrison dénonce la distorsion de cet acte, basé sur une haine autocentrée

---

<sup>22</sup> Celle-ci note avec justesse que Pecola sert de bouc émissaire « sans le bénéfice du martyr ». (Otten, 1989, 16 et 24).

<sup>23</sup> Terry Otten parle à cet effet d'« initiation ratée » (Otten, 1989, 8).

cherchant à s'exprimer contre l'autre, plutôt que sur un besoin communautaire de purgation : « Pecola becomes the scapegoat for that part of us that needs to see our fears of unworthiness embodied in some form »<sup>24</sup>. Marc Conner décrit très justement la relation entre l'individu et la communauté dans le roman comme « vampirique », la communauté prédatrice absorbant la vie de l'individu (Conner, 2000, 56). Cependant, si Pecola est une figure sacrificielle « dont la destruction garantit la survie de la communauté », l'équilibre basé sur des oppositions systématiques relatives (beauté/laideur, santé/souffrance, etc.) ne se fait pas : « And fantasy it was, for we were not strong, only aggressive ; we were not free, merely licensed ; we were not compassionate, merely polite ; not good, but well-behaved (...)» (BE, 205). Comme l'explique Michael Awkward, la fillette devient l' « ombre du mal » de la communauté noire :

In combating the shadow... the group is able to rid itself ceremonially of the veil that exists within both the individual member and the community at large. To be successful, such exorcism requires a visibly imperfect, shadow-consumed scapegoat (Awkward in Furman, 1996, 15).

Pecola, véritable pivot sur lequel s'articulent les normes de la communauté, sur lequel s'échafaude la personnalité de ses individus, est une victime « sacrificable » (Girard, 1972, 13), comme l'explique, à

---

<sup>24</sup> *Black Women Novelists: the Development of a Tradition, 1892-1976*. Wesport, Conn.: Greenwood Press, 1980, pp. 152-153.



posteriori, la voix narrative finale de *The Bluest Eye* (qui n'est plus celle de la fillette, mais celle d'une narratrice « grandie » par l'histoire<sup>25</sup>) :

All of us—all who knew her—felt so wholesome after we cleaned ourselves on her. We were so beautiful when we stood astride her ugliness. Her simplicity decorated us, her guilt *sanctified* us. (*BE*, 205; c'est moi qui souligne)

L'ambiguïté du mot « sanctifier » (« rendre saint, sacré ; sanctifier »<sup>26</sup>) dans son association avec la culpabilité de la fillette mérite que l'on s'y arrête ; si la purgation associée au sacrifice devrait générer la consécration de la communauté sacrificielle, la narratrice initiée de la fin du roman<sup>27</sup>, en dénonçant la duplicité des membres de la communauté, fait la déconstruction systématique de l'ordre sacré et Sacré (religieux):

And fantasy it was, for we were not strong, only aggressive; we were not free, merely licensed; we were not compassionate, we were polite; not good but well-behaved. We courted death in order to call ourselves brave, and hid like thieves from life; (...) we rearranged lies and called it truth, seeing in the new pattern of an old idea the Revelation and the Word (*BE*, 205-6)

Alors qu'au nom de son bon droit la communauté justicière interprète la Bible pour justifier le sacrifice d'une fillette dans *The Bluest Eye*, la narratrice éveille la conscience du lecteur sur le statut de bouc émissaire, produit d'un ordre sacré aisément dévié dès son premier roman. Pecola est, dans une large mesure, le modèle de bouc émissaire selon lequel/en réaction auquel se construiront, ultérieurement, les personnages de Toni

---

<sup>25</sup> Michael Awkward analyse ce théâtre final des voix dans son article sur le roman : « After the onset of Pecola's schizophrenic double voicedness, the distinctive narrative voices of *The Bluest Eye* apparently merge into a single voice. Suddenly Claudia is privy to information which she clearly could have learned from the omniscient narrator ». «The Evil of Fulfilment: Scapegoating and Narration in *The Bluest Eye*», 206.

<sup>26</sup> Le Petit Littré, 1990.

<sup>27</sup> L'initiation est à prendre ici au sens de Bildungsroman, ou roman d'initiation.

Morrison. En tant que victime elle « ne saurait être sans tâche ou inhumaine » ; ce qui manque à Pecola – ce que Toni Morrison appelle la forme de son « non-être » ou « unbeing » (*BE*, Afterword, 215) – est ce que Guy Rosolato appelle une « aura sacrée » (Rosolato, 1987, 64), telle celle que possède Sula.

## 2. *Sula*

### 1. Flammes et éclaboussures sacrificielles

Comme l'explique justement Terry Otten, « in all (Toni Morrison's) novels innocence assumes the nature of a crime against the self » (Otten, 1989, 28). C'est d'autant plus vrai dans *Sula* où l'innocence est, littéralement, sacrifiée. Plum, l'enfant chéri, traumatisé par l'expérience de la guerre, cherchant dans l'héroïne la mort de cette conscience, est sacrifié par sa mère sur l'autel de son lit ; Eva sacrifie sa jambe pour percevoir une pension et subvenir aux besoins des siens, alors que Sula s'automutile pour protéger Nel (elle-même « coupable » de « sacrifice blanc »). La notion de spectacle qui accompagne le meurtre involontaire de Chicken Little et la mort de Hannah est une autre forme de sacrifice ; dans le premier cas, il enferme l'être dans le silence béant du manque :

The water darkened and closed quickly over the place where Chicken Little sank. (...) The water was so peaceful now. There was nothing but the baking sun and *something newly missing*. (*S*, 61; c'est moi qui souligne)

Dans le cas de la mort de Hannah par les flammes, la stupéfaction ressentie par Sula vient de sa curiosité, et non d'une forme d'interdiction sacrée :

“I didn't mean anything. I never meant anything. I stood there watching her burn and was thrilled. I wanted her to keep on jerking like that, to keep on dancing”. (S, 147)

Si, dans les deux cas, la distance qui s'ouvre entre la/les spectatrice(s) et la mort par les éléments à laquelle elles assistent sacralise le moment, l'ironie s'imisce dans le second passage plus voyeuriste qu'interdit.

Dans le titre donné à la sous-partie d'un chapitre consacré à *Sula*, « Of Purification and Exorcism : The Limited Powers of Fire and Water », Trudier Harris, qui ancre sa réflexion sur la notion de retournement inhérente au folklore fictionnel africain-américain, évoque le pouvoir destructeur de l'eau et du feu (traditionnellement purificateurs) lorsqu'ils sont utilisés « à l'excès » ; une eau et un feu baptismaux tournés vers la mort, qui agrandissent le fossé entre Eva et Hannah, Hannah et Sula, Eva et Sula, Sula et Nel (Harris, 1991, 79-84). Faisant référence au secret de la mort de Chicken Little, qui unit les fillettes, Harris définit très justement ce dernier comme « un lieu sacré où seul un(e) Autre peut entrer » (Harris, 1991, 83). Nous pouvons porter l'argumentation plus loin : chaque mort dans le roman rompt l'intimité (pénètre le lieu sacré) entre les personnages dans leur rapport à deux ; cette désacralisation rituelle ne prenant fin qu'à la prise de conscience finale de Nel, dans la loi de l'air et de la terre (la « brise » et la « boue »), plutôt que celle de l'eau et du feu (*Sula*, 174), et dans le fil de sa voix.

## 2. Sula ou le destin du bouc émissaire:

La notion d'imperfection est présente dans *Sula*, bien que le personnage éponyme apparaisse comme une menace autoproclamée, et non victime : « She was pariah then, and knew it » (*S*, 122). La description physique de la fillette met en avant son « défaut » de naissance, sa différence :

Sula was a heavy brown with large quiet eyes, one of which featured a birthmark that spread from the middle of the lid toward the eyebrow, shaped something like a stemmed rose. It gave her otherwise plain face a broken excitement and blue-blade threat (...). (*S*, 52)

René Girard décrit de la façon suivante les attributs physiques du bouc émissaire:

A côté des critères culturels et religieux, il y en a de purement physiques. La maladie, la folie, les difformités génétiques, les mutilations accidentelles et même les infirmités en général tendent à polariser les persécuteurs. Aujourd'hui encore, bien des gens ne peuvent pas réprimer, au premier contact, un léger recul devant l'anormalité physique. Le mot lui-même, anormal, comme le mot peste au Moyen Age, a quelque chose de tabou ; il est à la fois noble et maudit, sacer dans tous les sens du terme. (Girard, 1982, 29)

Si le signe physique que présente Sula change de forme avec le temps (de la rose au serpent), avec le regard de l'autre (du scepticisme à la peur et au rejet), le personnage sait aussi nourrir son aura sacrée : enfant, elle se mutila pour faire face à un groupe de jeunes garçons ; puis elle brisa l'interdit de l'infidélité qui met fin à son amitié avec Nel, sacrifiant par là même ce qui lui importe le plus.

Dès que Sula est désignée comme une « aberration » (*S*, 118), les signes trouvent leur sens dans une volonté commune de prouver son aura maléfique. Le sacré, comme le rappelle Roger Caillois, est « ce dont on n'approche pas sans mourir » (Caillois, 1950, 25). Suscitant « effroi » et « vénération », intrinsèquement ambivalent, ce dernier se présente comme « interdit ». A ce titre, la communauté ne se trompe pas sur l'aura sacrée de Sula : « In their world, aberrations were as much a part of nature as grace » (*S*, 118). Ressentant pour Sula la « haine la plus merveilleuse qu'ils aient jamais connue » (*S*, 173), ses membres refusent d'assister à ses funérailles et préfèrent se rassembler devant le cimetière pour chanter « Shall We Gather at the River ? ». C'est la pluie (ou Sula, nous dit la narratrice, page 173) qui fait finalement battre les femmes en retraite ; alors, en brisant, de fait, les protections érigées contre celle qui représente le spectre du mal en leur sein et la source de leur souffrance, celles-ci recouvrent leurs défauts premiers, tout équilibre relatif et illusoire ayant disparu avec Sula :

A falling away, a dislocation was taking place. Hard on the heels of the general relief that Sula's death brought a restless irritability took hold. (...) (Mothers) who had defended their children from Sula's malevolence (...) now had nothing to rub up against. The tension was gone and so was the reason for the effort they had made. Without her mockery, affection for others sank into flaccid disrepair. (*S*, 153)

En l'abandonnant à une mort lente et solitaire, la communauté fait le choix implicite du sacrifice vengeur ; préoccupée « d'éviter la ruine dont elle croit apercevoir le présage » (Caillois, 1950, 34), en interprétant, notamment, la peste de rouges-gorges accompagnant son arrivée (*S*, 89), celle-ci, s'appuyant sur une lecture dogmatique de la

religion<sup>28</sup>, choisit de maintenir son monde (même si cela reste illusoire) en tuant celle qui incarne le mal :

Other things happened. (That incident) (...) cleared up for everybody the meaning of the birthmark over her eye; it was not a stemmed rose, or a snake, it was Hannah's ashes marking her from the very beginning. (...) They believed she was laughing at their God. (...) Among the weighty evidence piling up was the fact that Sula did not look her age. (...) Except for a funny-shaped finger and that evil birthmark, she was free of any normal signs of vulnerability. (*S*, 114-115)

Ironiquement, c'est finalement en tentant de «tuer» l'autre incarnation du mal en leur sein, le tunnel qu'ils n'ont pas eu le droit de construire (*S*, 161), qu'ils trouvent à leur tour la mort, violente, par éboulement et asphyxie. Nel ouvre finalement sa conscience à la réalité bénéfique incarnée par son amie, et donne libre cours aux « cercles de tristesse » qui sont à la fois une épiphanie et une hiérophanie, une manifestation du sacré. Comme l'indique René Girard :

Si (la victime émissaire) peut répandre ses bienfaits sur ceux qui l'ont tuée par-delà la mort, c'est qu'elle est ressuscitée ou qu'elle n'était pas vraiment morte. La causalité du bouc émissaire s'impose avec une telle force que la mort même ne peut pas l'arrêter. Pour ne pas renoncer à la victime en tant que cause, elle la ressuscite s'il le faut, elle l'immortalise, au moins pour un temps, elle invente tout ce que nous appelons le transcendant et le surnaturel. (Girard, 1982, 69)

Victime auto-désignée parce qu'elle apprend un jour qu'elle ne peut compter ni sur l'autre – elle entend une conversation au cours de laquelle sa mère fait l'aveu qu'elle aime sa fille mais ne l'« apprécie » pas (*S*, 57) –, ni sur elle-même (elle commet le meurtre, involontaire, d'un petit

---

<sup>28</sup> Les membres de la communauté du Bottom sont « déterminés à ce que rien « ne les détourne de leur Dieu », (*S*, 150).

garçon du village), elle trouvera son salut, presque malgré elle<sup>29</sup>, dans la vertu-même des enseignements de son esprit - et dans la vision distordue de la communauté-juge. Comme l'explique Guy Rosolato,

(...) La victime (sacrificielle) peut avoir elle-même suscité sa position, par besoin de punition, par aspiration narcissique à être marginalisée, pour atteindre, en étant persécutée, une aura sacrée qui potentiellement la met en situation de meneur. (Rosolato, 1987, 64)

En rejoignant l'ordre de la nature (la boue, puis le vent qui fait bruisser les feuilles) à la fin du roman, *Sula*, immortalisée, referme la béance à l'endroit du sacrifice (par l'eau, par les flammes) et prépare l'œuvre à l'apparition d'autres personnages à l'aura sacrée, dont Pilate, dans le troisième roman de Toni Morrison.

### 3. *Song of Solomon*

#### 1. Figures du sacrifice « blanc » :

Voici la définition que donne Anne Dufourmantelle de ce qu'elle nomme le « sacrifice blanc », auquel nous avons fait référence plus haut :

Il y a des sacrifices sans écho, des vies absentes d'elles-mêmes jusqu'à l'effacement. On ne les reconnaît pas, ce sont des passantes, des revenantes en somme ; leur silhouette déjà passée reste flouée dans l'objectif. Des vies blanches. (Dufourmantelle, 2007, 35)

---

<sup>29</sup> Pas tout à fait, comme le montre son intuition finale : « Oh, they'll love me all right. It will take time, but they'll love me ». (*Sula*, 145)

Incarnant dans une large mesure cet aspect spectral du sacrifice, les trois femmes entourant Macon Dead, auxquelles il a donné son nom et par là même, littéralement, l'effacement, la « mort dans la vie » (Dufourmantelle, 2007, 18) sont immédiatement présentées dans le roman comme un trio d'ennui : « The disappointment he felt in his daughters sifted down on them like ash, dulling their buttery complexions and choking the lilt out of what should have been girlish voices » (*SoS*, 12). C'est le code du père qui définit (le plus souvent implicitement) dans le roman, cette forme de renoncement ; le père de Ruth, puis Macon Dead, père de Lena et First Corinthians enferment leurs filles dans l'image envahissante du paraître social et moral qu'ils incarnent.

Ainsi, lorsque Corinthians réalise, à l'âge de quarante-deux ans, qu'elle n'est bonne qu'à confectionner des pétales de roses (« (she) woke up one day to find herself a forty-two-year-old maker of rose petals » ; *SoS*, 189), elle n'est sauvée de la dépression que par sa décision de « sortir de la maison ». Découvrant une autre vie, une autre maison, elle se confectionne, à l'instar des pétales de rose, l'image améliorée de son travail de bonne (elle se définit comme une secrétaire), puis s'ouvre à la rencontre avec Porter. La notion de « sacrifice blanc » me semble particulièrement intéressante en ce qui concerne le personnage de Corinthians, car il est le pendant choisi de l'autre sacrifice, incarné par le velours rouge lors de la scène initiatique de la fillette d'alors (qui est, au demeurant, la scène d'ouverture du roman) : la mort de Robert Smith,



qu'elle évite et perpétue à la fois par la confection de pétales de roses en velours rouge, symboles de contagion :

She would bang forever to escape the velvet. The red velvet that had flown all over the snow that day when she and Lena and her mother had walked past the hospital on their way to the department store. (...) They'd walked slowly through the snow, watching carefully for icy places. Then as they passed Mercy, there was a crown watching a man on the roof. Corinthians had seen him before her mother did, but when Ruth looked up she was so startled she dropped the basket, scattering the roses everywhere. Corinthians and Lena busied themselves picking them up (...). It was all mixed together—the red velvet, the screams, and the man crashing down on the pavement. She had seen his body quite clearly, and to her astonishment, there was no blood. The only red in view was in her own hands and in the basket. (*SoS*, 198)

La mort de l'homme est littéralement dans les mains de la petite fille, qui se font le réceptacle du sang qui n'a par ailleurs pas coulé. La résonance biblique du personnage de Pilate (qui, dans la Bible, se lave les mains du sang du Christ) dans *Song of Solomon* est dans cette scène transférée à sa nièce : Corinthians, par le contact avec les roses, se lave les mains du sang de l'homme. C'est grâce à sa rencontre avec Porter que Corinthians ouvre finalement les mains qui ont conservé le secret de la mort de l'agent d'assurance, qu'elle comprend le sacrifice, et qu'elle s'ouvre ainsi à la communauté et au monde.

Si la petite fille devenue femme ressent cette même douleur insupportable lorsqu'elle est confrontée à une autre perte, celle de Porter (seule personne dans sa vie qui la voit et la comprend), c'est bel et bien parce qu'elle lui rappelle la perte première, signifiée par le sacrifice – sa

première image du monde en crise dans lequel elle vit. En effet, alors même que le bien-fondé de l'acte sacrificiel doit permettre la survie communautaire, celui-ci soulève la conscience du défaut,<sup>30</sup> de ce manque(-ment) premier au cœur du sujet : cette forme de « selflessness » appartient au sacrifice, de par sa « blancheur », mais également parce qu'elle se donne. Comme le souligne Anne Dufourmantelle, l'être sacrificiel « ne s'appartient pas ». Cette « selflessness » est « une brèche par où s'engouffre le monde » (Dufourmantelle, 2007, 96).

Alors que Lena et Corinthians s'effacent (et donc se sacrifient, même involontairement) pour les besoins de leur frère, le sacrifice volontaire de Ruth en fait, comme l'indique Trudier Harris, un martyr, voire une nonne (Harris, 1991, 107-108). Acceptant, pour donner la vie à son fils, de sacrifier sa vie de femme, puis développant une dévotion entière à ses besoins, dans un rapport quasi-incestueux, son personnage s'efface dans le roman au fur et à mesure que celui de Milkman se déploie. Comme l'explique justement Trudier Harris, les trois femmes deviennent des victimes, « symboliquement et littéralement sacrifiées sur l'autel de la quête identitaire de Milkman » (Harris, 1991, 108). Cette posture de l'abandon et de l'effacement sacrificiel sera le modèle sur

---

<sup>30</sup> J'emprunte ici la référence purement tragique dans une volonté de double entendre : le défaut premier (souvent physique chez Morrison) qui serait la raison-même du choix des victimes, puis le manque, la figure absente (sacrifiée) qui, en « faisant défaut », éveille la conscience. Le développement de Terry Otten sur la notion de chute en introduction de son ouvrage, qui met en lumière la connotation religieuse de cette dernière dans les romans de l'auteur, arrive aux mêmes conclusions : « In all her novels the fall from innocence becomes a necessary gesture of freedom and a profound act of self-awareness » (Otten, 1989, 5).

lequel le jeune homme devenu homme façonnera son traitement de Hagar, femme sacrificielle par excellence dans le cinquième roman de Toni Morrison.

## 2. Hagar et la mort « souriante »<sup>31</sup>

Les limites de l'amour explorées dans *Song of Solomon* établissent un lien direct avec le sacrifice (avant *Beloved* et l'amour « trop épais » d'une mère menant au sacrifice) ; l'amour « anaconda » de Hagar pour Milkman la conduit aux portes de la folie et à l'ultime don de son corps d'amante délaissée. Mais l'idée selon laquelle elle ne serait qu'un autre corps abandonné par Milkman me semble ne pas faire justice à la complexité du personnage : « Hagar presents her body as one of the bridges over which Milkman walks into his own humanity and manhood » (Harris, 1990, 113). Force est de constater que la scène où Hagar tente de le sacrifier s'achève en un retournement proposé (et théâtralisé) par Milkman, la potentielle victime. Les multiples tentatives de la jeune femme pour retrouver Milkman ou pour le tuer, ainsi que son désespoir grandissant font d'elle, à priori, une héroïne tragique et victimaire. Toutefois, une tentative de repositionnement du personnage se fait alors même que son amant prend conscience de lui-même et de ses

---

<sup>31</sup> Lors de son (unique) entrevue avec Hagar, Ruth a la pensée suivante: "Death always smiled. And breathed." (SS, 136).

actes ; la théâtralisation grandissante du désespoir de Hagar ne saurait occulter son évanouissement progressif dans le roman et la clémence finale<sup>32</sup>, exigée par Pilate (« I want mercy », *SoS*, 317). Le rejet systématique, avant sa mort, de chaque élément de son visage qui n'est pas aimé de Milkman est une déconstruction fictive de sa personne, par la réalisation de cette autre qu'elle n'est pas ; l'étape suivante (presque à la fin du roman) étant le don intime de son corps dans le sacrifice. On peut alors lire le cri de Pilate aux obsèques de sa petite fille comme un rétablissement du sujet (« she ») par l'amour : « And she was loved ! » (*SoS*, 319)

Si la réaffirmation par Pilate de cet amour à la voix passive (« she was loved ») ne conduit pas en soi à la catharsis normalement générée par le sacrifice, elle rétablit le lien à la communauté par le chant ; Pilate se dirige vers chaque personne de la congrégation et, orchestrant à elle seule l'appel-et-répons<sup>33</sup>, s'adresse à chaque participant pour lui dire la seule chose qui importe à ses yeux : son « choix » (*SoS*, 318) de Hagar comme la personne aimée, dont elle « raconte l'histoire en trois mots » (*SoS*, 319). La mort de la jeune femme est aussi la mort du « monde ancien » (Dufourmantelle, 2007, 220) dont la mère, la fille et la petite fille sont aliénées, et l'émergence d'un ordre nouveau sous le signe de la

---

<sup>32</sup> L'idée de clémence ou de miséricorde est primordiale dans l'oeuvre de Toni Morrison, comme en atteste le titre de son dernier roman à ce jour, *A Mercy*.

<sup>33</sup> « Le modèle d'appel-et-répons, hérité d'Afrique de l'Ouest, régit le plus souvent le dialogue chanté qui existe entre un chœur répondant par un refrain ou une simple répétition à un soliste libre d'improviser ». Toni Morrison fait du *Jazz*, *Europe. Jazz et Littérature*, Août-septembre 1997, 95. Ici, Pilate investit le rôle de la soliste et celle du chœur, en répétant son refrain.

communauté. Peu de temps après les obsèques, Pilate se rend avec Milkman sur les lieux de ses ancêtres pour y enterrer les os de son père ; une telle réconciliation n'est possible qu'après le sacrifice de Hagar, qui rend Milkman et Pilate disponibles à la connaissance intime et commune sur les traces du passé. Par ailleurs, le lien que l'on peut aisément établir entre Hagar et Ryna (« the kind of woman who couldn't live without a particular man », *SoS*, 323) dans le roman tend à ancrer la première au plus profond du mythe populaire intergénérationnel dans la communauté de Shalimar.

Car ce sont l'amour non transcendé et les attentes qu'il développe chez la jeune femme qui se traduisent au final par le sacrifice - par amour. La réflexion d'Anne Dufourmantelle à ce sujet, qui ne voit pas en la femme sacrificielle une victime, est éclairante :

La femme qui (se) sacrifie par amour déclare cet amour impossible jusqu'en ces frontières lointaines où l'on ne l'atteindra plus. Mais elle décide elle-même de sa fin, et c'est là qu'elle met en échec toute forme de pouvoir. Ce que dit son corps c'est qu'il est inaliénable, qu'il échappera in fine à toute récupération, fût-elle posthume, que la scène ouverte où se joue le drame n'est en définitive qu'une coulisse dont elle garde secrètes les issues. (Dufourmantelle, 2007, 158)

La forme réflexive du sacrifice est pour Hagar la seconde étape sacrificielle, visant à la réhabilitation de son corps désaimé ; sa « léthargie » première, à l'annonce de la rupture, évolue rapidement vers la colère vengeresse, la transformant en femme « sauvage » (« her lethargy dissipated of its own accord and in its place was wilderness », *SoS*, 128). La réapparition de la jeune femme dans le roman au chapitre 13 après une longue éclipse tend à relier la forme réflexive et la forme transitive du sacrifice, qui ne sont que deux facettes du même acte

extrême adressé à Milkman. Dans les deux cas, il est impossible de voir Hagar comme une victime sacrificielle passive. Comme l'explique Anne Dufourmantelle :

Une femme sacrificielle est une femme qui pour transformer ce qui l'asservit en possibilité de liberté n'a d'autre choix que de tout perdre, y compris quelquefois sa vie même. Ce n'est en aucun cas un renoncement, puisqu'elle soutient par ses actes, ses pensées, ses écrits, sa révolte, l'impossibilité d'être réduite à l'état de chose. (Dufourmantelle, 2007, 221)

Alors que la narratrice prévient le lecteur de la transformation de Hagar en « tueuse brandissant un pique à glace » (*SS* 126), le théâtre de la rue (les femmes la regardent par la fenêtre, les hommes lèvent les yeux de leur jeu d'échec, *SoS*, 128) ne se transforme pas en mélodrame dans le roman mais plutôt comme un acte « bluesy », à l'instar de Violet dans *Jazz*. Les pensées de Guitar, après la dernière tentative de « meurtre » de la jeune femme sur la personne de son amant, sont celles qui s'approche finalement le plus de la vérité de l'acte, en établissant l'absolutisme, la boulimie et même l'arrogance de la mort par amour :

Pretty woman, he thought. Pretty little black-skinned woman. Who wanted to kill for love, die for love. The pride, the conceit of these doormat women amazed him. They were always women who had been spoiled children. Whose whims had been taken seriously by adults and who grew up to be the stingiest, greediest people and out of their stinginess grew their stingy little love that ate everything. They could not believe or accept the fact that they were unloved; they believed the world itself was off balance when it appeared as though they were unloved. (...) And they loved their love so much they would kill anybody who got in its way. (*SoS*, 307)

### 3. La mort de Robert Smith, le sacrifice de Pilate et le chant de Salomon

Alors que le sacrifice de Hagar est un acte individuel de libération, le don désespéré de ce corps qui n'a pas supporté de ne plus être aimé de son amant, il est d'autres sacrifices dans le roman qui ont une portée plus immédiatement profonde et cathartique, sur laquelle les nouvelles générations peuvent construire leur être, individuel et communautaire. Dans les deux cas, l'acte a une résonance mythique et christique qui, à mon sens, fait basculer le troisième roman de Toni Morrison du sacrifice « bleu » (au sens africain-américain du terme), profane, au sacrifice « sacré ». Ainsi que l'évoque Roger Caillois, « Le monde du sacré, entre autres caractères, s'oppose au monde du profane comme un monde d'énergies à un monde de substances. D'un côté, des forces ; de l'autre, des choses » (Caillois, 1950, 44). La portée mythique du troisième roman de Toni Morrison s'articule autour du « monde d'énergies » du sacré lié à la quête identitaire du héros et, comme nous le verrons ultérieurement, à l'acte de lecture. C'est l'ordre du monde qui est mis en jeu dans la scène finale du roman, qui rejoint par là même le mythe. Mais Shalimar, dont le nom même habite chants, légendes et filiation communautaires, est aussi l'évocation sacrée, mystérieuse et interdite qui ne pourra se manifester à Milkman qu'au terme d'un parcours initiatique, une pénétration du mythe permettant l'accès au sacré : aux paroles chantées par les enfants de la ville, au monde « des forces », de la terre de ses ancêtres, de la vie. Les deux sacrifices encadrant le roman sont donc, dans une large mesure, les seuils d'accès au sacré.

Reprenons le sacrifice originel qui entame le roman. L'auteure explique elle-même que l'acte de l'agent d'assurance ne doit pas être

perçu comme un acte « désespéré » ; il s'agit plutôt d'un geste d'obéissance à un contrat avec la communauté, d'une preuve de son engagement. La notion de don associée à l'acte est explicitement évoquée par Toni Morrison :

(The agent's flight) is his commitment to them, regardless of whether, in all its details, they understand it. (The note he leaves) is an almost Christian declaration of love as well as humility of one who was not able to do more (Unspeakable Things Unspoken, 28)

Cependant, si l'acte de l'agent d'assurance devient sacrificiel par le don de soi qu'il véhicule, il est avant tout l'expression d'une liberté possible et exemplaire, dont la quête est au cœur de l'expérience africaine-américaine. En choisissant de rejoindre le Canada, territoire libre mythique (le « freedom now » des Negro Spirituals) ou la mort (son pendant, « freedom beyond »), il choisit de s'en remettre au sens (profond, communautaire, sacré) qui sera donné à sa traversée (« the other side », *SoS*, 3) : la liberté ou la mort<sup>34</sup>. L'homme ne se donne pas la mort ; il offre sa mort. La portée mythique de son acte n'est explicitée qu'à la fin du roman, par l'évocation, par bribes, de la vie de Salomon dans le chant des enfants, puis dans la tradition orale perpétrée par les habitants de Shalimar.

Le mythe, défini par Mircea Eliade comme un « modèle exemplaire », est révélateur de « sacralité absolue » (Eliade, 1965, 84, 86). Le même mythe encadre le roman, en détermine la genèse et la conclusion qui par son caractère mystérieux même participe du sacré.

---

<sup>34</sup> C'est le thème majeur des récits d'esclaves et des Spirituals.



Alors que Milkman s'éveille à la conscience communautaire et ancestrale, la vie du personnage, suspendue dans les dernières lignes, est assujettie à la prégnance du mythe : « It did not matter which one of them would give up his ghost in the killing arms of his brother. For now he knew what Shalimar knew: If you surrendered to the air, you could ride it » (*SoS*, 337). Alors, seul l'ultime sacrifice de l'unique femme initiatrice de sa vie peut clore le roman : la mort par accident de Pilate permet à celle qui s'est donnée la vie d'investir, autrement que dans la différence et l'aliénation (dans le monde urbain du nord), son rôle de guide sacrificiel – « pur » et à visée communautaire, dans le sud – et rejoindre le mythe. Comme l'évoque Denise Heinze, « In a Christlike way, Pilate dies so others may live » (Heinze, 1993, 51); mais c'est bel et bien la survivance du mythe qui est aussi en jeu – ainsi que la prégnance (du titre) de l'œuvre. La mort du personnage vient s'interposer entre deux autres morts possibles, mais seule la sienne peut clore le roman ; c'est en elle que vit la résolution, ou le livre dans les mains du lecteur. Comme l'explique Roger Caillois, « Le sacré se trouve (...) lié de la façon la plus étroite à l'ordre du monde : il en est l'expression immédiate et la conséquence directe » (Caillois, 1950, 97).

Le troisième roman de Toni Morrison annonce, par son titre même, la portée du mythe dans le destin des personnages et dans la toile de l'œuvre. Alors que le début du roman met en scène un premier redoublement du mythe de Salomon, la fin, dans le lieu même d'où Salomon s'est envolé, est une reproduction du saut originel du héros mythique – bien que le lecteur n'en prenne conscience qu'à la fin.

Suspendue en plein vol, la fin du roman est donc à la fois une épiphanie et une hiérophanie. La même structure circulaire encadre le prochain roman, alors que la première page met en scène le combat de l'eau (plutôt que celui de l'air) associé à un personnage masculin – faisant ainsi retomber le sentiment de suspension du lecteur à la fin de *Song of Solomon*.

#### 4. *Tar Baby*

##### 1. Fils rédempteur et fils sacrificiel

L'un blanc, l'autre noir, l'un absent, l'autre éminemment présent, les deux « fils » du quatrième roman de Toni Morrison ont partie liée avec le sacrifice. Pour Michael, qui a fait l'objet des sévices de sa mère, le sacrifice s'incarne dans sa chair ; ce lieu où l'homme « prend corps en tant que sujet » (Vasse, 1988, 198). Celle-ci a été brûlée par des cigarettes, et le sang versé à plusieurs reprises en fait un être fragile et aliéné, absent aux autres et à lui-même. Michael est le signifiant flottant du roman mais également le point d'orgue de sa diégèse, puisque son entrée (toujours éventuelle, jamais effective) donne une forme à l'attente contractuelle du lecteur<sup>35</sup>. Le sacrifice resté secret ne peut avoir de vertus strictement rédemptrices ; avoué trop tard, suite à la dénonciation

---

<sup>35</sup> Nommée “suspension of disbelief” par Coleridge (*Biographia literaria*, 1817).

d'Ondine, il permet à Margaret de se libérer de son lourd secret mais conduit Valerian au repli, à la folie du regret et de la conscience (bien que sa destruction psychique conduise à un rapprochement, d'ordre maternant-materné, entre les deux époux).

Le fils unique, « raconté » comme un fils prodigue par tous les personnages excepté Jadine, n'a pas de rôle rédempteur parce que son sacrifice a été passé sous silence ; il est l'objet sur lequel convergent leurs culpabilités respectives mais n'en constitue jamais un dépassement. Valerian attend la venue des « larmes de sang », dans la répétition typique du traumatisme, dans le bégaiement de l'indicible:

I have to cry blood tears for his wounds. But I will need several lives, life after life after life after life, one for each wound, one for every trickle of blood, for every burn. (...) Lives upon lives upon lives for the the the the the the. Hurt. The deep-down eternal little boy hurt. (TB, 234)

Ce passage illustre la définition du traumatisme que donne Cathy Caruth : « trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often *delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena* » (Caruth, 1996, 11; c'est moi qui souligne). Le roman opère alors une sorte de renversement sacrificiel. Le père, prenant conscience, au cours de l'un des nombreux *streams of consciousness* du roman, de son propre crime d'innocence, se perçoit comme une figure de l'antéchrist :

Was there anything so loathsome as a wilfully innocent man? Hardly. An innocent man is a sin before God. Inhuman and therefore unworthy. No man should live without absorbing the sins of his kind, the foul air of his innocence, even if it did wilt rows of angel trumpets and cause them to fall from their vines. (TB, 243)

L'état de torpeur dans lequel Valerian erre jusqu'à la fin du roman est un sacrifice punitif choisi. Comme souvent l'œuvre de Toni Morrison (particulièrement dans *The Bluest Eye*) le péché de l'innocence et du silence contamine la nature : dans ces lignes, les rangées de daturas fanées annoncent la mort de l'homme.

Le remplacement inopiné de la présence de Michael (le fils légitime) par celle du bien nommé « Son » pendant la fête familiale et religieuse de Noël – jour de commémoration de la naissance du Christ, le *fils* par excellence – ne saurait, dans ce contexte, n'être qu'un parallèle hasardeux. Alors qu'il arrive à « la fin du monde » sur l'île des Chevaliers, la vocation apocalyptique du lieu mythique est immédiatement répercutée dans la maison où vivent Valerian, Margaret Street et leurs domestiques, Ondine et Sidney, empoisonnée par la lourdeur d'un secret. Si le lieu revêt indéniablement un caractère sacré, la découverte par Margaret d'un homme (noir) dans son placard en est en quelque sorte l'incarnation. Mystérieuse et illégitime, la présence de Son finit par percer le secret de famille et a par là même des vertus rédemptrices ; mais il est également le sacrificateur, l'homme trompé qui a perdu la raison et commis l'irréparable. Cette ambivalence le place, de fait, dans le domaine du sacré.

## 2. Son et Jadine : l'érotique du sacrifice

Dès ses premiers contact avec Son, les pensées de Jadine – auquel le lecteur a accès, à travers le discours indirect libre – sont d'une extrême violence : celle d'une jeune femme ayant appris à « retenir les chiens » (son désir à elle, le désir de l'autre) par la laisse ou par les rênes (*TB*, 113,124, 158, 159), prête à user du couteau :

All around her it was like that: a fast crack on the head if you let the hunger show so she decided then and there at the age of twelve in Baltimore never to be broken in the hands of any man. Whatever it took—knife blades or screaming teeth—Never. (...) Beneath the easy manners was a claw always ready to rein the dogs, because Never. (*TB*, 124)

L'excès (dangereux) d'autoprotection – le mot « Never », martelé dans ce paragraphe, a l'effet d'un couperet – n'aura d'égal que l'excès d'abandon, quoique temporaire, envers Son, pendant et au terme d'une longue initiation à un monde dont elle s'est sciemment séparée (et duquel Son la rapproche), mais aussi à sa véritable féminité.

L'association de Son à ce monde-là, qui n'accepte pas Jadine ou qu'elle n'accepte pas, est à la source du comportement destructeur des deux personnages. Quoiqu'ils finissent par se répondre avec la même violence, la source de cette dernière n'est pas la même : pour Son, il s'agit de détruire inconsciemment celle sans qui il ne peut vivre (il s'agit en cela d'un auto-sacrifice) alors que Jadine revêt de plus en plus les aspects de la femme sacrificielle, au terme de son apprentissage. Comme l'indique Anne Dufourmantelle :

Parler de la femme sacrificielle, c'est une manière de parler du rapport entre l'homme et la femme, d'une érotique en somme. Grammaticalement, si j'ose dire, la femme est à la place du couteau. Elle est la victime et le bourreau, c'est-à-dire dans tous les cas l'instrument du sacrifice. (Dufourmantelle, 2007, 147)

La rupture entre les deux personnages est annoncée lorsque la fusion s'avère impossible, lorsque chacun, après avoir tenté de sauver l'autre (« rescuing », 269), verse dans son propre excès, variation sacrificielle qui ricoche et éclabousse : « He had not wanted to love her because he could not survive losing her. But it was done. Already done and he was in it and revolted by the possibility of being freed » (*TB*, 300-301).

A ce titre, la réflexion d'Anne Dufourmantelle, alors qu'elle poursuit son argumentation sur l'« érotique du sacrifice », est particulièrement éclairante : « Le couteau sépare. Il sépare le profane du sacré, il sépare ce qui est entremêlé, confondu, il sépare (...) quand tout risque d'être contaminé par le même, quand il n'y a plus d'autre (Dufourmantelle, 2007, 147). La catharsis, dans ce roman éminemment symbolique, est dans la course finale de Son pour rejoindre l'Ile des Chevaliers ; alors que les arbres reculent pour faciliter l'accès à « un certain type d'homme », son personnage rejoint celui du conte de Tar Baby, dont la fin est reprise par l'auteure : « Lickety-split. Lickety split. Lickety-lickety-lickety-split » (*TB*, 306). L'allitération en <l> donne au passage un caractère sensuel, renversant et explorant à la fois la thématique du sacrifice lorsque Son comprend ce que Dufourmantelle appelle « cet accord secret passé entre la féminité et le sacrifice » (Dufourmantelle, 2007, 147). Il pénètre finalement, après l'avoir perdu, dans l'élément féminin (la forêt de l'Ile des Chevaliers) qui au tout début du roman se dressait comme un obstacle :

But when he tore open the water in front of him, he felt a gentle but firm pressure along his chest, stomach, and down his thighs. Like the hand of an insistent woman it pushed him. He fought hard to break through, but couldn't. (*TB*, 4)

## 2. Écriture et sacrifice dans les premiers romans de Toni Morrison

### 1. Médiation(s)

René Girard, dans *La violence et le sacré*, rappelle la définition première du sacrifice comme une médiation entre un sacrificateur et une divinité (Girard, 1972, 19). Celle-ci évoque, dans une large mesure, la mission de l'auteur telle qu'elle est envisagée par Toni Morrison dès l'écriture de ses premiers romans : le dialogue que ses narratrices instaurent avec le lecteur, qui fait partie intégrante de l'expression artistique africaine et africaine-américaine, crée la lecture et la compréhension, par l'intimité de l'échange. Les premiers mots de *The Bluest Eye*, « Quiet as it's kept », évoquent pour Toni Morrison le secret partagé dans les conversations entre femmes de la communauté noire :

First, it was a familiar phrase familiar to me as a child listening to adults; to black women conversing with one another ; telling a story, an anecdote, gossip about some one or event within the circle, the family, the neighbourhood. The words are conspiratorial. "Shh, don't tell anyone else," and "No one is allowed to know this." It's a secret between us and a secret that is being kept from us. <sup>36</sup>

La complémentarité lecture-écriture est effectivement présente dès le premier roman de Toni Morrison, comme l'auteure elle-même le rappelle

---

<sup>36</sup> « Unspeakable things unspoken », *Michigan Quarterly Review*, Vol 28, No 1, 20.

dans la postface de *The Bluest Eye* : « The writing was the disclosure of secrets, secrets « we » shared and those withheld from us by ourselves and by the world outside the community » (Afterword, 212).

Si, comme l'indique Henri Meschonnic, l'existence de l'œuvre postule celle du lecteur (Meschonnic, 1970, 28), au point de « faire » le livre, de le « refaire » à chacune des lectures, l'invitation de plus en plus pressante de Toni Morrison vis à vis du lecteur, qui devient l'interlocuteur des narratrices respectives de *Jazz* et *Love*, incarne l'ouverture à l'autre, en la personne du lecteur, dans le cadre de la confiance privilégiée et secrète (sacrée). Ce type de récit fonctionne dans la réciprocité dit-entendu, dans la pure tradition d'un mode d'expression africain, puis africain-américain – l'appel-et-répons:

My writing expects, demands participatory reading, and that I think is what literature is supposed to do. It's not just about telling the story; it's about involving the reader. The reader supplies the emotions. The reader supplies even some of the color, some of the sound. My language has to have holes and spaces so the reader can come into it. (...) Then we [you, the reader and I, the author] come together to make this book, to feel this experience. (Tate in Taylor-Guthrie, 1994, 164)

C'est d'ailleurs en se positionnant en tant que lectrice de ses propres romans que Toni Morrison accède à son écriture (pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Hélène Cixous, *La venue à l'écriture* [1977]):

When I said I wrote my first novel because I wanted to read it, I meant it literally. I had to finish it so that I could read it, and what that gave me, I realize now, was an incredible distance from it, and from what I have learned. If what I wrote was awful, I would try to make it like the book I wished to read. I trusted that ability to read in myself. (Ruas in Taylor-Guthrie, 1994, 97)

Écrire pour ressentir le désir de lire est une démarche à la fois réflexive et transitive ; le transfert opéré dans le sacrifice est la trajectoire de ce



désir, allant de l'auteur au lecteur. La fonction de l'écriture s'apparente pour une large part à celle de l'acte sacrificiel ; ainsi, comme l'indique Roger Caillois, lorsqu'il explique la « nature » du sacrifice :

Ce sont autant de grâces que l'individu ou l'État ont à obtenir des dieux, des puissances personnelles ou impersonnelles dont l'ordre du monde est censé dépendre. Le demandeur n'imagine alors, pour contraindre celles-ci à les lui accorder, rien de mieux que de prendre le devant en faisant lui-même un don, un sacrifice, c'est-à-dire en consacrant, en introduisant à ses dépens dans le domaine du sacré, quelque chose qui lui appartient et qu'il abandonne, ou dont il avait la libre disposition et sur quoi il renonce à tout droit. (Caillois, 1950, 34).

Si ce don de l'auteur au lecteur est commun à tout roman écrit et publié, le contexte historique et thématique des romans de Toni Morrison, leur résonance profondément humaniste et le tissu sacré<sup>37</sup> dans lequel ils s'inscrivent permettent, à mon sens, de lire le sacrifice, éminemment présent dans ses œuvres d'un point de vue thématique, comme une véritable condition d'écriture.

L'autre résonance commune entre sacrifice et acte d'écriture se situe dans le lien que le premier tisse avec l'imaginaire. Ainsi, selon René Girard, le sens même du sacrifice a évolué au cours du temps :

Étant donné que la divinité n'a plus, pour nous modernes, aucune réalité, tout au moins sur le plan du sacrifice sanglant, c'est l'institution tout entière, en fin de compte, que la lecture traditionnelle rejette dans l'imaginaire. Le Sacrifice ne correspond à rien de réel. Il ne faut pas hésiter à le qualifier de « faux » (Girard, 1972, 17).

---

<sup>37</sup> Je préfère ici, comme tout au long de ce travail, parler de sacré plutôt que de religieux, bien que l'argumentation de Roger Caillois se réfère ici au religieux/sacré primitif.

La résonance littéraire de ce « rejet dans l'imaginaire » permet d'expliquer l'écriture du sacrifice dans l'œuvre de Toni Morrison. Si celui-ci n'existe plus en tant que tel, il devient une véritable condition du texte. Prenons l'exemple des premières pages de *Sula* :

When Shadrack opened his eyes he was propped up in a small bed. Before him on a tray was a large tin plate divided into three triangles. In one triangle was rice, in another meat, and in the third stewed tomatoes. A small round depression held a cup of whitish liquid. Shadrack stared at the soft colors that filled these triangles: the *lumpy whiteness of rice*, the *quivering blood tomatoes*, the *grayish-brown meat*. All their repugnance was contained in the neat balance of the triangles – a balance that soothed him, transferred some of its equilibrium to him. Thus assured that the white, the red and the brown would stay where they were – *would not explode or burst forth from their restricted zones* – he suddenly felt hungry and looked around for his hands. (*S*, 8; c'est moi qui souligne)

Dans ces lignes, la matérialité des objets est explicitement (désespérément ?) posée : trois triangles-contenants, trois contenus, faisant presque écho à la distinction signifiant-signifié saussurienne, posant la relation du mot à la chose signifiée. Mais où donc a lieu cette transformation qui fait du contenu un amas de sang et de viande, rappelant l'expérience de guerre de Shadrack, racontée plus haut ? Si l'obsession des lignes pour l'équilibre («neat balance», «balance», «equilibrium») reflète ce qui fait cruellement défaut au psychisme du personnage, ce sont bien les images sacrificielles qui se font les vecteurs du traumatisme. La déconstruction du système binaire contenant-contenu, signifiant-signifié, élabore une mutilation à priori corporelle – Shadrack pense avoir perdu ses mains –, finalement psychique, totalement internalisée. Comme l'indique René Girard, « Dès que la violence se déchaîne, le sang devient visible, il se répand et s'étale de

façon désordonnée » (Girard, 1972, 55). Dans l'extrait plus haut, le « désordre » du texte nécessite le travail constant du lecteur qui, littéralement, reconfigure le texte inter-dit, à l'aide de son imaginaire. C'est en cela que l'écriture est, à l'instar du sacrifice, un « prophétisme ouvert » qui commence avec le « déjà plus » (Dufourmantelle, 2007, 53).

Dans la transposition du sacrifice et du sacré sur la page, l'écrit se fait art ; comme l'indique Henri Meschonnic, « Il s'agit d'entrer dans l'œuvre, de reconnaître ce qui la fait, et qui est son langage, un langage qui n'est ni une confession, ni (...) une convention » (Meschonnic, 1970 ; 17-18). Si la densité thématique des romans de Morrison imprègne le lecteur et invite bon nombre de critiques à une lecture basée sur les thèmes dans son œuvre<sup>38</sup>, il me semble essentiel de ne pas s'y arrêter. Entendons avec Bakhtine que la conscience littéraire « se réalise entièrement dans son langage ; elle lui est entièrement immanente, s'exprime en lui directement et spontanément, sans restriction ni distances » (Bakhtine, 1978, 108). A cheval entre littérature (« penser avec ou dans une idéologie », selon Meschonnic) et écriture (« penser contre »), la notion de « conscience littéraire » rétablit l'intériorité de l'acte d'écriture et les limites de la théorisation pour comprendre une œuvre. D'où la nécessité d'un pacte de lecture qui consiste à entrer dans le langage propre à l'écrivain ; langage que Morrison fait d'autant plus vivre qu'elle utilise le mode dialogique dans ses romans. Comme

---

<sup>38</sup> La plupart des ouvrages consacrés à Toni Morrison ont une visée thématique. Le début-même de cette partie s'y consacre.

l'explique justement Henri Meschonnic, « dans ces moments, appelés textes, vivre et dire (sont) un seul et le même » (1970, 161-162).

L'extrait de *Sula* que nous citons plus haut est une entrée dans le roman par un langage qui verse, presque insensiblement, dans le sacrifice ; il est ce biais affectif et sensible par lequel le lecteur est amené à « lire-écrire » le roman<sup>39</sup>, et l'œuvre à part entière de Toni Morrison. Si l'on considère (et adopte, en tant que lecteurs) le mode dialogique (« speakerly ») voulu par l'auteure, la lecture est bien, comme l'explique Meschonnic, la « découverte du système » (Meschonnic, 1970, 28). La série de portes, de seuils par lesquels on entre dans l'œuvre de Toni Morrison est, selon l'écrivaine, plus ou moins construite, voire surfaite, comme elle le dit de *Sula* :

In 1988, certainly, I would not need (or feel the need for) the sentence – the short section – that now opens *Sula*. The threshold between the reader and the black-topic text need not be the safe, welcoming lobby I persuaded myself I needed at that time. (...) Only *Sula* has this entrance. The others refuse the “presentation”; refuse the safe harbour; the line of demarcation between the sacred and the obscene, public and private, them and us. (Unspeakable Things Unspoken, 24)

C'est bien parce que le didactisme culturel (par la volonté d'explicitier un texte « sur les noirs ») disparaît de l'acte d'écriture que Toni Morrison autorise le lecteur à pousser lui-même la porte des romans et que chaque roman devient une confidence. Si la ligne de démarcation entre « sacré »

---

<sup>39</sup> Meschonnic parle de « lecture-écriture d'une œuvre » dans son premier essai *Pour la poésie*. Meschonnic, 1970, 18.

et « obscène » n'a pas lieu d'être d'un point de vue thématique<sup>40</sup>, elle participe au rituel de la lecture-écriture : le rejet de l'attendu, du jugement, le chemin vers la connaissance, la confrontation avec le sublime et, comme le dit Morrison, le potentiel « sabotage » de l'imagination :

Writing and reading are not all that distinct for a writer. Both exercises require being alert and ready for unaccountable beauty, for the intricateness or simple elegance of the writer's imagination, for the world that imagination evokes. Both require being mindful of the places where imagination sabotages itself, locks its own gates, pollutes its vision. (*Playing in the Dark*, Preface, xi)

Ce n'est pas tant une réconciliation du mot et de l'image, du langage et de l'imagination qui se joue dans la lecture-écriture (penser avec) que la perception de la beauté et le risque de la faillite (penser contre). C'est parce que l'éveil et la sensation prédominent que l'on entend le langage et le silence dès les premiers romans de Toni Morrison. Citons le passage annonçant le moment épiphanique vécu par Nel à la fin de *Sula* : « A soft ball of fur broke and scattered like dandelion spores in the breeze » (*S*, 174). La « beauté inexplicable » (« unaccountable beauty ») ne surgit pas de la littérature, mais bel et bien de la lecture-écriture, ou plutôt, d'une écriture-écoute dont l'objet est immédiatement sacrifié.

## 2. L'inter-dit

---

<sup>40</sup> Le choix de ce second mot, plutôt que « profane », est intéressant car il ne me semble être en rien le contraire du sacré, comme nous le verrons au cours de notre analyse.

En commentant les premières lignes de *The Bluest Eye*, Toni Morrison indique son choix de mettre au premier plan un phénomène naturel anormal, reléguant au second plan l'horreur de la condition de Pecola :

« We thought it was because Pecola was having her father's baby that the marigolds did not grow » foregrounds the flowers, backgrounds illicit, traumatic, incomprehensible sex coming to its dreaded fruition". (...) The reader is thereby protected from a confrontation too soon with the painful details, while simultaneously provoked into a desire to know them. (Unspeakable Things Unspoken, 22)

Procédé qu'elle utilisera dans chacun de ses romans, il ne permet, à mon sens, pas tant de protéger le lecteur que de reproduire, par l'ellipse des mots, le parcours du traumatisme, le retour du sacrifice refoulé ne pouvant fonctionner que par touches et par un contournement de l'acte déclencheur de l'histoire. Entendons par « traumatisme » la définition donnée par Cathy Caruth :

In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena. (Caruth, 1996, 11)

Les mots répétés s'entrechoquent sur la première page/préface du roman, supprimant non seulement toute ponctuation, mais également (surtout) toute respiration ; la ronde (celle des enfants narrateurs) prend un rythme infernal et le souffle est perdu. Morrison entraîne le lecteur dans cette danse des mots et provoque la collision de ce qu'il voit avec ce qu'il doit comprendre ; comme l'indique Caruth, la littérature, comme la psychanalyse, s'intéresse à la relation complexe entre la connaissance

(« knowing ») et la méconnaissance (« not knowing ») ; le point de rencontre entre les deux étant le site du traumatisme (Caruth, 1996, 3). Ainsi, si le lecteur n'est pas forcément prêt pour la première phase du roman, il peut toutefois anticiper, par la déconstruction systématique de la comptine et de l'image de la famille idéale qu'elle véhicule, le point béant, la blessure qu'ouvre et referme le roman. Dans les mots de l'auteure, il s'agit, dans ces premières pages de *The Bluest Eye*, de « façonner un silence tout en le brisant » (Unspeakable Things Unspoken, 23).

Un des moyens par lesquels Toni Morrison parvient à inscrire l'inter-dit est le *stream of consciousness* (courant de conscience), notamment dans *Sula* et *Tar Baby*<sup>41</sup>. Intimement lié à la thématique et à la psychologie du sacrifice, cette échappée de l'esprit sur la page, extraite de la psyché des personnages, est un rendu stylistique de l'écriture sacrificielle. Prenons par exemple le passage (cité partiellement plus haut) où Valerian évoque l'indicible torture infligée par sa femme à leur fils Michael :

I will need a lifetime of blood tears for each (burn). Lives upon lives upon lives for the the the the the. Hurt. The deep-down eternal little boy hurt. The not knowing when, the never knowing why, and never being able to shape the tongue to speak, let alone the mind to cogitate how the one person in the world upon whom he was totally, completely dependent—the one person he could not even choose not to love—could do

---

<sup>41</sup> Concept élaboré par William James dans *Principles of Psychology* (1890), en référence aux associations d'idées, impressions, sensations et souvenirs qui se font jour dans l'esprit de chacun. Toni Morrison a rédigé son mémoire de maîtrise sur Virginia Woolf (et William Faulkner), l'une des pionnières du concept dans le domaine littéraire. Ses romans font souvent appel à cette forme de narration.

that to him. Believing at last (...) that no world in the world be imagined, thought up, or even accidentally formed not to say say say created that would permit such a thing to happen. (*TB*, 234)

L'utilisation du courant de conscience ouvre l'accès à une stratégie narrative proche du va-et-vient de la pensée ; dans le même temps, le contrat de lecture sous-tend une acceptation des analepses et prolepses qui constituent le roman. Quoiqu'en accord avec Hinson D. Scot qui, dans sa thèse consacrée à la violence dans les romans de Toni Morrison, parle de « stratégie narrative récursive et qui se dérobe » dans son quatrième roman<sup>42</sup>, j'arguerai que la progression temporelle non linéaire (désordonnée) est également herméneutique. Elle participe, sinon de la médiation (telle que nous l'avons abordé plus haut), du moins de l'élaboration commune du livre (par l'auteure et le lecteur), telle que Toni Morrison la définit.

Le surgissement de l'indicible de la violence implique, dans *Tar Baby* (contrairement à *Paradise* par exemple) le recul de la voix narrative alors que la voix interne du personnage s'interpose et s'impose<sup>43</sup> ; l'éveil de la conscience/connaissance de Valerian passe par la voix victimaire et traumatisée de celui qui devient victime par substitution. Les mots s'entrechoquent, hoquètent et bégaiement, alors que le groupe verbal est relégué en fin de phrase ou inexistant ; remplacé par

---

<sup>42</sup> "A recursive, collapsive narrative strategy". Hinson, D. Scot. *Reading the Blood : Violence, Sacrifice and Narrative Strategy in the Novels of Toni Morrison*. Ohio State University, 1993.

<sup>43</sup> Il y a peu ou pas de médiation dans *Tar Baby* : le *stream of consciousness*, ou courant de conscience, consistant plutôt à dire (« telling ») qu'à montrer (« showing »).



un gérondif permettant l'évocation nominalisée plutôt que la référence directe à l'acte, ce dernier finit presque par perdre son statut dans une évocation vague : « that would permit such a thing to happen ». Cette « chose » immense, monstrueuse et indicible, ce « tout-autre » est le surgissement du sacrifice et du sacré sur la page, dont la cartographie textuelle reproduit le mouvement de la pensée ; en cela, *Tar Baby* peut être vu comme le roman le plus 'psychologique' de Toni Morrison.

### 3. Du sublime « terrible » au sublime « magnifique »<sup>44</sup>

La notion de « sublime », utilisée par Marc Conner lorsqu'il traite des romans de Morrison avant *Beloved* me paraît essentielle pour comprendre l'évolution esthétique de l'auteur, mais également pour sentir ce qui se joue entre l'individu (la victime sacrificielle) et la communauté (sacrificatrice) :

As the domain of the unspeakable, unrepresentable, the awesome and awful, the transcendent, supernatural and even inhuman, the sublime is the aesthetic realm that dominates Toni Morrison's fiction. (Conner, 2000, 50)

Le sublime est, comme l'indique Conner, le domaine de l'indicible et de l'inter-dit dans les romans de Toni Morrison ; dans le domaine artistique, c'est ce dernier qui « représente le numineux avec le plus de puissance » (Otto, 1969, 103). Les premières pages de *The Bluest Eye* et de *Sula* sont

---

<sup>44</sup> Kant, 1992, 19.

une évocation de l'horreur, par une entrée en plein cœur de la diégèse dans *The Bluest Eye* ou en périphérie de l'histoire dans *Sula* (Shadrack est une sorte d'alter-ego de Sula, avec qui il partage le secret du meurtre involontaire de Chicken Little) ; elles ont en commun la rupture de l'individu et de la communauté, souvent à l'origine du surgissement du sublime dans l'œuvre. L'image du miroir brisé que Morrison utilise pour évoquer la métaphore principale de son premier roman en constitue, selon, elle, non seulement le contenu mais également la forme : « The visual image of a splintered mirror, or the corridor of split mirrors in blue eyes, is the form as well as the content of *The Bluest Eye* » (Memory, Creation, Writing, 388). L'auteure mentionne, dans la postface du roman ce qui à son sens est l'échec de *The Bluest Eye* : « the silence at its center. The void that is Pecola's unbeing » (Unspeakable Things Unspoken, 21-22). Silence de l'œuvre à l'endroit du corps brisé de Pecola, miroir ébréché alors que l'auteure choisit d'écrire la fracture hallucinatoire de la fillette : l'anti-devenir du roman, ou le surgissement du sublime, au travers de ce que Kant nomme l'« éloquent silence » (Kant, 1992, 31).

Si la mission de Morrison n'est pas d'expliquer, l'œuvre prend, selon elle, le relai de la musique :

There has to be a mode to do what the music used to do for blacks (...). I think this accounts for the address of my books. I am not explaining anything to anybody; my work bears witness and suggests who the outlaws were, who survived under what circumstances and why, what was legal in the community as opposed to what was legal outside it. All that is in the fabric of the story in order to do what the music used to do". (LeClair in Taylor-Guthrie, 1994, 120-121)

Le « silence » et la musique atteignent, à mon sens, toute leur complémentarité littéraire dans *Jazz*, mais l'auteure tente, comme nous

avons tenté de le démontrer plus haut, dès ses premiers romans, de trouver un langage, une voix lui permettant de suggérer, d'inter-dire l'indicible. Le sublime apocalyptique de *The Bluest Eye* est dans une large mesure une textualisation du blues : le titre, *The Bluest Eye*, peut-être lu comme un excès de blues, exprimé par le superlatif, chez le sujet « I ». Improvisation sur un état d'âme « bleu », le roman est silencieux en son centre mais crie son refrain découpé à chaque début de section (la première page est reprise partiellement à chaque début de chapitre). Le sublime y est intimement lié à l'indicible, passé sous silence ou évoqué malgré soi.<sup>45</sup> Il génère l'émotion du lecteur.

Dans le troisième roman de Toni Morrison, comme l'explique Conner, la confrontation avec le sublime est le prix à payer pour accéder à la compréhension de soi et du monde<sup>46</sup>. Il sous-tend la transcendance auquel le langage peut se référer, mais qu'il ne peut représenter (Conner, 2000, 62). Alors que le blues est le chant textuel par lequel l'indicible peut se dire dans les premiers romans, le chant mythique et invocatoire des enfants permet la confrontation avec le sublime dans *Song of Solomon*. Milkman tente de mémoriser les paroles comprises (permettant la reconstitution de l'histoire et incomprises : langue autre, langue d'initiés, langue de l'au-delà. Le jeune homme n'ayant pas de stylo pour retranscrire ce qu'il entend, il s'astreint donc à un véritable processus de

---

<sup>45</sup> La narratrice nous dit dès le début du roman que l'on préférerait que l'histoire qui va être racontée soit passée sous silence.

<sup>46</sup> "For Milkman the sublime *must* be encountered if he is to find himself » (Conner, 2000, 61)

mémorisation-imprégnation, d'ouverture à la parole d'avant le sens, au rythme pur : « Come booba yalle, come booba tambee », « Come konka yalle, come konka tambee » (SoS, 303). C'est dans l'acceptation de ce langage, plus que dans son déchiffrement, que se situe la véritable initiation de Milkman ; une rédemption, en quelque sorte, par le sublime, qui, contrairement au beau, implique davantage l'être (qui n'est plus un simple spectateur).

Alors que Marc Conner rappelle que le sublime a été, au cours de l'histoire de sa théorisation, relié à la fois au transcendant (Burke, Kant) et à la destruction (Nietzsche, Heidegger), il est intéressant de noter la progression de Toni Morrison du sublime terrible et apocalyptique (les fleurs ne poussent pas au tout début de *The Bluest Eye*) au sublime magnifique et rédempteur, voire du sublime au beau (comme l'argumente Marc Conner) à partir de *Song of Solomon*.<sup>47</sup> C'est d'ailleurs au concept du beau qu'est consacrée une pause réflexive, universelle et transcendante de *Tar Baby* :

At some point in life the world's beauty becomes enough. You don't need to photograph, paint or even remember it. It is enough. (...) When that happens—that letting go—you let go because you can. (TB, 242)

A cette notion de contentement essentiel s'ajoute, dans le même paragraphe, une autre idée, qui, bien que se plaçant tout naturellement

---

<sup>47</sup> Claude Le Fustec a consacré sa thèse de doctorat à cette question de la rédemption/régénération ; son étude s'intitule *Crise et régénération : la quête d'unité dans la fiction de Toni Cade Bambara et Toni Morrison* (Université de Toulouse Le Mirail, 1996). Nos réflexions se rejoignent sous plusieurs points, comme nous avons pu le constater lors du colloque international, organisé à Tours par Claudine Raynaud, sur Gloria Naylor (en mai 2005), auquel nous avons participé l'une et l'autre.

dans la continuité de ce qui vient d'être dit, le transcende ; dans l'idée du beau, vie et mort se valent, nous dit la narratrice dans l'un des passages les plus lyriques du roman : « A dead Hydrangea is as intricate and lovely as one in bloom. Bleak sky is as seductive as sunshine, miniature orange trees without blossom or fruit are not defective; they are that » (*TB*, 242).

Le principe même d'analogie (as... as) s'oppose à la notion de grandeur caractéristique du sublime, mais le caractère ornemental du beau est absent dans ces lignes<sup>48</sup>. La prédominance des sons <s> et <l> donne une texture élémentaire à ces quelques phrases à la syntaxe simple : l'eau et le vent semblent participer de la beauté du monde où la mort (sacrificielle, parce qu'elle se donne) est aussi belle que la vie. Le style, pur, n'a pas besoin d'apparat ; il est associatif (as... as, too) et générateur de possibilités (can) dans un passage réflexif et suspendu.

---

<sup>48</sup> «Le sublime requiert la simplicité, le beau supporte l'ornement » (Kant, 1992, 20).

## B) *Beloved*, *Jazz* et *Paradise* : la trilogie sacrificielle de Toni Morrison

### 1. Sacrifice de l'Autre, sacrifice de soi : transitivité et réflexivité du sacrifice dans la trilogie

Le sacrifice existe au sens propre dans la trilogie de Toni Morrison - *Beloved*, *Jazz* et *Paradise* - dont on peut dire qu'il constitue la genèse : le sacrifice de Dorcas et celui des femmes du couvent déchirent la première page des deux derniers romans, alors que celui de *Beloved* est le pivot central du roman éponyme. Alors que l'incidence et le rôle de la communauté dans l'acte sacrificiel ne sauraient être niés, les sacrifiées dans la trilogie transcendent la notion de victime et disent la violence d'un monde qu'elles incarnent (*Beloved*, Dorcas) ou qu'elles rejettent (les femmes du couvent). Le sacrifice expose traditionnellement ce que René Girard appelle le « sacré primitif », c'est à dire « le retournement bénéfique de la toute - puissance maléfique attribuée au bouc émissaire » (Girard, 1982, 66). La catharsis individuelle et communautaire effective dans *Beloved* et *Jazz* est ainsi relayée par l'imaginaire dans *Paradise* (je fais ici référence à la fin du roman); toutefois, si le surgissement du « sacré primitif » après la mise à mal des personnages boucs émissaires est hautement ambigu dans les romans (le retournement n'est jamais purement bénéfique), c'est parce qu'il ne s'agit pas de retourner l'ordre du monde mais de le transcender. C'est ainsi que les frontières séparant malédiction – ce dont il ne faut pas se souvenir

(« disremembering ») - et ordre sacré – ce qu’il ne faut pas oublier (« rememory ») – sont poreuses dans la trilogie de Toni Morrison et privilégient la correspondance.

## 1. La figure des sacrifiées

### 1. Beloved

Si *Beloved*, l’enfant sacrifiée par sa mère esclave pour la sauver du joug de Schoolteacher est bel et bien la raison d’être du cinquième roman de Toni Morrison – en cela même qu’elle en détermine le titre et la genèse – c’est à un véritable déchiffrement du sacrifice (et du sacré) que nous invite l’auteur. Dès les premières pages du roman, les références inter-dites, inscrites entre les lignes, sont nombreuses à un événement dont le lecteur devine la violence; la maison de 124, Bluestone Road, est hantée par le « venin d’un bébé » et les fils de Sethe ont fui les lieux « maudits » (*B*, 3), sa belle-mère « sainte/sacrée » (*holy* : l’adjectif est constamment apposé au nom de Baby Suggs) s’est arrêtée de vivre par indifférence : «Suspended between the nastiness of life and the meanness of the dead, she couldn’t get interested in leaving life or living it» (*B*, 4-5) Dans le cinquième roman de Toni Morrison, l’écriture tend à s’incarner, à prendre chair dans ses personnages : en choisissant la fille/femme *Beloved* (devenue mère à la fin du roman), Morrison inscrit le sacrifice dans le corps créateur, qui donne vie au roman. C’est dans sa voix que l’auteure fait entendre et ressuscite la voix des sacrifié(e)s de l’Histoire

africaine-américaine (« Sixty million and more ») ; profondément christique, le personnage de Beloved purge, par son sacrifice—cette « cicatrice que (la voix) laisse »—le roman—cette « traversée où elle s'évanouit » (Vasse, 1974, 194).

L'ouvrage récent de Shirley A. Stave se propose d'étudier l'incidence de la Bible, et de la religion au sens large, dans l'œuvre de Toni Morrison. Dans un article consacré à *Beloved*, Nancy Berkowitz Bate met en parallèle l'ambiguïté inhérente au sacrifice de Christ et à celui de Beloved, personnage du roman éponyme ; tout comme le meurtre de la fillette est vécue par sa mère comme un acte d'amour (« I took and put my babies where they'd be safe », *B*,164), le sacrifice de Jésus Christ « regroupe amour et mort » (Stave, 2006, 46) : « God's sacrifice of Jesus, his « Beloved Son » (...) is regarded, simultaneously, as a painful death and as an act of divine love that frees Jesus (and the world) from pain and death » (Stave, 2006, 46).

Décapitée, l'enfant Beloved, figure christique, choisie par la communauté pour éliminer le mal qui la gangrène, ne peut disparaître que dans la violence pour qu'en elle s'incarne le sentiment de révérence interdite (dans l'autre sens du terme) propre au sacré<sup>49</sup>; c'est d'ailleurs dans un silence ambigu que se passe la scène d'évaporation-exorcisation finale, jusqu'à ce que Stamp Paid réagisse et sauve Denver de la mort. Interloqués, esclaves, ex-esclaves et esclavagistes se recueillent malgré

---

<sup>49</sup> Je renvoie ici le lecteur à l'article de Nancy Berkowitz Bate, « Toni Morrison's *Beloved*: Psalm and Sacrament », plus spécifiquement les pages 46-48 pour leur traitement du personnage de Beloved (Bate in Stave, 2006, 26-70).



eux (« staring at what there was to stare at », 149) devant la scène avant d'en comprendre le sens. Comme l'indique Rudolf Otto, le mystérieux, le « tout autre », incompris et inexpliqué, provoque la stupeur... (Otto, 1969, 45-46). Le statut d'« incomprise » de Beloved et son histoire inexpliquée (« unaccounted for ») la font entrer dans la catégorie des Dieux, car en effet, « un Dieu compris n'est pas un Dieu » (Tersteegen, cité par Otto, 1969, 44).

Si la langue sacrée, « partiellement ou totalement incomprise » a un « charme », il émane d'elle une « crainte révérencielle » (Otto, 1969, 102). C'est cette langue même qui fait fuir Stamp Paid aux portes de 124 :

What he heard, as he moved towards the porch, he didn't understand. Out on Bluestone Road he thought he heard a conflagration of voices, loud, urgent, all speaking at once so he could not make out what they were talking about or to whom. The speech wasn't nonsensical, exactly, nor was it tongues. But something was wrong with the order of the words and he couldn't describe or cipher it to save his life. (*B*, 172)

Stamp Paid tente d'abord d'associer ce qu'il entend à une sorte de « parler-femme » (selon l'expression de Luce Irigaray<sup>50</sup>) : « just that eternal, private conversation that takes place between women and their tasks » (*B*, 172). L'histoire se fige comme les mains du vieil homme sur la porte : « Once Stamp Paid brought you a coat, got the message to you, saved your life, or fixed the cistern he took the liberty of walking in your door as though they were his own » (*B*, 172). C'est finalement son propre sentiment d'étrangeté qui l'empêche de terminer son geste : « he was

---

<sup>50</sup> *Parler n'est jamais neutre*. Paris : Minuit, 1985.

indeed a stranger at the gate » (*B*, 173). La contagion du « tout autre » (en d'autres termes, du sacré) fait son œuvre ; elle le fascine, le fige, l'interdit, et le désincarne littéralement : « spirit willing, flesh weak » (*B*, 173). La faiblesse de sa chair est le péché de l'homme qui n'a pas accès au paradis (« a stranger at the gate ») ; ironiquement, elle lui interdit également l'accès à l'espace autrement sacré de 124.

Le spectre du début du roman opère sur l'imaginaire du lecteur stupéfait, interdit (lui qui, selon Toni Morrison, coécrit l'histoire, dans un dialogue permanent entre auteure et lecteur), et le besoin de créer *Beloved* se fait de concert. Réincarnée, indissociable du Texte (sacré), elle prend vie et chair dans les mains du lecteur. Derrière le signifiant « *Beloved* » se cache donc l'âme du texte de Toni Morrison, alors qu'il est lui-même dépassé à la fin du roman, jusqu'à en disparaître : « Disremembered and unaccounted for, she cannot be lost because no one is looking for her, and even if they were, how can they call her if they don't know her name? » (*B*, 274). Elle reste le spectre qu'elle a été, le mirage du texte qu'elle a fait apparaître. En permettant la mise à mal de *Beloved*, la communauté fait acte de pardon, de clémence – ce pendant du sacrifice dans les romans – à la mère infanticide qu'elle avait ostracisée ; il y a donc catharsis dans la lecture-écriture. Mais la spirale du texte autour de l'oubli (« disremembered », « even if... if they don't know her name ? ») brouille les pistes du lecteur dans ce contre-discours « logique » qui ne peut le convaincre.

Toni Morrison, dans son refus de considérer les choses dans un ordre binaire et irrévocable, transforme l'enfant sacrifiée en fille

vengeresse et dévoreuse ; sa boulimie de choses sucrées est tellement sans limites qu'elle se met à enfler, littéralement prête à exploser, alors que sa mère décrépît et disparaît à vue d'œil<sup>51</sup>:

The flesh between her mother's forefinger and thumb was thin as china silk and there wasn't a piece of clothing in the house that didn't sag on her. Beloved held her head up with the palms of her hands (...) and whined for sweets though she was getting bigger, plumper by the day. (*B*, 239)

De même, Beloved consomme, avale les histoires, alors même que la sienne envahit le roman<sup>52</sup> : « It became a way to feed her. Just as Denver discovered and relied on the delightful effect sweet things had on Beloved, Sethe learned the profound satisfaction Beloved got from storytelling » (*B*, 58). Sans histoire/Histoire, Beloved doit se recréer celle qu'elle n'a pas eue... qui passe nécessairement par les histoires racontées par Sethe, qui nourrissent le roman. Et c'est alors même qu'elle semble avoir fait enfler le corps du texte que Toni Morrison la « remercie » : « This is not a story to pass on » (275). Le besoin d'emplir l'œuvre de son signifiant éponyme – la phrase signifie aussi qu'on ne peut faire l'économie de l'histoire – ne discrédite en rien le besoin de gommage, d'effacement final. Reste le texte, détenteur de l'histoire. Sacrifiée/sacrificatrice du roman, Beloved incarne l' « âme secrète du sacré » (Girard, 1972, 51), l'offrande textuelle de l'auteure au lecteur ; la

---

<sup>51</sup> Autre exemple de sacrifice « blanc », selon la terminologie utilisée par Anne Dufourmantelle à laquelle j'ai fait référence au début de cette partie.

<sup>52</sup> Je renvoie encore à l'article de Nancy Berkowitz Bate, notamment au passage sur l'Eucharistie (Bate in Stave, 53-57) : « Morrison's book is Eucharistic in its comparisons of eating to reading » (53) ; ici, ce sont les histoires orales qui sont « mangées » par Beloved.

médiation, propre au sacrifice, passant par la chair même de son personnage.

## 2. Dorcas

Le personnage de Dorcas, dans *Jazz*, inspiré par un fait « divers » dont Toni Morrison a pris connaissance dans *The Harlem Book of the Dead*<sup>53</sup>, semble victime d'un destin prédéterminé dès le début du roman ; à travers le prisme du regard de la narratrice spectrale (issue, peut-être, comme dans *Love*, de l'au-delà, ou incarnation fantomatique du destin), le lecteur est amené à établir des connections entre les morts, réelles ou symboliques, vécues par la petite fille : la mort de ses parents, mais également la mise à mort du corps opérée par le regard dénigrant des jumeaux (laquelle se passe dans « le temps nécessaire pour enfiler une aiguille », 67). Choisie, évidemment (« Of course he stayed to lunch », 70) par Joe, Dorcas jouera avec le feu avant de se laisser consumer, telle les poupées tant aimées qu'elle voit brûler – dans un déplacement métonymique poignant, par la substitution maternelle –, en même temps que son premier « foyer » de Harlem. Figure tragique, elle est condamnée par la béance silencieuse qui l'envahit alors que la rue crie pour elle : « She must have seen the flames, must have, because the

---

<sup>53</sup> Publié par Camille Billops ; il s'agissait d'une collection de photographies de personnes défuntées.

whole street was screaming. She never said. She went to two funerals in five days, and never said a word » (*J*, 57).

La béance ressentie par Dorcas (« that inside nothing », 38) est intransitive (« She never said »), jusqu'au rejet des jumeaux, moment symbolique où elle emplit son être, au point de la faire ressembler, dans les propos de la narratrice spectrale, à un « poisson enflé », figure sage, aveugle, errante, sous la couverture des nuages... Sa faim d'amour, secrète, fait d'elle une figure sacrée<sup>54</sup>. Le secret est d'ailleurs souvent associé au personnage de Dorcas : lors du second sacrifice, perpétré par Violet, le visage de la jeune fille est décrit comme étant « hautain » (« haughty ») et « secret » (91). Le « choix » de Violet de dévisager Dorcas prend alors une autre signification ; ce n'est pas tant la profanation effective du visage de la morte qui importe ici – elle est d'ailleurs déconstruite par le biais d'une théâtralisation tragi-comique, comme nous le verrons ultérieurement –, mais l'irrévérence au personnage sacré. Le nom « Dorcas », à l'envers, est, à une lettre près – le <o> de la béance - le mot « sacred ».

Choisie par la vie, par la communauté des « femmes avec des couteaux » (« women with knives », 85), par les jumeaux, pour être sacrifiée, Dorcas est le « parfait » bouc émissaire pour une communauté en mal de victime sacrificielle. Elle incarne le « sacré double qui unit le maudit et le béni » (Girard, 1982, 115). Comme l'indique Guy Rosolato, la

---

<sup>54</sup> Rappelons, à cet effet, que les mots « secrets » et « sacré » véhiculent, étymologiquement, la même idée de séparation.

projection contenue dans l'acte sacrificiel va de pair avec une identification à la victime, qui n'est nullement « sans tache, parfaite ou inhumaine », et dont le statut de bouc émissaire a pour conséquence sa sacralisation :

La victime peut avoir elle-même suscité sa position, par besoin de punition, par aspiration narcissique à être marginalisée, pour atteindre, en étant persécutée, une aura sacrée qui potentiellement la met en situation de meneur. (Rosolato, 1987, 64)

En choisissant de ne pas livrer le nom de son meurtrier, elle contrôle sa destinée jusqu'à la fin et fait de sa mort sacrificielle un acte magnanime (« a mercy »). A travers sa mort, Dorcas perpète le chant de blues, ce « monologue de la subjectivité » qu'on entend dans les rues d'Harlem<sup>55</sup> : « So lonely I could die » (119) ; mais sa sollicitude, dans cette solitude, lui fait rejoindre la lumière (« It is clear now (...) Bright », 193) du sacré.

### 3. Les femmes du Couvent

Les chapitres du septième roman de Toni Morrison sont pour la plupart consacrés aux femmes du « Couvent » ; la narratrice – et le lecteur, qui « fait » le roman – retrace le caractère « sacrificiable » et sacrificiel des femmes qui, pour une raison ou pour une autre, ont fait de cet ancien Couvent un refuge (« haven », en anglais) excentré de Ruby, commune du bien nommé Four (le joyau du bûcher...)... pour ouvrir la

---

<sup>55</sup> Jazz et Vin de Palme, *Jazz et littérature – Atlantiques. III*, Automne 1997, 44.

porte du « paradis » (« heaven », presque l'homonyme de « haven »). Le caractère sacré de ces femmes est établi dès les premières pages du roman que leurs histoires fondent : « Bodacious black Eves unredeemed by Mary, they are like panicked does leaping toward a sun that has finished burning off the mist and now pours its holy oil over the hides of game » (*P*, 18). L'onction sainte/sacrée dont elles sont recouvertes par le soleil les place, dès le début du roman, du côté du sacré, alors même que les émissaires du Four réalisent leur mission sacrificatrice. Intercalées dans l'histoire de Ruby (titre de la première partie de *Paradise*), elles ne désertent pas le roman après leur mort ; c'est au contraire leur sacrifice qui en devient la toile de fond, imprimant la nécessité d'écrire, d'expliquer l'inexplicable, de rétablir la vie et la voix des sacrifiées, l'une après l'autre, aussi méthodiquement que l'étude réalisée par Patricia Best, « étude historique » (187) devenue un véritable mémoire généalogique des origines de Ruby.

Le chapitre consacré à Mavis commence par l'évocation d'un sacrifice - celui des enfants laissés par leur mère dans une voiture sous la chaleur torride d'un jour d'été. Se sentant l'objet de la persécution vengeresse de ses enfants et de son mari, elle prend les clés de la Cadillac et s'enfuit. Accueillie par Connie au Couvent, son esprit est souvent visité par des images sanglantes qui re-perpètrent le sacrifice premier : la Cadillac est « sombre comme du sang meurtri » (« dark as bruised blood », *P*, 46). L'arrivée successive d'autres âmes égarées et cœurs meurtris est une variation sur le thème du sacrifice : Seneca, qui a été abusée, se mutile ; Gigi est une écorchée vive ; Pallas, esprit simple,

traumatisée par la tromperie de sa mère, est envahie d'un flot de colère triste :

She had opened her lips a tiny bit to say two words, and no black water had seeped in. (...) At night of course it would return and she would be back in it – trying not to think about what swam below her neck. (*P*, 163)

Cathy Caruth évoque l' « itinéraire textuel de mots et d'images qui reviennent avec insistance » dans le traumatisme (Caruth, 1996, 5). De telles visions sont fréquentes dans *Paradise* ; toujours en lien avec le Couvent et ses habitantes, elles évoquent souvent un sacrifice ; le souvenir de la naissance avortée des enfants respectifs de Soane et d'Arnette (dont les esprits hantent le Couvent) est une fenêtre qui ne s'ouvre que difficilement dans la dimension réelle de la vie (d'où le basculement de la narration dans le mélodrame) :

They paused then, seeing it; the turned-away face, hands covering ears so as not to hear that fresh but mournful cry. There would be no nipple, then. Nothing to put in the little mouth. No mother shoulder to snuggle against. None of them wanted to remember or know what had taken place afterward. (*P*, 180)

L'oubli dans lequel les personnages choisissent de vivre dans le quotidien qu'elles se créent au Couvent, l'urgence de vivre au jour le jour (qui provoque les habitants de Ruby, dont l'attention se porte presque strictement sur le passé et l'avenir) sont autant de manières d'occulter un passé associé, pour chacune d'entre elles, à un sacrifice, réel (Mavis) ou psychique (Connie, Gigi, Seneca, Pallas).



Le personnage le plus mystérieux des femmes du Couvent est Consolata<sup>56</sup>, ou Connie, dont la vie est révélée à la fin du roman. La partie qui lui est consacrée est ainsi introduite par la narratrice :

In the good clean darkness of the cellar, Consolata woke to the wrenching disappointment of not having died the night before. (...) Each night she sank into sleep determined it would be the final one, and hoped that a great hovering foot would descend and crush her like a garden pest. (*P*, 221)

Femme sacrificielle non victime, Consolata se meurt de ne pas avoir droit au sacrifice. Comme l'explique Anne Dufourmantelle :

(Une) vie peut s'effondrer quand il n'y a pas eu de sacrifice possible. (...) (Ces vies) l'ont frôlé comme elles auraient un instant emprunté un autre chemin pour parcourir le même espace, afin d'y faire naître de la vie, au prix d'un cri si douloureux que cela les aurait emportées, mais non, le cri a été ravalé, les pleurs aussi, la vie s'est refermée comme une boucle lisse, sans aspérité. Il ne s'est rien passé. (Dufourmantelle, 2007, 155)

Lorsque Consolata remplace, au bout de trente ans, son amour de Dieu par un amour passionnel et dévoreur pour Deek Morgan—« the living man », cet homme qui incarne la vie—, c'est bel et bien le sacrifice qu'elle choisit : celui de sa pureté, de sa croyance, de sa vie qui ne lui appartient plus. La référence, à l'éveil de sa passion, à une « chose à plumes » (« a feathered thing », 226), rappelant implicitement la scène du sacrifice dans *Beloved*, appartient au système sacrificiel de la trilogie et annonce la mort (pensons au vol de rouges-gorges dans *Sula*, au colibri dans *Beloved*, au « vol » de Sethe dans le hangar, au perroquet dans *Jazz*).

---

<sup>56</sup> Le nom du personnage porte en lui-même l'idée de la consolation – qui rejoint la sollicitude de Dorcas, évoquée plus haut – qu'il véhicule dans un monde ébranlé par la crise sacrificielle.

A la fin de leur histoire la faim de Consolata est « poignardée » (« knifed », 236) par l'espacement des entrevues des amants, puis à la fois anéantie et éveillée par la conscience du transfert sacrificiel du Christ à l'homme:

(The) next few days were one long siege of sorrow, during which Consolata picked through the scraps of her gobble-gobble love. Romance stretched to the breaking point broke, exposing a simple mindless transfer. From Christ, to whom one gave total surrender and then swallowed the idea of His flesh, to a living man. (*P*, 240)

C'est ce sacrifice qui (re-)donne à Consolata sa connexion avec la mort ou le sacrifice des autres ; l'exemple le plus flagrant étant lorsque Soane lui demande de l'aide pour avorter : « Pretending a sacrifice she had no intention of making taught her not to fool with God's ways. The life she offered as a bargain fell between her legs in a swamp of red fluids and windblown sheets » (*P*, 240). Comme l'indique Anne Dufourmantelle, le sacrifice par amour est «une hydre aux multiples têtes, indéfiniment resurgies » (Dufourmantelle, 2007, 155). Consolata devenue femme sacrificielle sans l'Autre nécessaire du sacrifice, en rejoue néanmoins la scène, allant même jusqu'à orchestrer une cérémonie rituelle sacrificielle avec les autres femmes du Couvent, comme je tenterai de le démontrer ultérieurement. Se sentant protégée, immunisée par cette nouvelle, elle ne peut voir le massacre que fomentent les hommes de Ruby.

## 2. L'acte sacrificiel

### 1. *BELOVED*

Le meurtre de la fillette de deux ans par sa mère est, dans *Beloved*, l'acte ultime d'un amour (« trop épais »), non viable dans le contexte de l'esclavage. Le jugement de la communauté et le retour de l'enfant sacrifiée, dont le but est peu à peu d'engloutir l'être même de Sethe, exposent les conséquences du crime, jusqu'à l'exorcisation finale du spectre de *Beloved* qui vient établir, au sein de la communauté, l'autre ordre sacré. La sacralisation implicite de *Beloved* par la communauté justicière prend fin lorsque cette dernière réalise qu'en Sethe et Denver, c'est la survie de l'ordre sacré de Baby Suggs (le « holy » qui transcende, et non le sacré institutionnel qui enferme dans un dogmatisme destructeur) qui se joue.

La scène du sacrifice, située au cœur de *Beloved*, annoncée par bribes dès les premières pages, repoussée dans l'inter-dit jusqu'à ce que l'interdit se dise, s'inscrit dans le corps du texte comme une scène originelle de mise à mort – littéralement, une mise en abyme écrivant la violente décapitation de la « crawling already? – baby ». Dans les bras ensanglantés de sa mère qui maintient sa tête pour qu'elle ne tombe pas, le corps violemment divisé en deux, elle incarne l'horreur de l'impossible retour à l'esclavage. La scène est tout d'abord racontée à travers la perspective des « cavaliers » (Schoolteacher, l'un de ses neveux, un « attrapeur d'esclaves » et un sheriff) :

Inside, two boys bled in the sawdust and dirt at the feet of a nigger woman holding a blood-soaked child to her chest with one hand and an infant by the heels in the other (...) in the ticking time the men spent staring at what there was to stare at (...)

Right off it was clear, to schoolteacher especially, that there was nothing to claim. (B, 149)

Une femme esclave réfugiée dans un hangar pour mettre fin aux jours de sa progéniture, afin de les sauver de l'esclavage : la scène (tirée de l'histoire vraie de Margaret Garner<sup>57</sup>), largement visuelle, apparaît dans un mélange d'horreur et de sacré.

Le texte de *Beloved* oscille entre le sacrifice comme une « chose très sainte » et comme une « espèce de crime » (Girard, 1972, 9<sup>58</sup>).

Comme l'indique Julia Kristeva :

(Le sacrifice) est un acte violent qui met fin à la violence préalable et qui, en la déposant dans une victime, la déplace dans l'ordre symbolique au moment même où cet ordre se fonde. (...) Loin de déchaîner la violence, le sacrifice montre comment sa représentation suffit pour l'arrêter et enchaîner un ordre (...). (Kristeva, 1974, 72-3)

Le sacrifice de *Beloved* peut ainsi être perçu comme une sorte de « mal nécessaire » largement symbolique, qui vise la survie d'une communauté toute entière, mais, aussi et surtout, comme un accouchement du Sens et du Sujet – ce qui, dans le contexte de l'esclavage dans le 'Nouveau Monde', n'est pas sans mesure. Sans référent, le sacrifice s'inscrit dans le corps du texte comme l'inéluctable qu'aucun signifiant ne peut prétendre écrire; en attestent l'expression métonymique de Sethe : « After the shed,

---

<sup>57</sup> Pour l'écriture de *Beloved*, Toni Morrison s'est inspirée d'un article tiré du journal *American Baptist*, le 12 février 1856. L'histoire de Margaret Garner y est rapportée par le Révérend P.S. Bassett.

<sup>58</sup> « Dans de nombreux rituels, le sacrifice se présente de deux façons opposées, tantôt comme une 'chose très sainte' dont on ne saurait s'abstenir sans négligence grave, tantôt au contraire comme une espèce de crime qu'on ne saurait commettre sans s'exposer à des risques également très graves » (Girard, 1972, 9).

I stopped » (201), ou l'expression littérale de Beloved : « she took my face away » (212).

Dans *Beloved*, les faits sacrificiels sont présentés soit de façon concentrique, soit dans un mouvement de va-et-vient, tel un long morceau de jazz écrit (improvisation, puis retour sur le thème, avec une place laissée à chaque instrument, chaque son, chaque 'coloration'...). Lorsqu'ils sont racontés selon le point de vue de Sethe, le rythme s'emballe, la charge émotionnelle électrise le texte, le figeant dans une sorte d'apnée dramatique:

Simple: she was squatting in the garden and when she saw them coming and recognized schoolteacher's hat, she heard wings. (...) And if she thought something it was No. No. Nono. Nonono. Simple. She just flew. Collected every bit of life she had made, all the parts of her that were precious and fine and beautiful, and carried, pushed, dragged them through the veil, out, away, over there where no one could hurt them. (*B*, 163)

La corporalité du passage (« squatting » – position souvent choisie pour l'accouchement en Afrique – « carried », « pushed », « dragged »), la pénétration du voile séparant la vie et la mort inscrivent l'acte sacrificiel, maternel et infanticide au cœur du texte et dans sa circularité. Comme l'indique Carole Boyce Davies :

Motherhood becomes, literally, embodiment – in both cases the body as *read* text. One has to read Sethe, as a particular Black woman, as the concentration of female identity, not as its aberration. (Davies, 1994, 138)

## 2. JAZZ

'What's the world for if you can't make it up the way you want it?'  
'The way I want it?'

'Yeah. The way you want it. Don't you want it to be something more than it is?  
 'What's the point? I can't change it.'  
 'That's the point. If you don't, it will change you and it'll be your fault because you let it. I let it. And messed up my life.'  
 'Messed it up how?'  
 'Forgot it.'  
 'Forgot?'  
 'Forgot it was mine. My life. I just ran up and down the streets wishing I was somebody else. (...)  
 Now I want to be the woman my mother didn't stay around long enough to see. That one. The one she would have liked and the one I used to like before... My grandmother fed me stories about a little blond child. He was a boy, but I thought of him as a girl sometimes, as a brother, sometimes as a boyfriend. He lived inside my mind. Quiet as a mole. But I didn't know it till I got here. The two of us. Has to get rid of it.'  
 'How did you get rid of her?'  
 'Killed her. Then I killed the me that killed her.'  
 'Who's left?'  
 'Me.' (*J*, 208-209)

Lorsque Violet raconte à Felice qu'elle a dû tuer cet autre « moi » qu'elle n'était pas, et dont Golden Gray est la trace, elle énonce, parallèlement et indirectement, la raison d'être de son acte sacrificiel : tuer la morte qui incarne l'Autre<sup>59</sup>. Tuer Dorcas, symbole suprême de l'Autre (elle est la jeune amante de son mari), de celle qu'elle n'est pas (« somebody else ») revient à la sacrifier « elle » (« killed her ») tout en finissant de sacrifier une intégrité psychologique déjà atteinte : «killed the me that killed her".

Crumpled over, shoulders shaking, Violet thought about how she must have looked at the funeral, at what her mission was. The sight of herself trying to do something bluesy, something hep, fumbling the knife, too late anyway... (*J*, 114)

---

<sup>59</sup> Golden Gray est dans *Jazz* une véritable figure de Boucle d'Or, idéalisée par le conte de la grand-mère, seule détentrice de l'histoire filiale

Le blues, ou la peine qui se masque derrière le (fou) rire de Violet et d’Alice Manfred, véhicule, tout comme le jazz, syncope et décalage dans la narration<sup>60</sup> ; ainsi, la mort de Dorcas (suicide, selon sa meilleure amie Felice) s’impose dans une chute qui n’en finit pas : « I am falling », répète Dorcas, alors que sa vie s’arrête, inscrivant ses derniers moments dans une stase rendue par l’aspect progressif (« I am lying », « they are all saying something » ; J, 192-3). Sacrifiée, Dorcas, dont l’enfance est déterminée par la mort (de ses parents), se sacrifie en refusant tout secours, en gardant le secret de sa mort. Cette sacralisation soudaine d’une jeune fille en constant décalage entre désir (le sien, celui des autres) et réalité, a pour effet de cristalliser un désir qui, enfin, s’incarne dans le visage de la morte, par le biais d’une photographie prêtée par la tante de la défunte. C’est en quelque sorte sa mort qui l’*envisage*.

Si « tuer le mort, c’est faire le sacrifice d’une part de bonheur en soi-même identifiée », comme l’indique Guy Rosolato dans son ouvrage psychanalytique consacré au sacrifice, les pistes sont rapidement brouillées dans les deux premiers romans de la trilogie de Morrison, où il faut tuer (ou tuer la morte) – mourir à soi – pour vivre ou survivre (Rosolato, 1987, 50). Ainsi, dans *Beloved*, la double mort du personnage (celle de l’enfant, et celle du spectre, ou de l’enfant réincarné) est une première exploration de la limite vie / mort, poursuivie dans *Jazz*.

---

<sup>60</sup> Je réfère le lecteur à l’article de Claudine Raynaud : « Écriture et syncope : la femme noire dans la ville, ou *Jazz* avec *Cane* », in Sophie Marret Ed. Actes du colloque de la SAES de Rennes « Féminin/Masculin » (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, mai 1999), 275-289.

Trancher la tête, c'est détruire le visage, cette « limite symbolique et vivante du Sujet » selon le psychanalyste Denis Vasse (Vasse, 1988, 57). Tuer Beloved revient, pour Sethe, à tuer la « meilleure partie d'elle-même ». Pour Joe, tuer Dorcas signifie tuer un amour sacré : « I didn't fall in love, I rose in it » (Jazz, 135). La transitivité apparente du sacrifice (son trajet du sujet vers l'objet) ne peut être perçue sans sa part de réflexivité (dans un retour sur le sujet) : en tuant Dorcas, Joe tue la partie « sacrée » de lui-même.

La résonance symbolique de l'atteinte au visage portée par Violet nécessite un détour par la psychanalyse : comme l'explique Denis Vasse, « au cœur de notre corps, comme au-delà de l'espace sidéral, l'homme cherche le visage de ce qui lui donne corps » (Vasse, 1988, 9). Or, Violet a non seulement perdu la tête (« (she) had stumbled into a crack or two », 23) et le sens des choses (« (she had) felt the anything-at-all begin in her mouth », 23), mais elle semble également avoir perdu tout contrôle de son corps et de ses actions :

I call them cracks because that is what they were (...). She wakes up in the morning and sees with perfect clarity a string of small, well-lit scenes. In each one something specific is being done: food things, work things, customers and acquaintances are encountered, places entered. But she does not see herself doing these things. She sees them being done. (J, 22).

C'est cette déconnection intrinsèque que le démonstratif « *that* », répété dix-huit fois, met en exergue : « *that* Violet remembered what she did not (...). Before she knew what was going on, the boy ushers' hard hands (...) were reaching toward the blade she had not seen for a month at least and was surprised to see now aimed at the girl's haughty, secret face » (J, 90-



91). Si le visage de Dorcas est sacré (séparé par son air hautain) et « secret », la désacralisation opérée par cette autre Violet, rebaptisée « Violent » est également celle du sujet de l'acte sacrificiel. Si, d'un point de vue grammatical, la syncope consiste à « retrancher une lettre à un mot en son milieu pour créer une attente » (Raynaud, 1999, 278), on voit bien, dans ce long extrait, le combat qui se joue dans la psyché du personnage contre la fêlure ultime qui la menace : celle de la folie, par la schizophrénie suggérée dans la narration même<sup>61</sup>.

L'identification de Viole(n)t à Dorcas est désespérée et tragique : « (...) And also what did he see ? A young me with high-yellow skin instead of black? A young me with long wavy hair instead of short? Or a not me at all » (*J*, 97). Comme l'explique Denis Vasse :

La chute de l'image qui occulte l'origine laisse apparaître l'ouverture comme un trou, un vide dans lequel il n'y a personne, et le surgissement d'un sujet naissant est d'abord ressenti comme abandon, voire comme déréliction. D'où la manière désespérée de s'accrocher, jusqu'au suicide, à sa propre image « entre père et mère » (...). Tout, jusqu'à la violence, plutôt que de s'en remettre à ce qui parle hors de nous et en nous et qui seul peut en vérité dire que nous avons un visage. Mais il n'est pas là où nous pensions, dans l'image. En rigueur de termes, il n'est pas de moi, il est l'Autre en moi. (Vasse, 1988, 54-55)

Cependant, l'illusion-même de détruire, de sacrifier cet autre en elle (« killed the me that killed her », *J*, 209) – dans la même réflexivité du sacrifice que celle évoquée plus haut – permet à Violet une

---

<sup>61</sup> La lettre <n>, pourtant ici ajoutée et non supprimée, constitue une prolepse plus optimiste que ne le suggère la narration (qui n'est, de fait, pas « fiable » dans *Jazz*). Le texte opère ainsi une contre-fêlure.

reconstruction identitaire, qui passe par le souvenir de la mère et le rejet du modèle maternel :

Sitting in the thin sharp light of the drugstore playing with a long spoon in a tall glass made her think of another woman occupying herself at a table pretending to drink from a cup. Her mother. She didn't want to be like that. Oh never like that. (*J*, 97)

La fonction cathartique du sacrifice est donc éminemment remplie dans *Jazz* : la sacrificatrice se réapproprie une identité et son couple renaît de ses cendres.

### 3. *PARADISE*

They shoot the white girl first. With the rest they can take their time. No need to hurry out there. (...) They are nine, over twice the number of the women they are obliged to stampede or kill and they have the paraphernalia for either requirement: rope, a palm leaf cross, handcuffs, Mace and sunglasses, along with clean, handsome guns. (*P*, 3)

La première scène du septième roman de Toni Morrison est un sacrifice collectif prémédité ; le but avoué des justiciers de Ruby étant de rétablir l'ordre « sacré » par la mise à mal des femmes qui ont, par leur fonctionnement même, ébranlé celui qu'ils ont échafaudé. Missionnés (« they are obliged to stampede or kill » ; « God at their side, the men take aim », 18) par un Dieu de la vertu (« righteousness », 14) pour faire ce qu'ils doivent faire (« Do what you have to », 10), ils se perçoivent comme les agents de la purification et de la catharsis : comme les agents auto-désignés du sacrifice. Dans *Paradise*, Toni Morrison explore et dénonce la portée d'un acte dont l'origine est une vision et une pratique

dogmatiques de la religion : « in a place that once housed Christians – well, Catholics anyway – not a cross of Jesus anywhere » (*P*, 7). Tout au long du roman, la confusion du religieux institutionnel dogmatique avec le sacré par les membres de la communauté de « Ruby » (le joyau, mais également la couleur rouge de la violence) est une déconstruction de la scène initiale qui découvre la béance d'un ordre du monde qui a dévié, le péché originel d'une communauté qui a voulu remplacer Dieu.

Ainsi, la résolution/catharsis attendue n'a pas lieu ; les membres de la communauté diffèrent quant à l'interprétation de l'acte après les faits:

(...) nine 8-rocks murdered five harmless women a) because the women were impure (not 8-rock); b) because the women were unholy (fornicators in the least, abortionists at most); and c) because they could – which was what being an 8-rock meant to them and was also what the “deal” required. (*P*, 297)

Alors que la notion d'impur sera abordée dans la suite de cette étude, nous pouvons d'ores et déjà nous attarder sur les deux autres justifications : si dans la communauté de Ruby, « Dieu bénit les êtres purs et sacrés » (« God bless the pure and holy », dit le révérend Misner), les élus auto-désignés de Dieu, pères fondateurs de la ville, renversent l'équation : ils purgent la ville des êtres impurs et profanes - leur péché étant de se substituer à Dieu. La participation de ceux qui ont fait appel aux services profanes des femmes du Couvent transforme l'acte pieux en acte vengeur, portant à lui seul la « possibilité » de l'acte (« because they could ») ; Patricia, la narratrice, n'est pas dupe : elle choisit ses mots (« murdered », « harmless women ») et ironise par le style (« could » est en italiques, « deal » entre guillemets). C'est dans cette

participation de plusieurs hommes et femmes de Ruby qu'on peut trouver la raison de ce que René Girard nomme la « crise sacrificielle » : la crise « des différences », « de l'ordre culturel dans son ensemble » (Girard, 1972, 77) d'une communauté qui n'a pas su gérer ses contradictions et les écarts de ses membres.

« Défaite » par la crise sacrificielle, celle-ci semble retrouver une unité lorsqu'elle s'accorde sur le besoin de sacrifier les femmes du Couvent, alors que l'accusation « passe pour vraie » (Girard, 1972, 120); comme l'explique René Girard :

En cet instant où tout paraît perdu, où le non-sens triomphe dans l'infinie diversité de ses contradictoires, la solution est au contraire toute proche ; la cité entière va basculer d'un seul élan dans l'unanimité violente qui va se libérer. (...) À mesure que la violence s'exaspère, les membres de la communauté deviennent tous les jumeaux de la violence. (1972, 121)

Dans ce déchaînement de violence, les hommes de Ruby, unanimement référés en tant que « ils », reprennent vie : « they are animated – warm with perspiration and the nocturnal odor of righteousness. The view is clear » (*P*, 18). Les femmes du Couvent deviennent alors les victimes émissaires toutes désignées, notamment par les jumeaux de cette violence, Deek et Stewart : elles sont le défaut venu entacher la perfection du Four (« flawlessly designed », 6). Alors que les fausses accusations passent pour vraies et remplacent les véritables raisons de l'acte, les femmes perdent leur condition d'agent et deviennent, en bloc, les victimes émissaires tenues responsables d'un règlement de compte entre frères, de la disparition de jeunes mariées pendant leur lune de miel, etc. : « The one thing that connected all these catastrophes was in the Convent. And in the Convent were those women » (*P*, 11).

Lorsque les femmes du Couvent, commencent, sous la direction de Consolata, à convoquer les morts, les sacrifiés, les déchirures et traumatismes auxquels elles ont été assujetties dans une cérémonie mi-profane, mi-sacrée – les frontières sont de moins en moins définies, à l'image de la vie de Connie –, c'est à un véritable rite sacrificiel que celle-ci les convie et les initie, au point d'en perdre la conscience du monde extérieur. Lors de ces « rêves bruyants », toutes revivent le sacrifice des jumeaux de Mavis, l'humiliation de Seneca, la tromperie de Pallas; le sujet même de leurs divers traumatismes disparaît dans une cacophonie de rêves partagés :

Each one blinks and gags from tear gas, moves her head slowly to the scraped shin, the torn ligament. Runs up and down the hall by day, sleeps in a ball with the lights on at night. Folds the five hundred dollars in the foot of her sock. Yelps with pain from a stranger's penis and a mother's rivalry—alluring and corrosive as cocaine. (*P*, 264)

La visée de ces rêves éveillés est éminemment cathartique : «accusations directed to the dead and long gone are undone by murmurs of love» (264); elles ont accès à la conscience («they understood») et se recréent (« (they) began to begin », 265). Les effets du rite occulte pourraient, selon la narratrice, surprendre (interdire) un voisin passant à l'improviste :

A neighbor would notice more—a sense of surfeit ; the charged air of the house, its foreign feel and markedly different look in the tenants' eyes—sociable and connecting when they spoke to you, otherwise they were still and appraising. (*P*, 265-266)

Cette inquiétante étrangeté appartient au sacré non institutionnel qui, seul, peut ouvrir la porte de *Paradise*, le livre.

## 2. La lettre et le style : sacrifice et pulsion d'écriture dans la trilogie

### 1. Médiations : la lecture-écriture

La médiation sacrificielle, qui va de la terre vers les cieux, du matériel vers l'immatériel, passe également du livre aux mains du lecteur, à son appropriation sensorielle et affective de l'histoire, comme l'explique Toni Morrison : « I just want you (the reader) to feel dread and to feel the awfulness without having the language compete with the event itself » (Tate in Taylor-Guthrie, 1994, 164). C'est en cela que l'écriture de Morrison est une écriture poétique.<sup>62</sup> A ce titre, la fin de *Jazz* est l'avènement du livre qui parle dans les mains du lecteur, une apostrophe affective de la narratrice (ou peut-être de l'auteure) à ce « tu » sensuel qui pose les mains sur 'elle' ; une apostrophe du livre à la personne qui le tient entre ses mains :

*That I have loved only you, surrendered my whole self reckless to you and nobody else. That I want you to love me back and show it to me. That I love the way you hold me, how close you let me be to you. I like your fingers on and on, lifting, turning. I have watched your face for a long time now, and missed your eyes when you went away from me. Talking to you and hearing you answer – that's the kick.*

But I can't say that aloud; I can't tell anyone that I have been waiting for this all my life and that being chosen to wait is the reason I can. If I were able I'd say it. Say make me,

---

<sup>62</sup> Henri Meschonnic rappelle que I.A.Richards oppose la « poésie-langage émotif » à la « prose-langage scientifique », Meschonnic, 1970, 19.

remake me. You are free to do it and I am free to let you because look, look. Look where your hands are. Now. (*J*, 229)

Si, au début du roman, c'est effectivement « la chose » que le sacrifice veut détruire dans la victime (à travers la violence déchaînée sur la jeune fille déjà sacrifiée), la fin de *Jazz* correspond à l'abandon de la « chose » ultime, intime, partagée, littéralement, dans le secret chuchoté, sous les couvertures... Ainsi, le retour de l'intimité à la fin du roman (« They are inward toward the other », *J*, 221) exemplifie ce que Georges Bataille place au cœur du sacrifice : « La séparation préalable du sacrificateur et du monde des choses est nécessaire au retour de l'intimité, de l'immanence entre l'homme et le monde, entre le sujet et l'objet » (Bataille, 1973, 59). Alors que l'ordre intime « (se révèle) dans la destruction et l'angoisse sacrée de l'individu » (Bataille, 1973, 70), c'est bien dans l'art que le déchaînement se produit, toujours de l'intérieur, jusqu'au don final de l'œuvre, que Toni Morrison envisage comme une fin évidente (« I just know that's it » [Ruas in Taylor-Guthrie, 1994, 83]) ; la fin du livre correspondant, comme l'indique Derrida, au commencement de l'écriture... dans les mains du lecteur.

Nous avons évoqué plus haut le rôle crucial de la narration dialogique, d'inspiration africaine, dans l'écriture de Toni Morrison. En référence à la maison « 124 » dans *Beloved*, Nancy Berkowitz Bate fait une analyse intéressante du Psaume 124<sup>63</sup>; si le rapport entre le peuple

---

<sup>63</sup> Je fais référence au Psaume 124 (Cantique des montées), de David : « Sans Yahvé qui était pour nous – à Israël de le dire – Sans Yahvé qui était pour nous quand on sauta sur nous, alors ils nous avalaient tout vifs dans le feu de leur colère. Alors les eaux nous

africain-américain et le peuple d'Israël est largement attesté par la lecture des Negro Spirituals et autres études de l' « institution invisible » des esclaves<sup>64</sup>, le rôle de la narration dialogique (intitulée Haggadah<sup>65</sup>) dans le psaume, évoqué par Bate, me semble particulièrement éclairant :

Beloved and the Haggadah each seek, through multiple tellings, to awaken their respective communities of readers to a horrific past and to acts of divine grace which afforded redemption; they seek to heal and unify the community through a process of dialogic storytelling. They suggest that the ghosts of the past can be transcended through communal solidarity. (Bate in Stave, 2006, 27)

La réunification de la communauté par le théâtre des voix à la fin de *Beloved* laisse place au fil de la voix transcendée d'une narratrice qui a traversé l'expérience de lecture-écriture du roman ; elle laisse place à la trace de la mémoire, la réconciliation étant immédiatement suivie par une adresse directe au lecteur—ce « you » générique devenu personnel et intime, habité par la voix.

Donnons pour exemple la lettre <o>, ronde, circulaire, béante, qui est au cœur du passage dans lequel Sethe, dans *Beloved*, se remémore, en présence de Paul D, la scène du sacrifice ; la voyelle dit le choc et ouvre la blessure, mais permet également au lecteur une lecture affective de l'acte

---

submergèrent, le torrent passait sur nous, alors il passait sur notre âme en eaux écumeuses. Béni Yahvé qui n'a point fait de nous la proie de leurs dents ! Notre âme comme un oiseau s'est échappée du filet de l'oiseleur. Le filet s'est rompu, et nous avons échappé ; notre secours est dans le nom de Yahvé qui a fait le ciel et la terre. » (Bible de Jérusalem, Editions du Cerf, 1998).

<sup>64</sup> Particulièrement celle d'Albert J. Raboteau : *Slave Religion : the « Invisible Institution » in the Antebellum South*. Oxford : Oxford University Press, 1978.

<sup>65</sup> « Haggadah », qui en hébreu signifie « narration, récit », est un rituel associé à la fête de Pâque juive; il évoque l'exode du peuple juif quittant l'Égypte. Le fidèle doit évoquer l'exode *comme s'il avait été présent physiquement* » (<http://www.judaicultures>; c'est moi qui souligne).



sacrificiel primordiale pour la compréhension du roman ; la scène relie le sujet (Sethe) à une circularité en mouvement, exemplifiée musicalement par le rythme staccato :

Sethe knew that the circle she was making around the room, him, the subject, would remain one. That she could never close in, pin it down for anybody who had to ask. (...) and when she saw them coming and recognized schoolteacher's hat, she heard wings. Little hummingbirds stuck their needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their wings. And if she thought anything, it was No. No. Nono. Nonono. Simple. She just flew. (*B*, 163)

C'est dans cette offrande textuelle, qui s'élève, telle le colibri transperçant le fichu de Sethe, vers les cieux, que Toni Morrison entreprend la médiation propre au sacrifice, et dans laquelle elle entraîne le lecteur ; médiation qui passe par sa chair même et par celle de son personnage.

## 2. La « chair secrète » de l'œuvre

Comme Marc Conner l'a très justement souligné, le parcours esthétique de Morrison, allant du « sublime » au « beau », sous-tend de plus en plus l'idée de réconciliation, individuelle et communautaire (Conner, 2000, 49-76). C'est en effet, à mon sens, à travers la seule œuvre artistique que l'indicible (« the unspeakable » est le terme utilisé par Morrison dans *Beloved*) peut être représenté, puis présenté aux mains du lecteur, alors que celui-ci, inclus dans le « they » communautaire, est témoin de la trace laissée par le roman, par l'histoire. Citons à cet effet la fin de *Beloved* : « They never knew (...)

where the memory of the smile under her chin might have been and was not, a latch latched and lichen attached its apple-green bloom to the metal» (*B*, 275). Ce passage, à la fois peinture symbolique, poème lyrique aquatique (avec la prédominance du son <l>) et chant sacré, est un repli sur la fiction (« might have been and was not ») et sur le livre, qui se referme (« a latch latched »).

Les propos de l'auteure cités plus haut soulignent par ailleurs le tout narratif délimité que constitue l'œuvre. Aussi, dans la postface à *The Bluest Eye*, Toni Morrison définit l'acte d'écriture de son roman comme «the public exposure of a private confidence» (*BE*, 212) ; le locus de cette écriture est le corps-même de l'auteure. Comme l'indique Henri Meschonnic, dans *Pour la Poétique (I)*,

Est une œuvre l'œuvre génératrice du fabuleux à l'intérieur d'elle-même (l'écrivain écrit sa vie), et caractérisée par ses propres transformations, dès le (et jusqu'au) niveau rythmique et métaphorique, une œuvre fermée sur une vie ; est une œuvre l'œuvre qui ouvre sa forme-sens, sa forme-histoire, sur un lecteur toujours nouveau. (Meschonnic, 1970, 30-31).

L'œuvre est d'autant plus génératrice de « fabuleux » dans les romans de Toni Morrison empreints de réalisme magique<sup>66</sup> ; prenons l'exemple de

---

<sup>66</sup> L'étiquette « réalisme magique », utilisée en littérature, depuis les années 80, a ses origines dans la peinture allemande des années 20. Elle correspondait alors au surgissement du surnaturel sur la toile, à partir de sujets le plus souvent imaginaires et, d'un point de vue formel, à leur traitement surréaliste par l'artiste. Les romans de Toni Morrison, notamment *Beloved*, ont suscité des études développées sur la présence du réalisme magique dans son œuvre, bien que l'auteure refuse elle-même cette étiquette.

l'extrait de *Beloved* où le spectre de l'enfant sacrifiée apparaît, sortant des eaux<sup>67</sup>...

A fully dressed woman walked out of the water. (...) Nobody saw her emerge or came accidentally by. If they had, chances are they would have hesitated before approaching her. Not because she was wet, or dozing or had what sounded like asthma, but because amid all that she was smiling. (...) Her neck, its circumference no wider than a parlor-service saucer, kept bending and her chin brushed the bit of lace edging her dress. (...) She had new skin, lineless and smooth, including the knuckles of her hands. (*B*, 50)

Ce moment d'incarnation de *Beloved* évoque d'emblée la dimension sacrificielle du personnage, inscrite dans sa chair, et l'inquiétante étrangeté qui dé-familiarise le lecteur par les évocations tangibles (« no wider than a parlor-service saucer ») du narrateur. Ce double traitement représente à mon sens une véritable condition d'écriture qui suggère par les mots, évoque par les images (plutôt que de « dire » ou de « montrer »), dans un langage poétique propre à l'écrivain.

Les romans de la trilogie de Toni Morrison sont à ce titre des exemples criants du lien entre la mort par le sacrifice et l'acte d'écriture. Comme l'indique Anne Dufourmantelle,

L'écrivain est un passeur de morts tout autant que de mots. (...) Il est un désembaumeur, il officie à l'envers des rituels de momification, défait les liens, les bandelettes, détache les lambeaux de peau, d'histoire, en recueille le suc et ravive le corps avec sa voix tue. (Dufourmantelle, 2007, 287)

Les genèses respectives de *Beloved* et de *Jazz* sont des « lambeaux » d'histoires recrées : deux faits « divers » qui font revivre les morts en

---

<sup>67</sup> La résonance christique de *Beloved* a été largement étudiée et ne fera donc pas l'objet d'un développement dans ce travail.

les incarnant par les mots. Les prénoms des personnages sont particulièrement révélateurs du sens de la passation : *Beloved* est « (bien-) aimée » ; elle dit l'histoire des « soixante millions et plus », elle en est l'histoire transmise et « à ne pas transmettre » ; quant à Dorcas, anagramme presque parfait du mot « sacred », elle est l'intouchable sacrifiée vénérée dont il faut « désembaumer » l'histoire pour l'écrire. Les deux prénoms interpellent le lecteur quant à la notion même qu'ils véhiculent puisqu'ils portent en eux l'ambivalence : sacrifier et sacraliser, nommer et effacer, écrire ou ne pas écrire. Si la fin de *Beloved* remet en cause l'histoire à transmettre, celle de *Jazz* est un aveu du caractère « toujours-dedans » de l'acte d'écriture qui se refait sans cesse, et le don au lecteur des bandelettes de la momie qu'il vient de dérouler.

Si les propos de Dufourmantelle s'appliquent à toute œuvre littéraire, l'écriture de Toni Morrison dans la trilogie, notamment dans *Beloved*, me semble rendre compte assez littéralement de cet acte de « désembaument » du langage lui-même, véritable processus de désacralisation qui se traduit de diverses façons dans le roman : par le parler-en-image de *Beloved* ; l'éclatement de la structure linéaire pour une structure plus organique, plus circulaire, telle les bandes d'une momie que l'on déroule ; l'éclatement du temps (les allers-retours, les arrêts-sur-image, le contournement thématique et temporel du signifié – l'acte sacrificiel en est l'exemple le plus probant) ; l'éclatement de la syntaxe ; l'effacement, la fusion et la destruction du sujet... Selon Roland Barthes, la langue est « l'étendue rassurante d'une économie (...), une limite extrême (...), le lieu géométrique de tout ce qu'il ne pourrait pas

dire sans perdre » (1972, 11-12). Le roman de Toni Morrison textualise cette économie à plusieurs niveaux : l'écriture y voit le jour dans un double mouvement de dépouillement (l'éclatement, l'effacement, la destruction évoqués ci-dessus) – ce que j'appellerai une désacralisation - et de transcendance.

D'où une écriture qui parfois s'enroule sur elle-même pour se transcender ; prenons les dernières pages de *Beloved* :

In the beginning the women are away from the men and the men are away from the women storms rock us and mix the men into the women and the women into the men (B, 211)

La structure en chiasme de cet extrait textualise le mouvement véhiculé par les mots ; l'imbrication, qui alterne convergence (« mix into ») et divergence (« away from »), et produit le bercement (« storms rock us »), finit par désacraliser des lignes dont émane à première lecture un caractère sacré (« in the beginning the women are away from the men »). La résonance biblique est particulièrement intéressante : elle tisse un lien entre Genèse (« Au commencement Dieu créa le ciel et la terre »), genèse de l'Histoire africaine-américaine (ici, le Passage du Milieu), genèse du roman et acte d'écriture. Les trois derniers sont intimement liés dans ce mouvement d'enroulement-déroulement qui est, dans une large mesure, le processus même de la création artistique ; ce qui permet ici de dire l'horreur, c'est le lyrisme des mots simples qui s'enroulent sur eux-mêmes et se superposent, l'auteure devenant une passeuse d'esclaves morts et sacrifiés par les mots.

Comme l'explique Julia Kristeva dans *La révolution du langage poétique*, sacrifice et art représentent les deux aspects de la fonction

thétique : « (l') interdiction de la jouissance par le langage, et (l') introduction de la jouissance dans le langage et grâce à lui » (Kristeva, 1974, 78). Dans la trilogie sacrificielle de Morrison, c'est bien le corps de l'auteur qui fait le lien dans un sens transitif allant de l'interdiction à l'introduction. Pour Roland Barthes, dans l'écriture,

Ce qui est trop présent dans la parole (d'une façon hystérique) et trop absent de la transcription (d'une façon castratrice), à savoir le corps, revient, mais selon une voie indirecte, mesurée, et pour tout dire juste, musicale, par la jouissance (Barthes, 1981,13).

Ainsi, le passage qui est une textualisation incarnée du Passage du Milieu emboîte mots, images, et corps des esclaves dans le style épuré du mot-parole inscrit, répété, dans l'Histoire hors-temps, hors-phrase :

All of it is now                    it is always now    there will never be  
a time when I am not crouching and watching others who are  
crouching too    I am always crouching    the man on my  
face is dead his face is not mine                    his mouth smells  
sweet but his eyes are locked    (...) we are all trying to leave  
our bodies behind    (B, 210)

Ce passage, véritable ex-stase, extase qui surgit par les mots, est directement issu du corps de l'écrivain, lieu de mémoire historique littéralement translaté dans le Passage du Milieu. Le son /əv/ répété (« now », « crouch », « mouth ») s'élève en cri de souffrance dans un rythme macabre (« now... now », « crouch... crouch »).

Au-delà d'une histoire et d'un langage existant toujours-déjà, la juxtaposition-emboîtement des mots est un dépassement, une transcendance stylistique et linguistique, par le retour ; peut-être ce que Hugo Ball appelle la poésie phonétique :

Avec la poésie phonétique, on renonce d'emblée à la langue corrompue (...), on se retire vers l'alchimie la plus intime du mot, on va même jusqu'à abandonner le mot, afin de préserver

la région la plus sacrée de la poésie. (Présentation de « Karawane », le 23/06/1916 ; exposition « Traces du sacré », Centre Georges Pompidou, 7 mai – 11 août 2008).

Le style, dont le secret est « un souvenir enfermé dans le corps de l'écrivain » selon Roland Barthes, s'exprime, dans ce passage de *Beloved*, dans le rythme et les sons, ou dans les mots précédant le sens (Barthes, 1972, 12) ; la figure-même de *Beloved*, jeune fille à la peau « nouvelle » incarnant à la fois l'enfant sacrifiée et l'origine, la source de l'Histoire et le devoir de mémoire qui ne peut que surgir et battre la mesure.

### 3. L'encre du sacrifice : violence et pulsion d'écriture

Confrontée à l'irréconciliable, à la nécessité de ce rapport si étroit entre la vie et la mort, l'artiste se pose à cet endroit exact où se départage le vivant du mort, et quelquefois c'est la violence qui dans cet affrontement l'emporte. (Dufourmantelle, 2007, 269)

Alors que le sang jaillit des premières pages des deux derniers romans de la trilogie de Toni Morrison, ce sont la violence de l'écriture même et l'intensité de cette violence qui permettent la lecture sensible et « affective » que recherche l'auteure, de son propre aveu : « It is the affective and participatory relationship between the artist or the speaker and the audience that is of primary importance » (*Rootedness : The Ancestor as Foundation in Denard*, 2008, 59). Les différents chapitres du septième roman de Toni Morrison, dédiés aux femmes du Couvent (et à celles qui leur ont été associées, de près ou de loin) sont le pendant narratif vivant de l'Histoire, du mythe de Ruby. La narration semble à la fois orchestrée par une voix qui décide quelle sera la place allouée au

personnage célébré dans le chapitre – parfois presque inexistante ou détournée, telle un morceau de jazz qui se jouerait autour du thème<sup>68</sup> – et habitée par le personnage autour duquel elle tourne ; jusqu'à se perdre dans les méandres tortueux d'une pensée unilatérale et dogmatique qu'elle réfute et accuse. Alors que les morceaux du puzzle s'imbriquent, la voix, dans *Paradise*, est de plus en plus difficile à identifier ; celle du dernier chapitre est une voix de l'au-delà, alors que la seule réconciliation possible se situe dans l'écriture, dans le style « enfermé » dans le corps de l'auteure.

Alors que le rituel sacrificiel évoqué plus haut s'inscrit en deçà des mots, lorsque chaque histoire racontée (et résumée par la narratrice) trouve son pendant dans le dessin des héroïnes, de leurs fantasmes et traumatismes peints sur le sol du Couvent, la transposition du mot à l'image tonitruante expose la limite des mots lorsque confrontés à une langue d'initié(-es) ; parler-femme, peut-être<sup>69</sup>, mais surtout, me semble-t-il, langue sensible et autarcique, originelle et pulsionnelle : « Life, real and intense, shifted to down there in limited pools of light, in air smoky from kerosene lamps and candle wax. The templates drew them like magnets » (*P*, 264). Il s'agit alors de remplir l'image pour puiser à l'origine de leurs histoires : « they understood and began to begin » (*P*, 265).

---

<sup>68</sup> Pensons, par exemple, au chapitre intitulé « Seneca » dans *Paradise*.

<sup>69</sup> Je reprends ici l'expression utilisée par Luce Irigaray (*Ce sexe qui n'en est pas un*, Minuit, Paris, 1977).



Le don final de l'œuvre est la trace ultime de ses héroïnes, figures spectrales qui hantent le texte, après avoir inscrit, par leurs corps même, le sacrifice – expliqué et justifié dès le premier chapitre, puis en quelque sorte revécu, de l'intérieur, à la fin du roman. Si tout sacrifice implique une médiation entre un agent sacrificateur et une divinité, un tel agent émerge à la fin de *Paradise* ; alors que le sang, ou l'encre rouge, coule dès les premières pages, la narratrice leur redonne vie à la fin du roman. Le sens du sacrifice n'est donc pas seulement l'évocation réalisée d'une catharsis communautaire – qui n'aura d'ailleurs pas lieu dans la genèse du roman - il est une réconciliation intime avec le lecteur, une confiance qui passe par un seuil, celui du premier paragraphe, qui choque et explose au visage du lecteur :

They shoot the white girl first. With the rest they can take their time. No need to hurry out there. They are seventeen miles from a town which has ninety miles between it and any other. Hiding places will be plentiful in the Convent, but there is time and the day has just begun. (*P*, 3)

Les phrases sont courtes et se font les échos d'un acte prémédité ; le temps présent entraîne le lecteur dans le texte ; petit signe de la narratrice qui invite ce dernier à entrer dans le roman, puis, dans le cas explicite de *Paradise*, à en sortir : « Whether through a door needing to be opened or a beckoning window already raised, what could happen if you entered? What would be on the other side? What on earth would it be? What on earth? (*P*, 305). Alors que la narratrice de *Jazz* invite au final le lecteur à regarder ce qu'il a dans les mains, celle de *Paradise* pose comme seuil le principe même de la fiction et de la narration ; le besoin d'ouvrir l'œuvre, de suivre son appel offre une définition percutante de la

lecture-écriture ; les questions pressantes, l'origine instinctive de la pulsion de lecture sont peut-être le pendant terrestre (« What on earth ? ») du « paradis » de l'œuvre.

C'est donc le livre qui reste, l'encre rouge du sacrifice en tant que genèse. Quelle « porte » la narratrice nous invite-t-elle alors à pousser ? Le chapitre final est une exploration fictionnelle de la limite, alors que les fantômes de ses héroïnes s'inscrivent sur la réalité même de leur sacrifice. L'ode finale aux disparues est, par son caractère poétique et lyrique, une exploration des frontières littéraires :

In ocean hush a woman black as firewood is singing. Next to her is a younger woman whose head rests on the singing woman's lap. (...) All the colors of seashells—wheat, roses, pearl—fuse in the younger woman's face. Her emerald eyes adore the black face framed in cerulean blue. (...) Now they will rest before shouldering the endless work they were created to do down here in Paradise. (*P*, 318)

Alors que le livre se referme, il se transforme dans les mains du lecteur qui a implicitement poussé la porte qui ne demandait qu'à s'ouvrir (« needing to be opened ») et accepté de voir ce qu'il y avait de l'autre côté. Alors, l'œuvre peut devenir ce qu'elle est ; le dernier mot du roman n'est-il pas « Paradise » ? Les personnages ont, quant à eux, accompli leur mission : « the endless work they were created to do down here in Paradise ».

Dans le dernier chapitre de *Jazz*, qui se conclut par une apostrophe au lecteur en plein acte de lecture, la narratrice, qui parle à la première personne, se confond avec le roman lui-même, coupable du sang versé sans lequel il n'est rien : « I am uneasy now. Feeling a bit false. What, I wonder, what would I be without a few brilliant spots of blood to ponder?

Without aching words that set, then miss, the mark? (*J*, 219). La question posée par la narratrice est explicitement celle de la nécessité du sacrifice dans le roman, mais également dans toute la trilogie ; si l'œuvre n'est rien sans l'encre rouge (ces « taches de sang » qui amènent le lecteur à lire et réfléchir), sa structure même est identique à celle du sacrifice : la crise sacrificielle constitue la pulsion d'écrire, le principe des mots n'étant pas, comme le dit Sethe dans *Beloved* d' « épingle » le sens du sacrifice mais de purger, à travers un élément catalyseur (personnage), et à travers l'écriture même, l'histoire individuelle et collective. Puisque les mots qui souffrent et qui saignent ne peuvent que dévier de l'objectif fixé (« miss the mark ») – dire l'indicible –, c'est à mon sens dans l'interdiction que le lien entre l'œuvre et le sacrifice est le plus ténu.

Prenons l'exemple de l'amputation symbolique de Joe, orphelin de père, dont l'évocation fait surgir le manque, par la violence du lexique et des allitérations (<s>, <d>, <t>, <er>) – dans cet extrait narré au discours indirect libre :

Before, I thought everybody was one-armed, like me. Now I feel the surgery. The crunch of bone when it is sundered, the sliced flesh and the tubes of blood cut through, shocking the bloodrun and disturbing the nerves. They dangle and writhe. Singing pain. Waking me with the sound of itself, thrumming when I sleep so deeply it strangles my dreams away. (...) I am not going to be healed, or to find the arm that was removed from me. I am going to freshen the pain, point it, so we both know what it is for. (*J*, 158)

Le passage, entre dislocation elliptique (« Singing pain ») et reprise serpentine (« writhe ») et entêtante («waking me (...) thrumming (...)») devient un véritable goulet d'étranglement qui rend toute guérison impossible pour le sujet Joe (« I am not going to be healed »). Selon Julia

Kristeva, sacrifice et art représentent les deux pôles de la fonction thétiq ue (la rupture originelle, la séparation du sujet de son objet, qui est la condition d'existence et de signification) : l'interdiction de la jouissance par le langage d'une part, et son introduction dans le langage d'autre part (Kristeva, 1974, 78). Alors que Joe revit sans cesse la rupture originelle (la séparation avec la mère), rendue ici par la violence des mots (« sundered bone», sliced flesh»...), et s'interdit la guérison – la forme en –ING dans l'expression « I am not going to be healed » véhiculant à mon sens ici le refus –, l'expression même de cette violence par le langage et ses images induit le lyrisme jouissif d'une narration qui pousse le lecteur à entendre les mots par les maux ; comme l'explique Julia Kristeva :

L'art (...) représente ainsi l'afflux de la jouissance dans le langage. Tandis que le sacrifice assigne la limite productrice de la jouissance dans l'ordre symbolique et social, l'art précise le moyen – le seul – que la jouissance se préserve pour s'infiltrer dans cet ordre. (Kristeva, 1974, 77)

La pénétration de l'ordre symbolique par la jouissance de l'écriture à l'endroit même de l'évocation sacrificielle – Joe apparaît comme un sujet tronqué – est, dans le texte même, un dépassement consommé : une coupure, un bouleversement physiologique et sonore, et une assimilation.

C'est ainsi que l'écriture de Toni Morrison brise les frontières que peuvent constituer le sublime et l'horreur, comme dans cet extrait de *Beloved*, où les arts de mêlent pour inter-dire, transgresser et embellir l'indicible :

And when the top of her dress was around her hips and he saw the sculpture her back had become, like the decorative work of an ironsmith too passionate for display, he could think but not say: "Aw, Lord, girl". And he would tolerate no peace until

he had touched every ridge and leaf of it with his mouth. (*B*, 18)

Julia Kristeva, dans la suite de son argumentation sur la polarisation sacrifice/art, mentionne par ailleurs la vocation pulsionnelle de l'écriture :

Ce sera donc en fissurant cet ordre, en le coupant, en changeant le vocabulaire, la syntaxe, le mot même, en dégageant sous eux la pulsion telle que la porte la différence vocalique ou kinésique, que la jouissance s'introduira à travers l'ordre socio-symbolique. (Kristeva, 1974, 77)

En effet, c'est de cette pulsion même d'écrire que naît le débordement de la narration dans le passage – première et troisième personne, narration linéaire et juxtaposition, romanesque et poétique –, du rythme, des sons, de la syntaxe ; débordement relayé par un éclatement de l'individu (effacé, réifié et possédé), à travers la fusion identitaire entre Sethe, Beloved et une figure mère-fille imaginaire, mythique, sortie des eaux de l'océan, dans le passage suivant du cinquième roman de Toni Morrison :

I AM BELOVED and she is mine. Sethe is the one that picked flowers, yellow flowers in the place before the crouching. Took them away from their green leaves. They are on the quilt now where we sleep. She was about to smile at me when the men without skin came and took us up into the sunlight with the dead and shoved them into the sea. (...) She was getting ready to smile at me and when she saw the dead people pushed into the sea she went also and left me there with no face or hers. Sethe is the face I found and lost in the water under the bridge. (*B*, 214)

Lire *Beloved* (et plus largement lire Toni Morrison) nécessite d'accepter la difficulté thématique de l'œuvre, de la transcender pour avoir accès à la jouissance de l'écriture ; d'accepter ce que Jacques Derrida nomme « l'unité de la violence et de l'écriture » (Derrida, 1967, 156).

Dans cet extrait, le retour du traumatisme lié au Passage du Milieu s'interpose dans la relation mère-fille : l'arrachement est transféré de l'enfant Beloved/Sethe aux fleurs jaunes ; la référence ambiguë aux « hommes sans peau », normalement associée à Schoolteacher et à ses aides, est ici transposée aux hommes blancs sur les négriers. Toute la réalité de cette expérience s'emmêle dans un sourire en devenir (qui adviendra à la fin du paragraphe : « She smiles at me and it is my own face smiling »), alors que la transition de l'expression « she was about to smile at me » à « she was ready to smile at me » est un passage de l'ordre temporel (« about to ») à l'avènement de l'acte du sujet (« ready to »). Le sourire entêtant représente le mouvement d'ouverture d'un texte qui, littéralement, se déride et tend à s'enrouler sur lui-même. Pour Roland Barthes, le texte de jouissance « déconforte, met en état de perte, fait vaciller les assises du lecteur » (Barthes, 1973, 23). Cependant, il s'agit toujours de transcender cet état de perte inhérent au sacrifice afin de faire l'expérience de l'œuvre.<sup>70</sup>

## C) Au-delà du sacrifice : *Love* et *A Mercy*

### 1. Quel sacrifice ?

---

<sup>70</sup> Le titre d'un article d'Eusebio Rodriguez, concernant *Jazz*, s'intitule très justement « Experiencing *Jazz* ».

Quoique le sacrifice soit moins littéralement présent dans ses deux derniers romans que dans la trilogie, il reste un élément essentiel de leur diégèse ; le don d'origine sacrificielle s'incarne tout particulièrement dans le bien-traduit « don » (la traduction française de *A Mercy*), mais il est également le thème de *Love*. Le travail de désembaumeur de l'écrivain est à son comble dans des romans où le traumatisme de la perte surgit sur la page, servi par le lyrisme à voix nue d'un langage qui redéfinit l'être défait par la vie et l'amour.

## 1. *Love* ou le « massacre sans le sang »

### 1. Junior

Love, in the western notion, is full of possession, distortion, and corruption. It's a slaughter without the blood. (Toni Morrison, *Black Women Writers at Work*, 1984, 122-123)

Dans les quelques mots qui précèdent, prononcés avant la publication de *Beloved* (roman auquel *Love*, de par son titre, a été initialement comparé), Toni Morrison inclut le sacrifice dans le sentiment d'amour. Dans les premières pages de *Love*, L., la narratrice, évoque le caractère sacrificiel des femmes des années 90, à travers le mythe de la femme « sauvage » :

But then or now, decent underwear or none, wild women never could hide their innocence – a kind of pity-kitty hopefulness that their prince was on his way. (...) Even the ones who wear scars like presidential medals and stockings rolled at their ankles can't hide the sugar-child, the winsome baby girl curled up somewhere inside, between the ribs, say, or under the heart. Naturally all of them have a sad story: too much notice, not enough, or the worst kind. (...) Each story has a monster in it who made them tough instead of brave, so

they open their legs rather than their hearts where that folded child is tucked. (*L*, 5)

Junior, adolescente, âme perdue échappée de la bien nommée « maison de correction », correspond parfaitement à cette définition de *L*. lorsqu'elle arrive à Monarch Street. Immédiatement fascinée par l'image du « bienfaiteur » Bill Cosey (« her Good Man »), amoureuse de son portrait, elle le réinvente en chevalier de ses nuits :

They recognized each other the very first night when he gazed at her from his portrait. But it was in dream they got acquainted. No fuss, no bother, no recriminations—he lifted her up to his shoulders, where she rode through an orchard of green Granny apples. (*L*, 118)

En parallèle de cette idéalisation, décroissante au fil des pages, Junior s'éveille et éveille Romen à la passion charnelle dévorante – dans cette « certitude de soi dans l'instant » qui est propre au sacré (Clément/Kristeva, 1998, 23), ce « cannibalisme transcédé dans l'érotisme » (Dufourmantelle, 2007, 129) : « Not only did she want him; she demanded him. Her craving was equal to his and his was bottomless » (*L*, 113). *L*., narratrice omnisciente et héroïne justicière, prévient implicitement le lecteur du drame qui se joue chez les jeunes gens, par le recul de la généralisation : « Young people, Lord. Do they still call it infatuation? That magic axe that chops away the world in one blow, leaving only the couple standing there trembling? » (*L*, 63) Pourtant, derrière les propos généralisateurs de *L*., sa définition du sacrifice – le fait, comme l'indique Anne Dufourmantelle, de « retrancher quelque chose ou quelqu'un du monde » (Dufourmantelle, 2007, 114) – implique la sacralisation des acteurs sur la scène de l'amour, dévoilée petit à petit, au travers des personnages de Junior et Romen.



Malgré une faim initiale commune, Romen est assez rapidement impressionné, effrayé par la jeune femme qui cache un mystère sous ses bottes : «The boots, probably, which she never took off, freaked Romen as much as her nakedness—in fact, they made her more naked than if she had removed them» (*L*, 113). Junior, comme Sula, porte le signe physique de la victime émissaire (et donc le signe d'une certaine sacralité) : son pied-bot, qu'il ne découvrira que plus tard. Mais bien avant cette découverte, leurs rapports, de plus en plus théâtralisés, mettent en scène la violence propre au sacrifice :

It shifted then, from black to red. It was as though outside, looking on, he could see himself clearly in the dark—his bruised sweaty skin, his glittering teeth and half-closed eyes. (...) But the rush was in him as well. Standing next to himself, cold, unsmiling, watching himself inflict and suffer pain above scream level where a fresh joy lay, the Romen who could not bear mittens laced to a bedpost, purple polish on bitten nails, the mud and vegetable smell of pulling bodies—that Romen evaporated. (*L*, 153-4)

Le lien établi par la narratrice entre le viol collectif auquel Romen n'a pas participé et le plaisir de la souffrance subie et infligée dans sa relation avec Junior évoque la transformation opérée en Romen, qui n'est pas sans rappeler « that Violet », devenue « Violent », dans *Jazz*.

Alors que leur relation tend de plus en plus vers le sadomasochisme, elle devient son « animal familier », inscrivant de plus en plus sa chair même dans le sacrifice alors que, comme Haga (puis Florens), elle rejoint, subitement, de façon excessive/hystérique, la condition victimaire de la femme en amour :

He could beat her up if he wanted to and she would still go down. Funny. She was like a gorgeous pet. Feed it or whip it—it lapped you anyway. (*L*, 155)

Dans le jeu de pouvoir qui s'instaure chez les deux adolescents, elle passe d'un aspect à l'autre de la femme sacrificielle/sacrale : de la femme « sauvage » établissant un lien entre érotisme et mort (les deux adolescents font semblant de se noyer l'un l'autre...) à la mère potentielle qui inscrit son corps dans la continuité de la vie. Ce sentiment, à la fin du roman, lui apporte la plénitude à l'endroit du sexe. Julia Kristeva montre dans l'extrait suivant l'ambivalence de ce lien sacré :

Le sadomasochisme du lien sacré (corps/sens) semble (...) plus à l'œuvre chez une femme. Elle y est, elle est « en phase », elle le manifeste. En transe. Être de frontière, biologie et sens, une femme est susceptible de participer aux deux versants du sacré : au calme apaisement où la nativité s'assure en éternité (...), mais aussi à la déchirure de la nappe sacrée où le langage et toute représentation s'abîment en spasmes ou en délires. (...) Sereine ou déchaînée, une femme est, en raison de cette double nature, à la fois de plain-pied avec le sacré, et sa rebelle la plus irréductible. (Clément/Kristeva, 1998, 29)

Junior découvre le deuxième versant du sacré – l'apaisement, par l'expérience de l'amour – après avoir exploré les tréfonds du premier dans l'asservissement et le déchaînement de sa chair même.

Ce n'est que lorsque que le «clown de l'amour» – cette théâtralisation du sentiment par le sexe dont parle L. dans sa seconde tirade sur l'amour (*L*,63) – se transforme à la toute fin du roman pour devenir sentiment sacré, donc innommable, qu'elle devient victime d'un amour que Romen lui refuse :

Finally she turned to look at Romen's face. (...) This beautiful boy on whom she had feasted as though he were all the birthday banquets she'd never had. The jitter intensified and suddenly she knew its name. Brand-new, completely alien, it invaded her, making her feel wide open and whole, already approved and confirmed by the lollipop lick. (*L*, 196)

La perte de l'amour – sentiment inter-dit dans ces lignes – qui se défile au moment même où elle a pu l'identifier pour la première fois de son existence est suivie d'un accès de boulimie, remplissage compensatoire à l'endroit du corps délaissé:

Then the lollipop was tasted, and the Good Man vanished from his painting altogether, leaving her giddy and alone with Romen. Who ran. Away from her. As fast as he could. Confused, she paced the rooms for a while, ending up in the kitchen. There she opened the oven and, squatting down, tore pieces of crust from the blackened leg of lamb. Ravenously she jammed them into her mouth. But the jittery brightness, less than an hour old, did not fade. Not then. (*L*, 196)

L'allusion de la narratrice à la perte future inéluctable de l'état amoureux («not then») est suivie d'un démasquage par les deux femmes de Monarch Street, l'une vivante, l'autre morte, alors qu'elles décident du sort de Junior :

What should we do with her?  
A bullet sounds about right. (...)  
I bet she's figuring out a way to get out before the ambulance comes.  
No, she's not. Trust me.  
Well, she'll start yelling in a minute. Think she's shamed?  
Ought to be (...)  
Should we let her go, little rudderless, homeless thing? (*L*, 198)

Ce qui manque, finalement, à ce portrait d'une jeune fille sans abri et sans direction, coupable du sacrifice de l'autre, c'est justement la notion de l'amour, qui transcende et « draine » à la fois (« Something was draining from her » [*L*, 197]) après l'ultime théâtralisation : « Romen watched the startle become calculation become a frown directed at the floor » (*L*, 197). Comme l'explique Anne Dufourmantelle :

(...) Le sacrifice est exigé par le grand amour, par la démesure de l'amour même. Aimer devient alors le défilé par lequel l'âme humaine abdique toute prétention à se saisir d'un objet

quel qu'il soit (connaissance, lieu, espace, temps) pour se mesurer à l'Autre en tant qu'il excède toute demande, toute certitude, toute filiation. (Dufourmantelle, 2007, 162)

Devenue sans histoire, sans filiation, Junior (sans véritable nom depuis toujours), amoureuse, s'incline et obéit à la toute puissance de Romen, son amour, défiée dans ses fondations nouvelles par le regard accusateur qu'il soutient.

## 2. Au lieu de l'Amour le sacrifice

Titre de son huitième roman, l'amour, par un phénomène de dévoilement progressif, participe du contrat de lecture : on ne comprend que dans les derniers chapitres quel est le véritable amour du roman, impossible et sacrifié. Comme l'explique Jean Wyatt, dans son étude du roman,

The revolution in the reader's understanding carries with it a revolution of affect. The surprise of discovering the women's childhood love and its traumatic loss intensifies the affect that floods the reader as he "gets" the meaning of all the textually prior episodes at once. (Wyatt, 2008, 193<sup>71</sup>)

Alors que les titres des chapitres consacrés à Bill Cosey font de lui un homme, ami, amant idéaux, l'ironie qui pointe dès les premières pages s'intensifie à la fin du roman, retournant complètement cette image

---

<sup>71</sup> Wyatt, Jean. « Love's Time and the reader: ethical effects of Nachträglichkeit in Toni Morrison's *Love* ». *Narrative*, 16:2, May 2008.

idéalisée, faisant du héros un bourreau. Les femmes de Monarch Street, miroirs l'une de l'autre, voyant ce miroir se briser, ne peuvent que constater la multiplication des débris et choisir, en la personne de l'autre, le (mauvais) bouc émissaire ; jusqu'à incarner dans le passage suivant, narré par L., le sacrifice : « Heed closed her fingers. Christine decorated hers. No matter. They battled on as though they were champions instead of sacrifices. A crying shame » (*L*, 141). Dans ces lignes, l'évocation du sacrifice en tant qu'entité dénombrable plurielle (« sacrifices ») et le passage inattendu de la *perpétration* (le sacrifice est un acte à l'encontre de soi ou d'un(e) autre) à l'*essence* (« they were ») donne au sacrifice un statut définitoire et identitaire de remplacement qu'il n'a pas dans les autres romans.

En remplaçant le traumatisme de leur séparation en haine réciproque, les fillettes perpétuent le sacrifice en même temps qu'elles se l'approprient. Comme le dit L., Heed et Christine sont des sacrifices et non des victimes sacrificielles, jusqu'à ce qu'elles finissent par comprendre, en même temps que le lecteur, qu'elles ont été victimes du même bourreau qui a pris l'enfance de l'une, et pris l'amie de l'autre :

He took all my childhood away from me, girl.  
He took all of you away from me. (*L*, 194)

C'est alors que le traumatisme de la séparation ressurgit. Anne Dufourmantelle explique cette association du sacrifice à la « scène profanée » – correspondant ici, à la rupture du lien entre les fillettes :

(...) Le sacrifice, réitérant le trauma, permet au sujet (l'absent) de revenir sur cette scène profanée, de l'assumer enfin. Mais en l'assumant avec l'irréversible qu'il comporte. C'est pourquoi il y a toujours un deuil. Le sacrifice est une herse qui coupe le temps en deux. (Il) répare le trauma en

faisant revenir le sujet de son absence. Il agit en inversant la puissance de refoulement en nécessité de commémorer. (Dufourmantelle, 2007, 59)

Cette réalisation de vies gâchées par un sacrifice « consenti » (parce que non compris par la fillette de onze ans) – qui, par là même, ne donne lieu à aucun deuil – est l’un des passages les plus poignants de l’œuvre de Toni Morrison ; entraînant le lecteur dans un dévoilement brutal de ce qu’il a compris par bribes, dans une évocation mi-enfantine, mi-adulte, qui se déroule en écho, il éprouve, profondément ce que Jean Wyatt nomme une révolution affective, à travers la « nécessité de commémorer », surgie du traumatisme de la perte. Le retour incantatoire du souvenir et du lien entre les deux femmes est éminemment cathartique à la fin du roman, après que le traumatisme de la rupture a été avoué.

C’est alors seulement que tout fait sens, alors que le sacrifice présuppose la diégèse. Dans l’extrait suivant, qui est en quelque sorte la genèse du roman – la coupure première de l’unique lien d’amour – le plus grand sacrifice est le sang qui n’est pas versé, dont la petite fille contient le flux :

Why is he taking one to a honeymoon and leaving the other?  
(...) She looks so alone in that big car, but she is smiling—or trying to. There ought to be blood. There must be blood somewhere, because the sunlit child on the porch is holding herself stiff against the possibility. Only her farewell hand is soft, limp. (*L*, 170)

Le tissu du roman est cet amour avorté entre les deux fillettes, transformé en haine lorsqu’il ne peut plus s’exprimer en tant qu’amour. Comme l’explique Anne Dufourmantelle,

Le sacrifice comme hantise de l'amour obéit au déroulement d'une vengeance. La vengeance se tourne contre l'objet d'amour perdu (...). La haine prend pour cible ce qu'elle a trop aimé ou ce qui représente ce que l'on ne pourra jamais atteindre, ce dont nous serons à jamais exclus. Et cet exil provoque une pulsion meurtrière. (Dufourmantelle, 2007, 188)

Ainsi, la pulsion meurtrière de chacune des femmes, jamais transformée en acte, laissera ironiquement la place à l'accident, conséquence logique d'un sacrifice « blanc », transformant le désir de (la mort de) l'autre en hantise de la perte. Le dialogue final des deux femmes est une catharsis qui purge les héroïnes de la violence du sacrifice blanc qu'elles se sont imposé.

C'est parce que Heed porte en elle l'aura sacrée nécessaire et associée au sacrifice que la violence de sa chute permet le passage du sacrifice blanc à la mort (accidentelle) sacrificielle, qui seule peut permettre la résolution du conflit, en purgeant et transformant la haine en amour. Le dialogue entre les deux femmes les ramène, littéralement, au temps d'avant la Chute :

Now, sitting on the floor braving the body's treason, with everything and nothing to lose, they let the phrase take them back once again to a time when innocence did not exist because no one had dreamed up hell. (*L*, 190)

Cette référence à l'innocence bafouée correspond, dans une large mesure, au passage, évoqué par René Girard, du mythique au biblique, à travers la figure du bouc émissaire :

La voilà la vraie différence entre le mythique et le biblique. Le mythique reste jusqu'au bout la dupe des phénomènes de bouc émissaire. Le biblique révèle leur mensonge en révélant l'innocence des victimes. (Girard, 2003, 56)

On peut alors attribuer à L. – qui, déjà « de l'autre côté », a une voix et une vision « totales » dans le roman – au travers de sa fonction de justicière qui déchire le testament malveillant (« that malicious thing », *L*, 201) et qui maintient ainsi le lien entre les feux femmes, une fonction christique pas encore « rêvée » parce que déjà là : peut-être faut-il lire dans les lignes citées ci-dessus : « no one had dreamed up L ».

La narratrice L., véritable conscience de l'œuvre, donne d'ailleurs à la fin du roman une définition du sacrifice perpétré contre les fillettes :

Heed and Christine were the kind of children who can't take back love, or park it. When that's the case, separation cuts to the bone. And if the breakup is plundered, too, squeezed for a glimpse of blood, shed for the child's own good, then it can ruin a mind. And if, on top of that, they are made to hate each other, it can kill a life way before it tries to live. (*L*, 199-200)

Si le sacrifice est, comme le montre George Bataille, « une action lente, conduite en vue d'un retour à l'intimité perdue », on peut dire que le huitième roman de Toni Morrison est une exploration de cette mise à mort de l'intimité (« breakup », « plundered », « squeezed »), finalement retrouvée par le biais du sacrifice ; alors que la narration de L., en voix-off, établit une intimité parallèle avec le lecteur, au fur et à mesure qu'il prend conscience, par l'affect, de l'acte sacrificiel ultime : celui de l'amour, et celui du roman (qui est l'amour).

## 2. *A Mercy*, la clémence ou le don sacrificiel

### 1. Un don ?



« I wanted to stress the sacrifice », a dit Toni Morrison, parlant du sacrifice de la mère de Florens dans son tout dernier roman *A Mercy*<sup>72</sup>. Traduit en français par « un don »<sup>73</sup>, il est une exploration thématique et littéraire du sacrifice et de ses conséquences. La genèse de *A Mercy* est le terrible choix d'une mère de donner sa fille plutôt que de laisser son fils, qu'elle allaite encore ; la transaction, qui règle les dettes du maître-amant de la mère, dure juste le temps qu'il faut pour fixer à jamais l'image de la séparation et du sacrifice dans l'esprit de la fillette, devenue adolescente, qui, depuis cette scène première (perpétrant une coupure identitaire entre l'avant et l'après), fonctionne dans un hors-temps où passé et présent coexistent sans différence au présent de narration, dans une adresse-confiance au lecteur plus directe encore que dans les romans précédents<sup>74</sup> :

You can think what I tell you is a confession, if you like, but one full of curiosities familiar only in dreams and during those moments when a dog's profile plays in the steam of a kettle. (...) Stranger things happen all the time. You know. I know you know. One question is who is responsible? Another is can you read? If a pea hen refuses to brood I read it quickly and, sure enough, that night I see a minha mãe standing hand in hand with her little boy, my shoes jamming the pocket of her apron. (*M*, 3)

La « lecture » des faits étranges dont parle Florens appelle l'image première du sacrifice dans les rêves de l'adolescente ; le lien improbable

---

<sup>72</sup> Émission « Eclectik », France Inter, dimanche 17 mai 2009.

<sup>73</sup> Traduction qui, à mon sens, et selon Toni Morrison elle-même (!), n'est pas tout à fait concluante.

<sup>74</sup> On ne comprend qu'au fil des lignes que le « you » auquel s'adresse Florens est l'homme aimé ; le lecteur reste pourtant interpellé par cette adresse directe.

ne peut s'établir que dans le retour de cette coupure première (la mère et le fils main dans la main/la fillette spectatrice) qui la définit.

Logée au cœur même de l'indicible, la genèse du roman débute avec les chaussures de l'enfant : « The beginning begins with the shoes » (*M*, 4); la polyptote (« beginning », « begin »<sup>75</sup>) permet, outre une conscientisation de l'acte d'écriture, le détour par l'image dont elle dit la violence par l'allitération en <b> et <g>. L'utilisation de la forme en BE+-ING avec le verbe d'état « know » accentue la perception/conscience de l'enfant qui actualise l'histoire et qui s'actualise elle-même, alors qu'elle se perçoit comme objet du sacrifice de sa mère : « Me. Me. » Le traumatisme de ce que l'enfant vit comme un rejet surgit à la fin du chapitre, après une énonciation plutôt factuelle de sa destinée:

(...) mothers nursing greedy babies scare me. I know how their eyes go when they choose. How they raise them to look at me hard, saying something I cannot hear. Saying something important to me, but holding the little boy's hand. (*M*, 8)

L'abandon, inter-dit dans ces lignes, est finalement verbalisé par Jacob, orphelin lui-même, sauveur de la fillette « jetée » par sa mère – tout comme il a sauvé une fillette indienne prénommée Sorrow :

In the right environment, women were naturally reliable. He believed it now with this ill-shod child that the mother was throwing away, just as he believed it a decade earlier with the curly-haired goose girl, the one they called Sorrow. And the acquisition of both could be seen as rescue. (*M*, 34)

---

<sup>75</sup> Cette polyptote fait écho au passage de *Paradise* évoqué plus haut : « they began to begin » (*P*, 265).

Le sacré, défini par Catherine Clément comme un « être de fuite » (Clément/Kristeva, 1998, 51), véhicule toutefois, comme nous l'avons vu au cours de notre analyse, une certaine ambivalence, au carrefour de l'horreur et de la compassion ; ainsi l'abandon (comme aucune autre chose d'ailleurs dans l'œuvre de Morrison) n'est-il pas unilatéralement condamné. La « terreur » de la mère devant l'immensité du sacrifice qu'elle commet stupéfait, interdit (littéralement) Jacob, dont la vue de l'enfant, dans des chaussures immenses et grotesque, vient de lui provoquer un fou rire :

Jacob looked up at her, away from the child's feet, his mouth still open with laughter, and was struck by the terror in her eyes. His laugh creaking to a close, he shook his head, thinking, God help me if this is not the most wretched business. (*M*, 26)

Cette terreur sacrée est la seule indication de l'horreur, telle qu'elle est vécue par la mère ; Florens ne la remarque pas, et c'est peut-être cette reconnaissance non constatée de l'acte d'abandon par sa mère qui plus tard la transforme en victime sacrificielle de l'homme aimé.

L'évocation du sacrifice, dans le neuvième roman de Toni Morrison, n'est donc pas littérale (il ne s'agit pas de (se) donner la mort) mais plutôt basée sur l'étymologie du mot : sacrifier, c'est « renoncer à », « abandonner »<sup>76</sup>. Il est au carrefour entre don et abandon, entre don et sacrifice. Comme l'indique Georges Bataille : « sacrifier n'est pas tuer, mais abandonner et donner. La mise à mort n'est qu'une exposition d'un sens profond » (1973, 66). De même que la mise à mort sacrificielle de

---

<sup>76</sup> *Dictionnaire d'Etymologie*. Paris : Larousse, 2001.

Beloved ne permet ni à la fille, ni à la mère de consommer la séparation, l'abandon de Florens par sa mère (qui n'est d'ailleurs jamais nommée autrement qu'à travers son statut de mère : « mãe ») se rejoue constamment dans la psyché de l'enfant. L'idée de séparation associée étymologiquement au sacré est l'élément qui fait cruellement défaut au sacrifice initial dans *A Mercy*. Ce n'est qu'à la fin du roman que l'on revient sur l'acte tel qu'il a été vécu par la mère, dans un épilogue narré par l'Autre (responsable) de l'acte sacrificiel.

Ce retour sur la scène première, qui « boucle la boucle » (ce qui est assez rare dans les romans de l'auteure<sup>77</sup>) bouleverse totalement l'idée que le lecteur s'est fait du sacrifice tout au long de l'œuvre, dont il justifie le titre ; l'acte de clémence dont il est question, ce don au « grand homme blond », est le seul moyen de sauver Florens, sa virginité, son humanité :

I said you. Take you, my daughter. Because I saw the tall man see you as a human child, not pieces of eight. I knelt before him. Hoping for a miracle. He said yes. It was not a miracle. Bestowed by God. It was a mercy. Offered by a human. (*M*, 167)

La différence entre le religieux et le sacré est soulignée dans ces lignes, à travers la distinction faite par la mère de Florens entre le miracle conféré par Dieu et l'acte de clémence d'un (seul) homme.<sup>78</sup> Alors même qu'il abandonne cette « sacralité » qui lui appartient et succombe, selon Lina, à la tentation du profane (symbolisée par la construction d'une gigantesque demeure, nécessitant l'abattage/le « meurtre » des arbres)

---

<sup>77</sup> Peut-être dans *The Bluest Eye* ou, dans une moindre mesure, *Tar Baby*.

<sup>78</sup> Celle-ci n'ayant jamais pu compter sur l'église pour obtenir un soutien contre les sévices dont elle a fait l'objet, elle finit par ne plus croire en ce type de salut.

Jacob paie cette transformation de sa vie même : « The last few years he seemed moody, less gentle, but when he decided to kill the trees and replace them with a profane monument to himself, he was cheerful every waking moment » (*M*, 44). Son hubris, arrogance funeste qui transgresse la loi des Dieux<sup>79</sup>, a raison de l'homme. Si, comme l'indique Mircea Eliade, toute hiérophanie fonde ontologiquement le monde (et le neuvième roman de Toni Morrison, en l'occurrence [Eliade, 1965, 26]), alors il s'en suit que le (nouveau) monde, soudain dénué du sacré fondateur, s'écroule. C'est peut-être le thème plus général du roman, repris dans le triptyque didactique de la mère à sa fille, apologie de la liberté, sacrée : « To be given dominion over another is a hard thing; to wrest dominion over another is a wrong thing; to give dominion of yourself to another is a wicked thing » (*M*, 167).

## 2. Florens, victime sacrificielle

Lorsque l'enfant mal-chaussée «jetée» par sa mère devient amante éperdue, la plaie béante de la rupture se suture temporairement, dans l'accès à l'amour fou qui transcende tout – accès au sacré enraciné, comme le montre Julia Kristeva, dans la « certitude de la vie », alors que le temps de/dans l'amour « se transforme en une éternité d'instant

---

<sup>79</sup> Dictionary of literary terms and literary theory. Penguin Reference, 1999.

miraculeux » (Clément/Kristeva, 1998, 23-24). Florens ressent cette complétude de l'être dans la simple observation de ce « you » qui est immédiatement et toujours tout:

There is only you. Nothing outside of you. My eyes not my stomach are the hungry parts of me. There will never be enough time to look how you move. Your arm goes up to strike iron. You drop to one knee. You bend. You stop to pour water first on the iron then down your throat. (*M*, 37-38)

D'où la tendance de Florens, la narratrice, d'utiliser la forme en BE+ing, comme dans une prolongation du « voir », et la forme mi-verbale (« living », mi-attribut (« alive ») du « vivre », nouvel attribut (de Florens) qui s'actualise : « I run away not knowing then you are seeing me seeing you. And when at last our eyes hit I am not dead. For the first time I am live » (*M*, 38). Les dangers de l'« amour anaconda » de Florens sont identifiés par le personnage, presque à son insu<sup>80</sup> : « Before you know I am in the world I am already kill by you. My mouth is open, my legs go softly and the heart is stretching to break » (*M*, 38). Là encore, il faut souligner les choix (a-)grammaticaux de la narration : le passif incomplet (sans participe passé) est une oscillation entre voix active et voix passive, prolepse figurant Florens à la fois comme victime et comme bourreau : « I already kill you »/ « I am already killed by you ». La dissociation du cœur de l'héroïne par l'article défini établit dès le début du roman que son cœur ne lui appartient pas.

---

<sup>80</sup> Florens présente des similitudes certaines avec le personnage de Hagar, dans *Song of Solomon*, à laquelle l'expression est associée dans le roman.

C'est de nouveau un sentiment de séparation (qui est, rappelons-le, l'origine du mot « sacré ») et de déconnection qui s'empare de Florens après l'épisode chez la veuve et sa fille<sup>81</sup>, qui, littéralement, la dépouille. Le regard ahuri, sceptique, ignorant et accusateur dont elle fait l'objet en tant que jeune fille noire absorbe une partie de ses fonctions et certitudes vitales et la laisse, livrée à elle-même, sans défense :

I climbed the streambed under watching trees and I know I am not the same. I am losing something with every step I take. I can feel the drain. Something precious is leaving me. I am a thing apart. (*M*, 115)

Les chapitres qui sont dédiés à Florens et à sa narration sont une variation sur le thème du sacrifice, toujours déjà déterminé ; Anne Dufourmantelle explique cette figure de l'amante éperdue, qui correspond, dans une très large mesure au personnage :

L'amante a rendez-vous avec le sacrifice. (...) Autour de l'amant, d'une cause, d'un idéal, d'un visage perdu, c'est toujours de l'amour impossible – l'amour en tant qu'il se tient dans la stricte séparation du désir, lui intimant même cette disjonction – qu'il s'agit. (...) Toutes ces figures de l'exil, de la séparation, de la rupture forment la trame du sacrifice par amour, qui signe du côté du féminin sa valeur essentiellement tragique. (Dufourmantelle, 2007, 151)

La dimension tragique de Florens a donc partie liée avec le sacrifice<sup>82</sup>.

Après l'épisode déstructurant de l'examen « médical » pendant lequel elle est passée au crible, la narratrice prend conscience de son

---

<sup>81</sup> Épisode dont la structure même s'apparente à celle d'un conte de fées, sur lequel nous reviendrons plus tard.

<sup>82</sup> La tragédie était à l'origine un sacrifice rituel, accompagné par un chant choral, en l'honneur de Dionysos. *Dictionary of literary terms and literary theory*. Penguin Reference, 1999.

« défaut »<sup>83</sup>, lorsque son attribut (la lettre) lui est subtilisée – sa couleur, extérieure et intérieure :

Without (the letter) I am a weak calf abandon by the herd, a turtle without shell, a minion with no telltale signs but a darkness I am born with, outside, yes, but inside as well and the inside dark is small, feathered and toothy. Is that what my mother knows? Why she chooses me to live without? Not the outside dark we share, a minha mãe and me, but the inside one we don't. Is this dying mine alone? Is the clawing feathery thing the only life in me? (*M*, 115)

Ponctué par l'allusion à une « chose à griffes et à plumes » – annonçant le plus souvent, comme nous avons pu le voir, le sacrifice dans les romans<sup>84</sup> – cette tirade existentielle, narrée à la première personne, évoque son statut victimaire, puis sa responsabilité dans la tragédie qui lui incombe ; elle éveille ainsi la compassion du lecteur (qui, depuis le début du roman, s'associe au/est le « you » auquel la narratrice s'adresse), dans la pure tradition de la tragédie.

### 3. Le Nouveau Monde, la perte et le « devenir-sauvage »

L'arrivée dans le Nouveau Monde des différents personnages associe la délivrance d'un monde ancien violent, la traversée de l'océan atlantique – plus ou moins éprouvante et destructrice selon le statut, le

---

<sup>83</sup> Son « hamartia » (erreur de jugement), propre à la tragédie grecque, définie par Aristote.

<sup>84</sup> Cette allusion rappelle le discours de Stockholm et l'oiseau dans les mains de la vieille femme aveugle (Nobel Lecture in Denard, 2008, 198-207); le lecteur l'associe également aux petits colibris qui transpercent figurativement la tête de Sethe lors de la scène sacrificielle de *Beloved*.



sexe et la couleur de peau – et la confrontation avec la nature « sauvage » de la terre « promise » et de l'homme nouveau ; *A Mercy* met en scène l'expérience collective d'une colonisation précoce, liant violence et sacré et l'expérience intime de personnages toujours déjà sacrifiés, par une forme de contagion massive (symbolisée littéralement dans le roman par l'épidémie de variole) ou par un défaut qui leur est propre. L'interpénétration du collectif et de l'individuel à l'œuvre dans le Nouveau Monde surgit sur la page, telle un déterminisme sacrificiel, comme dans les propos de Florens, la jeune narratrice, qui transforme l'automne en massacre de sang et de cuivre :

It is three months since I run from you and I never before see leaves make this much blood and brass. Color so loud it hurts the eye and for relief I must stare at the heavens high above the tree line (*M*, 158)

Dans le neuvième roman de Toni Morrison, il n'y a pas de bouc émissaire en tant que tel car aucun personnage ne canalise à lui seul la violence, qui s'émiette, dans la nature et dans les êtres même : chaque enfant de Jacob et Rebekka meurt, dans un rituel de mort dont le simple relief est la croix sur la tombe (« as the sons died and the years passed », 87), alors que la souffrance de Rebekka finit par ne s'exprimer que dans l'ultime refuge qu'offre la religion, malgré un surgissement du traumatisme, intériorisé et contrôlé, comme dans l'extrait suivant :

It would have embarrassed her to mention personal sorrow in prayer; to be other than stalwart in grief; to let God know she was less than thankful for His watch. But she had delivered four healthy babies, watched three surrender at a different age to one or another illness, and then watched Patrician, her firstborn, who reached the age of five and provided a happiness Rebekka could not believe, lie in her arms for two days before dying from a broken crown. (*M*, 79)

Toutefois, si aucun personnage ne concentre à lui seul les attributs du bouc émissaire, « sur lequel toute vertu maléfique s'agglutine » (Girard, 1982, 77), Jacob, sorte de « premier homme » du roman, en est le catalyseur ; les femmes aux âmes perdues (Rebekka, Lina, Sorrow, Florens) rejoignent, une à une, l'orphelin, que la folie des grandeurs finit par détruire dans la plus pure tradition tragique :

Having seen come and go a glint in his eyes as he unpacked these treasures so useless on a farm, she should have anticipated the day he hired men to help clear trees from a wide swath of land at the foot of a rise. A new house he was building. Something befitting not a farmer, not even a trader, but a squire. (*M*, 88)

L'action symbolique de tuer des arbres fait de Jacob, victime, un bourreau et permet de dresser des analogies entre le héros (tragique) et le monde qu'il embrasse ; ce que René Girard identifie comme étant les « effets mimétiques » de la violence » (Girard, 1972, 51).

Le changement progressif de Jacob met à mal le manichéisme typiquement associé à la tragédie. En effet, l'élément sacrificiel de la chute de Jacob ne permet pas, dans le roman (comme dans toute l'œuvre de Toni Morrison, à l'exception de *The Bluest Eye*) d'établir une distinction figée entre le bien et le mal ; d'une part parce que, comme dans *Paradise*, la religion institutionnelle, autoproclamée garante de cette distinction, brouille les pistes, d'autre part par la violence que Jacob perpètre. Comme l'explique René Girard :

Les tragiques nous montrent des personnages aux prises avec une mécanique de la violence dont le fonctionnement est trop implacable pour donner prise au moindre jugement de valeur, pour permettre toute distinction, simpliste ou subtile, entre les « bons » et les « méchants ». (...) S'il n'y a pas de

différence entre les antagonistes tragiques, c'est parce que la violence les efface toutes. (Girard, 1972, 75)

Le mouvement parallèle de construction et de destruction (de la nature, de lui-même) fait de Jacob une figure de l'entre-deux qui absorbe la violence d'un monde qu'il épouse ; alors même que l'effroi, l'interdiction sacrée (*mysterium tremendum*) qu'est sensée susciter la grande demeure au portail diabolique, n'a plus aucun spectateur :

He went quickly. Screaming at Mistress. Then whispering, begging to be taken to his third house. The big one, useless now that there were no children or children's children to live in it. No one to stand in awe at its size or to admire the sinister gate that the smithy took two months to make. Two copper snakes met at the top. When they parted it for Sir's last wish, Lina felt as though she were entering the world of the damned. (*M*, 51)

Convaincu que « ce qu'un homme laisse derrière lui est ce qu'un homme est » (*M*, 89), Jacob se condamne lui-même dans l'illusion qu'une maison peut remplacer ses enfants perdus.

## 2. Écriture, sacrifice et délivrance

### 1. Détours émissaires et déferrement de l'objet d'écriture

Le bouc émissaire n'agit que sur les rapports humains détraqués par la crise mais il donnera l'impression d'agir également sur les causes extérieures, les pestilences, les sécheresses et autres calamités objectives. (Girard, 1982, 68)

Cette caractéristique du bouc émissaire, soulignée par René Girard, peut servir de point de départ à une analyse du transfert (du mal qui gangrène la communauté, mais également du texte) dans les deux

derniers romans de Toni Morrison. La stratégie du détour agit sur la diégèse, sur les personnages et sur la périphérie du texte – à travers une poétique du déferrement et de la juxtaposition dans le premier, par une mise en abyme aux airs de fugue dans le second.

Émissaire d'un message, le conte à l'intérieur de l'histoire dans *A Mercy* offre un détour structurel dans la narration ; alors qu'il fait partie de la diégèse, son caractère symbolique et initiatique fait de l'épisode une sorte de parenthèse réflexive dans l'histoire et la narration ; il rejoint la vocation didactique des romans de Toni Morrison, mais son isolement, tout en le rapprochant de l'histoire dans l'histoire de Golden Gray dans *Jazz*, a un caractère plus symbolique et moins « improvisé » (c'est l'une des caractéristiques majeures du jazz. Alors que Florens devient le nouveau bouc émissaire des intégristes religieux, elle devient, dans la narration, une sorte d'Alice qui entre dans un cadre à priori idyllique :

I see a path and I enter. It leads to a narrow bridge past a mill wheel poised in a stream. The creaking wheel and rushing water are what shape the quiet. Hens sleep and dogs forbidden. (*M*, 106)

Florens rencontre ensuite son hôtesse, avatar (mis à part la variante des couleurs) du Petit Chaperon Rouge : « She is much taller than Mistress or Lina and has green eyes. The rest of her is a brown frock and a white cap. Red hair edges it » (*M*, 106) ... puis le « monstre », en la personne de la fille : « One of her eyes looks away, the other is as straight and unwavering as a she-wolf's » (*M*, 107). La flagellation de la fille, dont le sang versé est censé montrer qu'elle n'est pas de nature démoniaque, fait du sacrifice l'élément catalyseur de cette mise en abyme, alors que

Florens subit un processus de déshumanisation en devenant, aux yeux des intégristes, l'essence même d'une « noirceur » d'origine démoniaque.

L'utilisation par l'auteure du mode du conte, l'intertextualité biblique (l'interprétation littérale des Écritures sacrées, empreintes de violence) et la réflexion existentielle de Florens qui s'ensuit font de ce texte une parabole extradiégétique à décrypter<sup>85</sup>. L'absence de changement dans la narration de Florens (qui narre, tout au long du roman, les événements dans un présent atemporel, comme ancré dans son être même), son appropriation narrative des propos des autres « personnages » condensent en sa personne le surgissement inattendu de l'indicible et de l'horreur, mais également la voix conjointe du persécuteur et de la victime. Ces derniers deviennent des types, qui mettent en avant la notion d'intrigue (*mythos*) aux dépens des personnages (*ethos*)<sup>86</sup> qui disparaissent par la suite. Ils sont les boucs émissaires au service de l'écriture ; toujours déjà sacrifiés, leur présence s'insère dans le projet sacrificiel d'écrire le « don ». L'épisode, qui ouvre une fente dans le roman, a une double fonction structurelle : noyau représentatif de la crise sacrificielle liée à la construction du Nouveau Monde, il est la fugue du texte<sup>87</sup>, qui permet l'éclairage du lecteur et du personnage de Florens :

---

<sup>85</sup> J'entends ici le terme « parabole » comme une « allégorie qui renferme quelque vérité importante » (Littré, 1990).

<sup>86</sup> Ces notions de *mythos* et *ethos* sont tirées de la *Poétique* d'Aristote. Aristote, cité par Peter Brooks. Brooks, 1992, 10.

<sup>87</sup> Voici la définition que donne le Petit Robert de la fugue : « composition musicale écrite dans le style du contrepoint, caractérisée par une entrée successive des voix, un thème répété ou suivi de ses imitations, qui forme plusieurs parties (exposition, contre-

I walk alone except for the eyes that join me on my journey. Eyes that do not recognize me, eyes that examine me for a tail, an extra teat, a man's whip between my legs. Wondering eyes that stare and decide if my navel is in the right place if my knees bend backward like the forelegs of a dog. (*M*, 114-115)

Dans ces lignes, la violence s'échappe des propos de la narratrice privilégiée du roman ; la ponctuation s'efface, faisant place à la juxtaposition paratactique, alors que la structure de phrase devient elliptique. Le choc de la déshumanisation systématique passé, il s'agit là pour Florens de reconstituer la violence de la scène pour comprendre le voyeurisme destructeur dont elle a été victime (d'où l'importance des yeux dans le passage) et se reconstituer en tant que sujet : « I am not afraid of anything now » (*M*, 115). Cette affirmation est la condition même de son cheminement (« I walk alone »).

Quoique la fonction structurelle et identitaire de la parabole n'ait pas son pendant dans *Love*, deux stratégies narratives permettent, dans le roman, une variation sur l'axe autour duquel le roman s'organise. La première est le déferrement ; c'est ce que Jean Wyatt nomme le « Nachträglichkeit »<sup>88</sup>, qu'elle empreinte à Sigmund Freud. Comme Wyatt l'indique, la surimposition des enfants que Heed et Christine étaient sur les femmes qu'elles sont aujourd'hui ne peut se transformer en un nouveau départ : « (Re-) birth and death collapse into each other,

---

exposition, réponse ; développement ; strette, pédale, conclusion) qui semble « se fuir et se poursuivre l'une l'autre » (Rousseau) ». *Le Petit Robert*, 1996.

<sup>88</sup> Le « Nachträglichkeit », ou « après-coup », est une « conception freudienne subversive du temps et de la causalité psychiques ». Haydée Faimberg, « Nachträglichkeit et construction ». *Revue française de psychanalyse*, 2009, vol. 73, no 2, pp 473-486).

obliterating the temporal spread between. It is too late (Wyatt, 2008, 193)<sup>89</sup>. C'est toutefois dans l'acte de lecture que la distinction se fait entre l'expérience de l'œuvre (la « première scène » que constitue la lecture) et sa connaissance (la « seconde scène » que constitue le dernier chapitre).<sup>90</sup> A l'inverse de *Paradise*, basé sur la stratégie du retour par rapport à un acte/axe sacrificiel dont la violence est explicite, *Love* dispose par bribes, au « hasard » de la lecture, les indices permettant une compréhension grandissante de l'histoire. Pensons aux multiples références au menu-testament, par exemple, lesquelles font de l'objet lui-même un élément constitutif de l'histoire dont il contribue à troubler les eaux : il est, pendant la majeure partie du roman, l'ultime don de Cosey avant sa mort et la raison du « lien » (forcé) gardé entre Heed et Christine, puis l'objet de la mascarade autour de sa succession. Le rôle de ces indices, des informations divulguées au hasard de la narration (lorsque le lecteur apprend, par exemple, que Heed n'était pas encore réglée lorsqu'elle s'est mariée) est la recreation progressive du tissu original de l'œuvre<sup>91</sup>, jusqu'à la résolution-réconciliation finale<sup>92</sup>. Si, comme le rappelle Walter Benjamin, toute histoire narrée s'accompagne de la nécessité de la rétrospection, il y a, au bout de cette rétrospection,

---

<sup>89</sup> Wyatt, Jean. "Love's Time and the Reader: Ethical Effects of Nachträglichkeit in Toni Morrison's *Love*. *Narrative* 16:2 (May 2008).

<sup>90</sup> Op. Cit.

<sup>91</sup> Roland Barthes rappelle que *texte* veut dire *tissu* ; il « se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait » (Barthes, 1973, 85).

<sup>92</sup> Étymologiquement, le mot "réconcilier" vient du latin *conciliare*, assembler.

la mort, en tant que finitude, du texte : « Death is the sanction of everything the storyteller can tell. »<sup>93</sup>

La seconde stratégie de « détour » du roman est celle de l'interposition/juxtaposition. La voix narrative de L. raconte l'histoire dans un tout autre style que celui de la voix hétérodiégétique à l'œuvre dans la majeure partie du roman ; voix de l'au-delà, voix de l'initiée, de l'intime, puis finalement de l'amour, celle-ci s'interpose dans des passages surtout réflexifs et déçus, devenant par là même la véritable pensée de l'œuvre. Comme l'indique Jean Wyatt,

From the retrospective perspective of the final chapter, L's humming appears to have been an alternative language of love forced to the background, unable to find full expression, in the patriarchal discursive world of the first section. Printed in italics, rendered in unmanageably long paragraphs. (Wyatt, 2008, 193)

Si la longueur des paragraphes semble être initialement une stratégie pour noyer l'information et conserver le suspense, la voix de celle qui confesse au lecteur sa difficulté à trouver une meilleure histoire à raconter devient peu à peu la seule voix crédible du roman. La voix « improvisée », qui s'interpose comme le surgissement de ce qui a été réprimé, porte au final l'unique regard qui voit tout – qui « voit » la scène originelle de la rencontre ou la recrée (ainsi que le suggère « say », ci-dessous) :

I see you. You and your little friend, inseparable on the beach.  
You both are sitting on a red blanket eating ice cream, say,  
with a silver spoon, say, when a real girl appears sloshing the

---

<sup>93</sup> Walter Benjamin, « The Storyteller », cité par Peter Brooks, *Reading for the Plot*. New York: Harvard University Press, 1992, 22.



wavelets. I can see you too, walking the shore in a man's undershirt instead of a dress, listening to the friend nobody sees but you. (*L*, 199)

Ces dernières paroles de *L*. créent une intimité avec le lecteur, qui se sent interpellé par un « you » qui l'implique jusqu'à se réfléchir en lui.

De la même façon, *A Mercy* s'ouvre et se ferme par un dialogue fictif entre les deux actants de l'acte sacrificiel auquel seul le lecteur a accès, ce qui plonge ce dernier au cœur même de l'acte, tel un miroir des deux voix narratives alors que le « you » auquel Florens et sa mère s'adressent semble lui être destiné. La référence implicite au lecteur apparaît donc comme le moyen d'implication directe de la narration, de l'écriture qui « choisit » le lecteur comme l'émissaire privilégié de l'histoire.

## 2. Le don de l'œuvre comme réalisation/acte performatif

Substituting hand for word, deed for speech, Morrison's *Love* answers the call of *Jazz* as we "look. Look where your hands are" to find love's expression.<sup>94</sup>

Ces propos d'Anissa Janine Wardi, selon laquelle l'œuvre entière de Toni Morrison peut être envisagée à travers le paradigme des « mains guérisseuses »<sup>95</sup>, offrent une perspective particulièrement intéressante

---

<sup>94</sup> Anissa Janine Wardi, "A Laying on of Hands : Toni Morrison and the Materiality of *Love*". *MELUS*: Fall 2005, 202.

<sup>95</sup> Je ne suis toutefois pas convaincue par la totalité de son argumentation.

pour comprendre ce que « réalisent » les deux derniers romans de Toni Morrison. La prédominance de l'intrigue sur le destin des personnages – à la différence de *Paradise*, qui associe constamment les deux aspects – donne à la lecture du roman (qui a pour seuls moments réflexifs la narration de L.) un aspect performatif. Aussi, la diégèse, mystérieuse – et par là même l'objet du désir sans cesse différé du lecteur – semble reléguée derrière l'acte même d'écriture, le message derrière la forme, alors que le théâtre des voix prend corps dans les dernières pages du roman. Il s'agirait donc dans *Love* de faire l'expérience psychique et physico-sensorielle de l'écriture, comme nous le montre le passage suivant, lyrique et synesthésique (association sensorielle par la juxtaposition des mots « scent », « roar », « color », « scratch ») :

Up here where the solitude is like the room of a dead child, the ocean has no scent or no roar. The future is disintegrating along with the past. The landscape beyond this room is without color. Just a bleak ridge of stone and no one to imagine it otherwise, because that is the way it is—as, deep down, everyone knows. An unborn world where sound, any sound—the scratch of a claw, the flap of webbed feet—is a gift.  
(*L*, 184)

Comme nous l'avons souligné au cours de cette étude, l'acte d'écriture, en tant que don, délivrance de l'œuvre d'art, est éminemment sacrificiel. Ayant exploré la médiation explicite avec le lecteur, notamment dans la trilogie (pensons à la fin du roman *Jazz*), Toni Morrison élabore, dans ses deux derniers romans, un rapport plus complice (et donc plus implicite), initié dans *Paradise*.

Ainsi, comme dans son roman précédent, l'utilisation de titres dans *Love* me semble être davantage une sorte de convention contractuelle qui ne laisse rien supposer du contenu des chapitres.<sup>96</sup> Présenté dans ces titres comme un véritable héros (sacrificiel, idéalisé) sur lequel les femmes s'appuient, Cosey (« cosy », l'être confortable par excellence) est, outre l'objet d'amour et de désamour, surtout le point de gravitation sur lequel les différentes histoires s'articulent. De plus en plus ironiques, les références à l'homme bienfaisant, à l'amant, au mari, à l'ami habillent l'autre histoire, vers lequel le lecteur s'achemine et dans laquelle il est entraîné.

Dans *A Mercy*, c'est la structure chorale du roman qui implique l'auditoire, en la personne du lecteur. Le caractère éminemment oral de l'écriture du neuvième roman de l'auteure est une apostrophe au narrataire (la mère de Florens, son amant, le lecteur) dès le début de la narration : « Don't be afraid », « I explain », « You know. I know you know », « Let me start with what I know for certain » (*M*, 3-4). Prenons l'explication que donne Roland Barthes de l'écriture à haute voix :

L'écriture à haute voix n'est pas phonologique mais phonétique; son objectif n'est pas la clarté des messages (...) : ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les *incidents pulsionnels*, c'est le *langage tapissé de peau*, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : *l'articulation du corps, de la langue*, non celle du sens, du langage. (Barthes, 1973, 89 ; c'est moi qui souligne)

---

<sup>96</sup> De même, dans *Paradise*, les titres des chapitres, correspondant à chacune des femmes du Couvent, sont rarement consacrés à ces femmes, comme le lecteur s'y attendrait.

Alors que le caractère onirique et intériorisé de la narration de Florens s'explique par la surimposition des deux évènements traumatiques de sa vie, la lecture première ne peut focaliser sur le sens, mais sur la texture des mots, phrases et images associés, dans l'expression intime du corps tremblant :

More than fear of loving bears or birds bigger than cows, I  
fear pathless night. How, I wonder, can I find you in the dark?  
Now at last there is a way. I have orders. It is arranged. I will  
see your mouth and trail my fingers down. (...) I am happy the  
world is breaking open for us, yet its newness trembles me.  
(*M*, 5)

L'agrammaticalité de la construction verbale ne fait sens que dans ce « langage tapissé de peau », qui joue avec la transitivité du verbe « tremble ». L'anglais n'est pas la langue maternelle de Florens, qui invente, après la perte de sa mère, sa propre langue ; le choix de l'alternance entre le « parler-mère » et la langue de l'autre est caractéristique de sa narration tout au long du roman. Elle est associée à la faculté de lire, comme dans cet aveu de déficience (pourtant annonciateur de la tragédie à venir) qui limite la crédibilité de ses dires : « (I) try to recall, yet I know I am missing much, like not reading the garden snake crawling up to the door saddle to die » (*M*, 4). L'apostrophe au narrataire « Can you read? » peut, certes, être considérée comme un test de compétence en lecture ésotérique et onirique, mais, aussi et surtout, comme un questionnement sur la profondeur, l'intimité de l'acte de lecture, mis en branle par une langue originelle, sortie de la chair « inconnue et secrète » de l'écrivain.

### 3. Le « chant » pulsionnel du sacrifice

Anne Dufourmantelle nomme le point de rencontre entre l'œuvre artistique et le sacrifice l' « horizon d'attente », véritable zone d'exploration des limites, dont le livre constitue le dépassement :

Ce qui est en question dans toute création, c'est l'horizon d'attente, quelque chose qui joue le même rôle qu'un sacrifice, à savoir le retournement du trauma en délivrance, en signification, en chant. Jusqu'où faut-il aller pour se risquer dans ces zones de hauts fonds, de naufrages ? C'est ainsi que procède l'œuvre d'art, elle est un sacrifice en soi. (Dufourmantelle, 2007, 275)

L'association entre la pulsion, d'origine traumatique, et l'écriture est explicite dans *Love*.

Dans une section dont la narration est prise en charge par L., une parenthèse biographique et diégétique génère, à mon sens, un écart du stylo sur la page – la pulsion du silence de l' « aimer » au lieu de l'amour : « Girls like the place a lot. Over iced tea with a clove in it, they join their friends to repeat what he said, describe what he did, and guess what he meant by any of it. Like » (*L*, 65). Alors que la narratrice dont la présence « glissante » continue à habiter le café de Maceo (« I glide there still ») semble se concentrer sur le mystère de la lettre « L », initiale de son nom et du titre de l'œuvre, le mot « like » n'annonce pas simplement les propos cités des jeunes filles (il n'y a d'ailleurs pas de ponctuation annonçant le discours direct). Il évoque au contraire, à mon sens, l'écart

entre l'aimer (« like ») et l'amour qui est, de fait, le sujet de leur conversation<sup>97</sup> ; « like », se définissant par rapport à ce qu'il n'est pas, « love », dans l'écart de cette différence. L'amour est le mot manquant et sacrifié qui nécessite l'écriture du roman, dans le chantonement final de celle qui finalement est l'amour (alors que Heed et Christine sont des « sacrifices »).

La même impression de « missing link » est véhiculée dans le tout dernier roman de Toni Morrison<sup>98</sup>. En écho au vide essentiel de Florens après l'abandon de sa mère, le texte cherche un langage/une langue ; d'où l'alternance, comme dans *Love*, d'une voix hétérodiégétique, qui préfigure l'autorité du texte, et la voix plus intime de Florens, qui narre son histoire à la première personne et s'adresse directement au narrataire tricéphale, instaurant par là même une complicité avec l'être aimé, forgeron<sup>99</sup>, à qui elle raconte, par écrit :

If you are live or ever you heal you will have to bend down to read my telling (...). I am certain the telling will give me the tears I never have. (...) What will I do with my nights when the telling stops? (...) Sudden I am remembering. You won't read my telling. You read the world but not the letters of talk. (...) If you never read this, no one will. These careful words, closed up and wide open, will talk to themselves. (*M*, 158-161)

---

<sup>97</sup> Ce même écart entre les deux termes apparaît dans *Sula*, lorsque Sula entend sa mère dire qu'elle « aime » sa fille mais qu'elle ne l'« apprécie » pas ; ce moment épiphanique ouvre la béance identitaire du personnage.

<sup>98</sup> Le terme de *missing link* est traditionnellement utilisé en anthropologie pour se référer aux maillons manquants de la chaîne humaine. La transposition de l'expression au roman me semble particulièrement intéressante, au vu de la structure circulaire du roman et de la béance au cœur du personnage de Florens.

<sup>99</sup> L'art du forgeron est relativement similaire à celui de l'écrivain, en cela qu'il travaille et façonne la matière première (le fer, les mots).

Dans cet extrait, typique de la narration de Florens par son caractère répétitif, épuré, moins concerné par le sens que par un dire-écrire d'ordre pulsionnel (« the letters of talk »), la narration écrite-orale agit comme l'agent de remplacement essentiel de l'amour sacrifié. Le mouvement (d'ouverture, de fermeture, réflexif) et le caractère incantatoire de la référence à l'écriture (oralisée), à la toute fin du roman, fait non seulement une référence explicite à la pulsion d'écrire, mais également au don final de l'œuvre au lecteur, convié, dans les derniers mots, narrés par la mère de Florens, à « entendre » les paroles, le chant originel de la mère, dans une langue maternelle retrouvée et un rythme qualifié par Julia Kristeva de sémiotique : « Indifférent, énigmatique et féminin, cet espace sous-jacent à l'écrit est rythmique, déchaîné, irréductible à sa traduction verbale intelligible ; il est musical, antérieur au juger » (Kristeva, 1974, 29).

Le caractère épiphanique de l'acte de lecture dans *Love*, de l'écriture dans *A Mercy*, et le caractère hiérophanique de la dernière scène des deux derniers romans – une manifestation du sacré par la langue et par le chant – ne sauraient occulter les termes de la différAnce<sup>100</sup>, l'accès au cœur de l'œuvre étant conditionné par un désir commun au lecteur et à l'auteure de savoir et d'inscrire leur propre désir dans le texte jusqu'alors troué. L'accès au sacré du texte est sans doute la

---

<sup>100</sup> J'emploie ici le mot et le concept créés par Jacques Derrida en 1968 à la Société française de philosophie ; ils véhiculent la double idée de différence et l'écart, la trajectoire du sens.

différence majeure, en termes kantien, entre le beau et le sublime ou, en termes barthésien, entre un texte de plaisir et un texte de jouissance :

Le texte de jouissance (...) surgit toujours à la façon d'un scandale (d'un boitement), il est toujours la trace d'une coupure, d'une affirmation (et non d'un épanouissement), et le sujet de cette histoire (...) n'est jamais qu'une contradiction vivante : un sujet clivé, qui jouit à la fois, à travers le texte, de la consistance de son moi et de sa chute. (Barthes, 1973, 31)

C'est pourquoi les textes de Toni Morrison « arrêtent » le lecteur, limitant, de fait, son interprétation, et requérant une lecture sensible et épurée.



Deuxième Partie

«So clean a mission» – le pur et  
l'impur dans l'œuvre de  
Toni Morrison

## A) Scandales impurs

*SACER* (selon l'étymologie latine du mot « sacré ») désigne « celui ou ce qui ne peut être touché sans souiller ou sans être souillé » (Caillois, 1950, 46) ; l'idée de réversibilité contenue dans ces lignes est au cœur même du concept du sacré dans les romans de Toni Morrison, où la souillure, en tant que pré-texte, est purgée dans une mise à mort du « héros » perturbateur / de l'héroïne perturbatrice sans laquelle la catharsis n'aura pas lieu. En grec, un même mot désigne « la souillure » et « le sacrifice qui efface la souillure » (Caillois, 1950, 46). Dans l'œuvre, la contagion, effective ou crainte, est souvent la raison même de la crise sacrificielle, mais également sa résolution. Elle entraîne un déchiffrage au niveau de l'écriture, car elle tisse des liens entre les personnages et événements, devenant par là un processus symbolique ; enfin, elle conduit à une reconstruction diégétique et à une sensibilisation de la prose.

### 1. La maladie, la mort

L'impur correspond (...) à l'objet que son essence même condamne à l'isolement et que la simple considération de l'intérêt personnel conseille en chaque occasion d'éviter. (...) (Du côté de l'impur) sont rassemblées les forces de mort et de destruction, les sources des maladies, des désordres, des épidémies et des crimes, tout ce qui affaiblit, amoindrit, corrompt, décompose. (Caillois, 1950, 55)

Si la destinée de Sula dans le roman éponyme correspond presque exactement à la définition que donne Roger Caillois de l'impur, c'est bel et bien l'interaction du personnage avec le monde extérieur (et sa pureté autoproclamée) qui la stigmatise et la place, irréversiblement, du côté de l'impur. Sa maladie mystérieuse et subite à la fin du roman n'a pourtant pas pour seul effet de confirmer le diagnostic la concernant – tentation à laquelle les membres de la communauté, qui ont trouvé un bouc émissaire en Sula, ne résistent pas. En effet, elle concentre et catalyse la possibilité même de la réversibilité et de la contagion de l'impur, en exagérant la bipolarité pur/impur.

Les derniers instants de Sula établissent un lien explicite entre impureté (physique et morale) et maladie : alors que Nel lui conseille de s'entourer de personnes adultes et compétentes à son chevet, le dialogue de sourds des deux femmes s'engage de chaque côté de l'écran de pureté/impureté érigé en commun; d'un côté, la santé, le travail, la pureté ; de l'autre la maladie, la saleté. Au centre, la solitude commune de deux amies qui se sont perdues :

“(...) You need to be with somebody grown. Somebody who can...”  
“I'd rather be here, Nellie.”  
“You know you don't have to be proud with me.”  
“Proud?” Sula's laughter broke through the phlegm.  
“What you talking about? I like my own dirt, Nellie. I'm not proud. You sure have forgotten me.” (S, 142)

Alors que Sula fait profession de l'impur (« I like my own dirt ») dans sa construction identitaire (« I'm not proud. You sure have forgotten me »),

elle s'apprête à accueillir la « puanteur sombre et douce » du terreau, berceau de son dernier repos (S, 137)<sup>101</sup> ; dans cette alliance improbable des adjectifs « sombre » et « douce », les frontières se brouillent entre pur et impur<sup>102</sup>. Le schéma s'inverse souvent dans le roman où toute protestation de pureté laisse augurer une impureté sous-jacente non assumée. L'indifférence de la communauté alors que Sula est mourante rend notamment la dichotomie poreuse : la nouvelle de sa maladie est reçue avec « a lip-smacking 'I told you so' » (S, 139) ; l'impossible pardon et l'abandon sont basés sur une interprétation biaisée du sacré – exigeant, de fait, la coexistence des deux éléments – qui lui est fatale. Quant à Nel, elle a été ternie physiquement par son allégeance à la pureté :

At thirty her hot brown eyes had turned to agate, and her skin had taken on the sheen of maple struck down, split and sanded at the height of its green. Virtue, bleak and drawn, was her only mooring. (S, 118)

C'est au final le mouvement associé de la boue et des feuilles qui signale à Nel la présence post-mortem de Sula et provoque, au travers de cette hiérophanie organique, une épiphanie, par la validation de la place de l'impur et de l'inéluctable parité, minimale, originelle, entre le pur et

---

<sup>101</sup> Cette image du terreau rappelle le « little plot of black dirt » sur lequel rien ne pousse et le corps de Pecola, mentionnés par Claudia (la narratrice devenue adulte) dans l'incipit de *The Bluest Eye*. Mais dans cet extrait, l'absence de connotation victimaire ou de correspondance tragique dans le discours de Sula agit en contrepoint.

<sup>102</sup> L'oxymore est souvent un moyen, chez Toni Morrison, d'être dans l'entre-deux du pur et de l'impur ; dès son premier roman, la bipolarité s'efface dans l'alliance des contraires : « How, I wonder, can it be so neat and nasty at the same time? » (BE, 11); (the) « sweet pain » (of the blues) (26); “dark sweetness” (113).

l'impur ; ce qui est, à mon sens, l'une des clefs de voûte du dernier roman de Toni Morrison.

Dans *A Mercy*, l'épidémie de variole qui emporte Jacob et manque d'emporter sa femme (finalement sauvée par un forgeron doté d'un flux guérisseur) est le détonateur brutal d'une crise individuelle (par l'hubris d'un homme), familiale (par la calamité qui s'abat sur le couple, qui perd un enfant après l'autre) et communautaire au sens large – par la confrontation radicale et violente au Nouveau Monde, et le risque des ajustements faits sur le tas. Jusqu'à sa déchéance brutale, Jacob poursuit sa quête du graal, qui s'incarne dans l'immense maison qu'il a projeté de construire ; dans la définition suivante du sacré, René Girard met en lumière la réciprocité réactive et contagieuse qu'il véhicule : « Le sacré, c'est tout ce qui maîtrise l'homme d'autant plus sûrement que l'homme se croit plus capable de le maîtriser » (Girard, 1972, 51). Jacob, en choisissant d'appartenir à un monde dont il réfute la loi (celle de la supériorité blanche), finit par succomber à une autre loi : celle du profit individuel et de la possession matérielle. Le schéma tragique du destin du personnage et sa mort sont ainsi inextricablement liés à l'impureté et la violence inhérentes à la construction du Nouveau Monde. Le péché des « premiers hommes » – le massacre des hommes et de la nature – est l'ombre au tableau sur ce territoire nouveau, et l'âme de Jacob n'est pas dupe :

In short, 1682 and Virginia was still a mess. Who could keep up with the pitched battles for God, king and land? Even with the relative safety of his skin, solitary travelling required prudence. (*M*, 11)

Pourtant, très rapidement, ses convictions et réticences, qui tendent à le différencier d'autres colons comme Ortega (le premier maître de Florens), s'effritent : il ne croit pas en l'esclavage (« Flesh was not his commodity », 22) mais finit par accepter le « don » de la fillette.

Jacob, transformé au fil des ans par les épreuves qu'il traverse, succombe au virus des colons européens<sup>103</sup>, en acquérant des *choses* (du monde profane) et en détruisant les arbres – désacralisation suprême pour les Amérindiens. Il participe finalement à cette « mastication » missionnée d'un monde dont il refuse d'être la victime et sa différence morale disparaît ; cela correspond dans une large mesure à la crise sacrificielle identifiée par René Girard :

Dans la crise sacrificielle, les antagonistes se croient tous séparés par une différence formidable. En réalité, toutes les différences s'effacent peu à peu. Partout, c'est le même désir, la même haine, la même stratégie, la même illusion de différence formidable dans l'uniformisation toujours plus complète. (Girard, 1972, 121)

En voulant maîtriser, par l'acquisition matérielle et la destruction, un environnement « désordonné » et « menaçant » (*M*, 88), en cherchant la distinction, Jacob devient, par là même, le bouc émissaire de tous les colons européens venus dans le Nouveau Monde pour faire fortune, se faire un nom et détruire des peuples entiers. René Girard, dans son étude sur le bouc émissaire, évoque un processus similaire dans les écrits de

---

<sup>103</sup> L'historien Howard Zinn a étudié cette course à l'acquisition de biens et de terres généralisée : « Behind the English invasion of North America, behind their massacre of Indians, their deception, their brutality, was that special powerful drive born in civilizations based on private property ». *A People's History of the United States*. NY: Harper Perennial, 2005, 16.

Guillaume de Machaut, poète français de la fin du 14<sup>ème</sup> siècle, abordant dans ses poèmes la « mort honteuse » des Juifs :

(Guillaume de Machaut) voit dans le repli égoïste de l'individu sur lui-même et dans le jeu de représailles qu'il entraîne, c'est-à-dire dans ses conséquences paradoxalement réciproques, l'une des causes principales de la peste. (Girard, 1982, 24)

La volonté avouée de l'auteur de montrer les conséquences de l'individualisme américain à l'origine du Nouveau Monde tend à faire de Jacob une sorte de magma humain qui concentre les effets de la tentation du « repli égoïste ».

Jacob commet un impair moral irrévocable qu'il paie de sa personne physique : succomber à cet « excès païen » qu'il attribue à D'Ortega (27) et transcender sa condition de mortel. Le lien entre la folie des grandeurs du personnage et son infection est explicite dans la juxtaposition des éléments par la narratrice : « The fever of building was so intense she missed the real fever, the one that put him in the grave » (*M*, 89). La trajectoire de la métaphore rétrécit l'écart entre la fièvre réelle qui emporte Jacob et celle, symbolique, qui fait diversion ; jusqu'à ce qu'elles s'équivalent, dans l'esprit du lecteur. Les symboles se succèdent alors, dans le texte, établissant des liens entre le mal qui emporte Jacob (souillure physique) et la prétention contre-nature de l'œuvre humaine (souillure morale). Les femmes disposent son corps malade dans la boue afin de pouvoir ouvrir la porte de la nouvelle

maison<sup>104</sup>, alors que Rebekha s'efforce de contenir la souillure, épongeant sur le visage de son mari le mélange d'eau de pluie et de boue – trop tard car, comme l'indique René Girard, « Tant que le pur et l'impur demeurent distincts (...) on peut laver même les plus grandes souillures. Une fois qu'ils sont confondus, on ne peut plus rien purifier » (Girard, 1972, 61). Accompagnant le mélange, qui précède le désordre sous l'orage, qui salit et dénude – « Skirts dragging in mud, shawls asunder, the caps on their heads drenched through to the scalp » (*M*, 89) –, la phrase énigmatique « There was trouble at the gate » peut être lue à la lumière de l'orage qui sévit, mais elle est également la dramatisation du *seuil*, de la maison, de la mort. Le portail de la nouvelle maison (le seuil par excellence) agit, par sa brillance, sa perfection (pure ?) apparente, son appartenance à l'édifice immense, en contrepoint de la mort impure:

I can tell you that even yet it is not complete though your ironwork is wondrous to see. The glittering cobras still kiss as the gate's crown. The house is mighty, waiting only for a glazier. Sir wants to be taken there even though there is no furniture. (*M*, 36-7)

Le symbole premier de la tentation et de la chute, qui trône sur le portail de la nouvelle maison, est pour la narratrice amoureuse du créateur l'incarnation de la beauté (« wondrous »), de la sensualité et de la tentation. Porte du paradis qui n'en est pas une (« *like a gate to heaven* », 89 ; c'est moi qui souligne), il a le caractère étincellent, clinquant de la

---

<sup>104</sup> La boue est l'élément « impur » par excellence, dans les romans de l'auteure (*Cf.* plus haut).



tentation et l'inéluctabilité de la chute ; c'est après avoir passé ce seuil symbolique que Jacob succombe à la maladie.

Si, comme l'indique Jankélévitch, « le mal est plutôt dans l'infection que dans l'impureté en acte » (1960, 57), dans le cas de Jacob, c'est la seconde qui provoque la première et fait de lui un personnage tragique. Entre impureté et péché, il n'y a qu'un pas, franchi d'autant plus efficacement dans le contexte religieux dogmatique de la construction du Nouveau Monde (la communauté baptiste leur interdit d'ailleurs toute visite suite à la mort de Jacob). Dans cette confusion entre maladie du corps et maladie de l'âme, le *scandale* de la mort est total<sup>105</sup>. Jankélévitch évoque très justement ce qu'il nomme « l'ombre au tableau de la création » : « – Le péché – l'ombre au tableau de la création – sculpte des paysages tragiques dont le relief se creuse à chaque instant davantage ; le péché découvre à l'homme la profondeur nocturne » (Jankélévitch, 1960, 43). Alors que la prétention d'immortalité de Jacob – son péché, sa « profondeur nocturne » (« What a man leaves behind is what a man is » [*M*, 89]) – est punie par la mort, l'œuvre du forgeron reste, plus belle que jamais, plus riche, tragique, impure, parce que l'objet de la tentation d'un homme.

Si la maladie et la mort brutale de Jacob ont un caractère exemplaire et symbolique dans le roman qui ne donne pas au personnage

---

<sup>105</sup> Le mot *scandale* vient du latin ecclésiastique : *scandalum* signifie littéralement le piège, l'obstacle ; au sens figuré, « l'occasion de péché, pour soi-même et pour les autres » (la première acception du mot, qui remonte à 1050, est « l'occasion de péché »). *Dictionnaire d'étymologie*, Larousse, 2001.

le pouvoir des mots sur le mal (il s'exprime d'ailleurs très peu dans le roman), la maladie de Rebekha donne lieu à des passages où les pensées de la malade se mêlent à son impureté physique (souffrance et déformation) ; l'accès du lecteur à la violence qui surgit de ses pensées lui donne une intimité qu'il n'a pas avec Jacob:

Rebekha's thoughts bled into one another, confusing events and time but not people. The need to swallow, the pain of doing so, the unbearable urge to tear her skin from the bones underneath stopped only when she was unconscious—not asleep, because as far as the dreams were concerned it was the same as being awake. (*M*, 72)

Alors que l'expression «bled into one another» véhicule, au sens figuré, la contagion<sup>106</sup>, le lecteur est également amené à suivre, littéralement, l'écoulement par le sang des pensées de Rebekha et à reconstruire la chronologie et la cohérence de ses dires :

« Lina. Remember, do you ? We didn't have a fireplace. It was cold. So cold. I thought she was mute or deaf, you know. Blood is sticky. It never goes away however much...” Her voice was intense, confidential as though revealing a secret. Then silence as she fell somewhere between fever and memory. (*M*, 73)

Dans le délire lié à la maladie, le traumatisme et la violence de la perte de la petite fille ressurgissent sans l'écran de rationalité décente et pieuse généralement associée au personnage de Rebekha dans le roman. La violence de la douleur physique instaure, de fait, davantage de rapports avec le passé qu'avec le futur, expliquant par là son côté désespéré – sa seule perspective étant ce que Jankélévitch nomme l'« horizon du non-

---

<sup>106</sup> Cinquième sens du verbe « bleed », selon le *Oxford Advanced Learner's Dictionary* : « to spread from one area of something to another area ». Oxford University Press, 2005.

être » (1960, 188). Ces propos éclairent la condition de Rebekha qui, immobile et ligotée sur son lit (pour éviter qu'elle se fasse violence), n'a plus que ses pensées pour continuer à *être* :

Now, lying in bed, her hands wrapped and bound against self-mutilation, her lips drawn back from her teeth, she turned her face over to others and became prey to scenes of past disorder. (*M*, 75)

Les participes passés, résultant ici d'une voix passive, annoncent le nom « prey » mais l'abandon attendu à l'autre (« she turned her face over to others ») se transforme en victimisation par rapport à son passé, qui établit un lien entre le scandale de la maladie et l'horreur des morts dont elle a été témoin dans « l'ancien monde » :

The first hangings she saw in the square amid a happy crowd attending. She was probably two years old, and the death faces would have frightened her if the crowd had not mocked and enjoyed them so. (*M*, 75)

Le souvenir du visage de la mort associé au plaisir de la foule déclenche une véritable pulsion d'écriture de la part de la narratrice et de l'auteure ; une écriture de la confrontation – mais également de la fugue diégétique, puisque le lecteur quitte temporairement l'histoire – qui associe la maladie (et la mort potentielle) de Rebekha, la violence de l'ancien monde et celle, plus relative aux yeux du personnage, du nouveau. Permettant au personnage de porter son attention sur autre chose que sa propre mort, la vision kaléidoscopique permet une mise à l'écart, une sacralisation de la mort impure par la déformation. Dévisagée, elle dés-envisage sa propre mort, la personnifiant pour mieux la dire, dans l'écart pourtant explicite de la métaphore : « She could hear its hooves clacking on the roof, could see the cloaked figure on

horseback » (*M*, 79). L'organisation même du roman – avec ses différentes narratrices, ses entrées dans la psyché des personnages (Florens et sa mère) suivies de passages d'éclairage historique et Historique, les sauts diégétiques du présent au passé – amène le lecteur à faire des parallèles inattendus entre des éléments disparates, à les faire littéralement coïncider, retranscrivant ainsi la cacophonie dans laquelle s'est construit le Nouveau Monde, et les implications de la colonisation sur tous les groupes de population. Le processus de déconstruction-reconstruction, ambivalent, est constamment à l'œuvre dans le roman, comme dans cet extrait où Lena voit disparaître les siens, décimés par la peste noire, puis assister à la destruction de son village par le feu :

The shame of having survived the destruction of her families shrank with her vow never to betray or abandon anyone she cherished. Memories of her village peopled by the dead turned slowly to ash and in their place a single image arose. Fire. How quick. How purposefully it ate what had been built, what had been life. Cleansing somehow and scandalous in beauty.  
(*M*, 49)

Le feu dévorateur d'existences et d'édifices humains associe scandale et purification, rappelant la danse du feu macabre de Hannah sous les yeux de sa fille, captive. La beauté de la mort par le feu provoque cette même interdiction, alors que le chemin de la purification se fait inéluctablement, presque malgré lui (« somehow »). D'où la syntaxe qui se fait pure à l'endroit de la beauté calcinée, pureté spécifique à l'image : « Fire. So quick ». Selon Gaston Bachelard, la rapidité est exactement ce en quoi le feu diffère de la vie : « Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant » (Bachelard, 1949, 23). Ce feu bouillant est le moteur

du texte, alors que l'énergie de son mouvement permet de dire l'indicible, comme dans le passage suivant de *Sula* :

(Eva) rolled up to the window and it was then she saw Hannah burning. The flames from the yard fire were licking the blue cotton dress, making her dance. (...) she threw herself out of the window. Cut and bleeding she clawed the air trying to aim her body toward the flaming, dancing figure. (...) Stunned but still conscious, Eva dragged herself toward her firstborn, but Hannah, her senses lost, went flying out of the yard gesturing and bobbing like a sprung jack-in-the-box. (S, 75)

Le surgissement d'une impureté scandaleuse – la mort d'Hannah par le feu – vient après l'énumération de faits « étranges » (comme la perte par Eva de son peigne) sans transition avec le contexte précédent. Il est rendu dans le texte, par la juxtaposition de la description quasi-photographique (avec, notamment, la prédominance des formes en – ING), voire humoristique et détachée parce qu'incroyable (« like a sprung jack-in-the-box ») et de la danse sensuelle de la femme léchée par les flammes... Au beau milieu de cette évocation scandaleuse point l'affect maternel : « Eva dragged herself toward her firstborn » dont le jaillissement à lui seul rend l'extrait poignant aux yeux du lecteur qui sinon ne serait « que » divertit, dans une opération voyeuriste de transfert. Mais c'est cette diversion qui permet l'accès au dire profond du texte<sup>107</sup>. L'œuvre de Toni Morrison est régulièrement trouée par un surgissement affectif de l'impur dont l'origine, souvent mystérieuse (ici, la narratrice qui s'adresse à la troisième personne) et ambivalente, n'est

---

<sup>107</sup> Cette diversion/perversion fait partie intégrante de « l'écriture de jouissance », laquelle a partie liée avec l'émotion : « pourquoi (l'émotion) serait-elle antipathique à la jouissance ? C'est un trouble, une lisière d'évanouissement : quelque chose de pervers, sous des dehors bien-pensants » (Barthes, 1973, 36).

peut-être autre que le cœur de l'auteure, ou/et du lecteur ; ici, par le biais du feu, tout comme dans l'extrait où, après avoir offert à son fils toxicomane un littéral baptême du feu (« Some kind of baptism, some kind of blessing, he thought » [S, 47]), Eva coupe la syntaxe de sa phrase pour en isoler le sujet de son amour : « Is ? My baby ? Burning ? » (S, 48). Toujours déjà dans l'entre-deux, ni jamais complètement au dehors, ni en dedans, pris dans l'hésitation de son mouvement ascendant et descendant, le feu est inéluctablement ambivalent, comme le démontre Bachelard :

Le feu est intime et universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. (...) Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. (...) Il est bien-être et il est respect. C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire : il est donc un des principes d'explication universelle. (Bachelard, 1949, 23-24)

Si le spectacle du feu peut revêtir, dans les romans, un aspect presque purement esthétique (comme dans l'extrait de *A Mercy* cité plus haut), il est également un principe moral ambivalent dans les romans, où la moralité n'est pas posée en tant que telle ; elle est une question qui implique le lecteur/spectateur dans la jouissance de l'œuvre.

## 2. Forces impures

On impute (aux puissances qui définissent l'impur) toute irrégularité dans la succession normale des phénomènes : elles sont cause des éclipses, des prodiges, des monstres, de la

naissance des jumeaux, en général des manifestations de mauvaise augure qui se produisent à l'encontre des lois naturelles et qui nécessitent une expiation : arbres fleurissant en hiver, ténèbres survenant en plein midi, grossesses prolongées, épidémies. (Caillois, 1950, 71)

Cette citation de Roger Caillois, qui suscite bon nombre d'échos directs chez le lecteur de Toni Morrison<sup>108</sup>, invite à la reconnaissance des forces impures dans l'élaboration de l'acte de lecture et du sens des romans, alors que l'écriture elle-même devient, comme nous le verrons ultérieurement<sup>109</sup>, un acte d'expiation. Mais tentons tout d'abord de suivre le trajet de cette reconnaissance, condition latente ou manifeste du désordre et de la conscience du texte.

Tandis que, comme l'indique Roger Caillois, la dichotomie bien / mal appartient au monde profane (monde des *choses*), la polarité pur/impur appartient très clairement au domaine du sacré, des *énergies*, des *forces* (Caillois, 1950, 44); si les personnages de Sula et Beloved portent en continu, dans les romans éponymes, cette absence de nature fixe propre aux *forces* dès lors qu'elles se manifestent, d'autres figures/visions tendent à incarner tout aussi explicitement cette ambivalence :

Toute force, à l'état latent, provoque à la fois le désir et la crainte, suscite chez le fidèle la peur qu'elle vienne à sa défaite, l'espoir qu'elle vienne à son secours. Mais chaque fois qu'elle se manifeste, c'est dans un seul sens, comme source de

---

<sup>108</sup> Pour ne citer que quelques exemples qui ne feront pas l'objet d'une analyse dans cette étude : la stérilité du sol au début de *The Bluest Eye*, la gémellité exo-sanguine des Deweys dans *Sula*, l'absence de nombril chez le personnage de Pilate, dans *Song of Solomon*, la « grossesse de onze mois » de Heed dans *Love...*

<sup>109</sup> A la fin de cette seconde partie.

bénédictions ou comme foyer de malédictions. Virtuelle, elle est ambiguë ; en passant à l'acte, elle devient univoque. (Caillois, 1950, 45)

L'apparition brève mais primordiale à mon sens, de deux personnages féminins dans *Tar Baby* et dans *Sula* me semble illustrer tout particulièrement cette définition de la force (pure/impure) à l'œuvre dans les romans de Toni Morrison. La première est une femme africaine, vêtue d'une robe jaune, rencontrée furtivement par Jadine à Paris ; cette véritable expérience initiatique débute par une vision à travers le prisme binaire et fermé de Jadine, top model en pleine gloire:

The vision itself was a woman much too tall. Under her long canary yellow dress Jadine knew there was too much hip, too much bust. The agency would laugh her out of the lobby, so why was she and everybody else in the store transfixed? The height? The skin like tar against the canary yellow dress? The woman walked down the aisle as though her many-colored sandals were pressing gold tracks on the floor. (*TB*, 45)

La stupeur que ressentent les clients du magasin, ainsi que Jadine, traduit la réaction psychique provoquée par le *mirum* (Otto, 1949, 65)<sup>110</sup>; cet étonnement, associé au *mysterium* (pendant religieux du *mirum*, également propre au sacré), ce « tout autre (...) qui nous est étranger et nous déconcerte » (1949, 66), paralyse l'assistance qui reste bouche bée (« transfixed ») et laisse la caissière sans mots. Incarnant tout d'abord l'excès («much too tall», « too much bust», «too much hip»)<sup>111</sup>, elle

---

<sup>110</sup> Nous employons ici la terminologie utilisée par Rudolf Otto. Le *mirum*, dans la sphère du sacré, véhicule l'étonnant, le merveilleux.

<sup>111</sup> Voir l'article consacré par Claudine Raynaud à l'excès dans *Beloved* : « Figures of excess in Toni Morrison's *Beloved* ». *Beloved, She's mine*, Geneviève Fabre et Claudine Raynaud. Paris : Cetanla, 1993. Est explorée, notamment, la difficulté, voir l'impossibilité de « contenir » le passé.



devient un objet d'admiration par le passage, dans l'esprit des clients, du «tout autre» au beau : «She had to look up into those eyes too beautiful for lashes to say it» (*TB*, 45). Telle une véritable apparition sacrée, elle se sépare des gens, semant sous ses pas le métal le plus précieux, le plus parfait qui soit:

(...) The woman reached into the pocket of her yellow dress and put a ten-louis piece on the counter and walked away, away, gold tracking the floor and leaving them all behind. (*TB*, 46)

Alors que cette vision idyllique semble ne plus avoir de frontières – sa beauté « impossible à photographier » est « transcendante » – la vision sacrée reprend tout, se séparant même du sentiment, entre stupéfaction et subjugation, qui dure jusqu'au « bout du monde » qu'est la porte du magasin...

And there, just there—a moment before the cataclysm when all loveliness and life and breath in the world was about to disappear—the woman turned her head sharply around to the left and looked right at Jadine. Turned those eyes too beautiful for eyelashes on Jadine and, with a small parting of her lips, shot an arrow of saliva between her teeth down to the pavement and the hearts below. (*TB*, 46)

Le crachat est l'apposition de la signature de l'impur sur une vision pure et idéalisée de l'objet de cette vision ; il est le sacrilège, par excellence. La femme-vision, qui a été l'objet de désir de Jadine, reprend ce désir et, devenant sujet de son acte, « défait » la jeune femme, malgré la protestation (prolepse, au demeurant) du contraire de la narratrice :

When you have fallen in love, rage is superfluous; insult impossible. You mumble “bitch”, but the hunger never moves, never closes. It is placed, open and always ready for another canary yellow dress, other tar-black fingers holding three white eggs; or eyes whose force has burnt away their lashes. (*TB*, 46)

Si le caractère fluctuant de la dichotomie pur-impur est démontré dans cet épisode qui est une fugue diégétique sur le thème de l'apparition sacrée, l'expérience ricoche à un tel point dans la vie de Jadine qu'il est à la fois constitutif de son histoire et du récit<sup>112</sup>.

On trouve, dans le second roman de Toni Morrison, un épisode relativement similaire à celui-ci lorsque la petite Nel rencontre sa grand-mère, clairement et irrévocablement stigmatisée par sa mère comme impure. L'enfant est fascinée par celle qui porte (également) une robe au coloris jaune canari<sup>113</sup> :

Then it was she who carried the gardenia smell. This tiny woman with the softness and glare of a canary. In that somber house that held four Virgin Marys, where death sighed in every corner and candles sputtered, the gardenia smell and canary-yellow dress emphasized the funeral atmosphere surrounding them. (*S*, 25)

Séparée de l'ambiance mortuaire environnante, Rochelle véhicule la distinction propre au sacré ; pur objet d'admiration pour la petite fille («She smelled so nice. And her skin was so soft»), objet de dédain pour la mère qui ne voit que son impureté («Much handled things are always soft»), elle est une apparition furtive dans la vie de Nel et dans le texte. Pourtant le halo de ses cheveux, qui lui donne une force mystique, reste le point de référence contre lequel l'enfant devenue femme érige une barrière de protection, choisissant le profane (le bien, contre le mal) au risque inhérent au sacré.

---

<sup>112</sup> Je pense, ici, à sa rencontre avec Son et à tout le parcours initiatique vers sa propre négritude qui y est associé.

<sup>113</sup> Le jaune est traditionnellement la couleur, par excellence, qui « déborde ». Chevalier/Greebrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

La confusion entre la dichotomie pur/impur du sacré et la distinction profane du bien et du mal est, dans *Sula*, une des raisons de l'écueil de la tentative de réconciliation entre Nel et Sula ; elles ne se comprennent pas car elles ne franchissent pas la barrière du profane. Leur focalisation sur le bien et le mal dévie les héroïnes de leur besoin pressant d'expiation et le met en échec:

Being good to somebody is just like being mean to somebody.  
Risky. You don't get nothing for it". (...)  
« How you know ? » Sula asked.  
« Know what ? » Nel still wouldn't look at her.  
“About who was good. How you know it was you?”  
“What you mean?”  
“I mean maybe it wasn't you. Maybe it was me.” (S, 145-146)

Appartenant minoritairement au monde des *forces*, Sula devient victime de cette sacralité qui la sépare du monde auquel elle est reliée par l'amour de son amie. Mais si le bien et le mal ne sont pas antithétiques, le pur et l'impur ne le sont pas non plus. Selon Roger Caillois, les notions sont « mobiles, interchangeable, équivoques » (Caillois, 1950, 26). Le moment épiphanique et cathartique final qui submerge Nel à la fin de *Sula* ne peut effectivement avoir lieu sans réunion affective et identitaire avec Sula, sans remise en cause de l'écran de pureté que Nel a érigé pour se protéger. C'est un pas que les habitants du Bottom ne franchissent pas (ce qui mène, plus ou moins directement, à leur perte, sous un tunnel hautement symbolique). En effet, lorsque Sula rentre à Medallion, ils restent totalement ambivalents dans leur réaction face à ce qu'ils rejettent, parce qu'ils ont conscience de l'inéluctable présence des *forces* du mal ou plutôt (par le détour de la différAnce), des forces « autres que celles du bien » :

In spite of their fear, they reacted to an oppressive oddity, or what they called evil days, with an acceptance that bordered on welcome. (...)

What was taken by outsiders to be slackness, slovenliness or even generosity was in fact a full recognition of the legitimacy of forces other than good ones. (*S*, 89-90)

Le personnage de Sula revêt donc, dans le roman, tous les aspects du bouc émissaire caractérisé comme impur : dans son être physique (sa marque au-dessus de l'œil, la lecture du signe fluctuant au cours du roman), dans son être moral et dans ses agissements. Elle polarise les éléments maléfiques pour la communauté du Bottom. Son retour au sein de la communauté s'accompagne d'une « peste » de rouges-gorges ; elle représente, dans une large mesure, l'instrument de la souillure, l'élément polluant contre lequel il faut lutter pour se préserver :

Their conviction of Sula's evil changes them in accountable yet mysterious ways. Once the source of their personal misfortune was identified, they had leave to protect and love one another. They began to cherish their husbands and wives, protect their children, repair their homes and in general band together against the devil in their midst. In their world, *aberrations were as much a part of nature as grace*. (*S*, 117-118 ; c'est moi qui souligne)

L'aberration (« l'action de s'écarter »<sup>114</sup>) qu'incarne Sula stigmatise son caractère sacré (séparé) alors que la communauté construit un semblant d'ordre sur une aliénation réciproque. Comme l'explique Mary Douglas :

(Ideas) about separating, purifying, demarcating and punishing transgressions have as their main function to impose system on an inherently untidy experience. It is only by exaggerating the difference between within and without, about and below, male and female, with and against, that a semblance of order is created. (Douglas, 1966, 5)

---

<sup>114</sup> *Dictionnaire d'étymologie*. Larousse, 2001.

L'unité de la communauté ne peut pourtant survivre sans l'équilibre des forces que représente Sula. Le maintien exacerbé de l'ordre est fragile et néfaste, et le mélange est inéluctable dans l'œuvre de Toni Morrison ; les personnages de ses romans, mi-anges mi-démons, problématissent la question même de la catégorisation (bien / mal, pur / impur...) qu'ils retournent sans cesse, comme dans le cinquième roman de l'auteure.

La première apparition de Beloved dans le roman éponyme souligne l'ambiguïté mystérieuse inhérente au personnage, entre déchéance et pureté:

Women who drink champagne when there is nothing to celebrate can look like that: their straw hats with broken brims are often askew; they nod in public places; their shoes are undone. But their skin is not like that of the woman near the steps of 124. She had new skin, lineless and smooth, including the knuckles of her hands. (B, 50)

La perfection de sa peau fait du personnage un être nouveau, qui n'aurait pas encore contracté la souillure ; mais la juxtaposition de la pureté, de l'innocence de l'enfance avec la « décadence » des femmes mondaines et alcooliques, par la narratrice omnisciente accentue d'emblée la duplicité de Beloved, qui devient par la suite l'incarnation même d'un tabou : son histoire est celle qu'il ne faut pas transmettre.<sup>145</sup> Si la pureté apparente du personnage (par le biais de sa peau) établit sa différence par rapport à ces femmes, c'est l'association même des deux aspects (pur, impur) qui ; littéralement, *interdit* la narratrice. Un examen plus proche révèle à Sethe la présence d'égratignures:

---

<sup>145</sup> L'origine du terme « tabou » est le mot polynésien *tapu*, qui signifie « interdit, sacré ». *Dictionnaire d'étymologie*. Larousse, 2001.

Her skin was flawless except for three vertical scratches on her forehead so fine and thin they seemed at first like hair, baby hair before it bloomed and roped into the masses of black yarn under her hat. (*B*, 51)

La *rature* sur le front et le caractère sauvage des cheveux de la jeune fille entachent l'innocence apparente. Beloved est « celle qui n'est pas » : toujours déjà nommée, elle reste une exception ; le défaut exceptionnel et inattendu étant un surgissement de l'impur sur une impression de pureté enfantine. De même, la marque de son sacrifice est poétisée et infantilisée par Denver, qui fait référence à : « the little curved shadow of a smile in the kootchy-kootchy-coo place under her chin » (*B*, 239). Devenu sourire dans le lieu du corps le plus chatouilleux, la cicatrice, avant de raconter l'histoire sacrificielle de Beloved, est aussi l'histoire romancée de *Beloved*, qui se dit et s'écrit sur le corps ; cet alliage du pur et de l'impur est la condition d'une histoire préalablement marquée, dont la signification est, en termes lacaniens, « à l'enseigne du préconscient » (Lacan, 1966, 801). Dans *La révolution du langage poétique*, Julia Kristeva rappelle l'origine grecque du terme « sémiotique », modalité première dans le « procès » de la signifiante qui constitue le langage (la seconde étant constituée par le symbolique) ; sont véhiculés dans la notion de sémiotique les idées de : « marque distinctive, trace, indice, signe précurseur, preuve, signe gravé ou écrit, empreinte, trace, figuration » (Kristeva, 1974, 22). La plupart de ces termes peuvent être reliés directement au personnage et à l'histoire de Beloved : le mot gravé sur sa tombe, la cicatrice, preuve corporelle du sacrifice et du traumatisme sont autant de signes qui permettent de figurer l'histoire sans la dire, autant de signifiants répétés et de signifiés qui fluctuent au

gré des narrateurs. Le procès de la signifiante ne peut qu'être tronqué par l'écart qui se referme puis se creuse entre le sujet Beloved, qui s'incarne (puis se désincarne) au fil du roman et la part d'altérité qu'elle renferme ; elle n'est à soi qu'en ce qu'elle est à l'Autre (maternel) qu'est Sethe, comme le démontrent ces paroles adressées à Denver : « She is the one. She is the one I need. You can go but she is the one I have to have » (*B*, 76). En raison de cette incorporation de l'autre en soi – impureté suprême de la substitution dans la constitution du sujet<sup>116</sup> –, le personnage ne peut être véritablement qu'un « ça », que le spectre triste, vengeur et profondément marqué du début du roman : « She was right. *It was sad* » (*B*, 9 ; c'est moi qui souligne).

### 3. Le sang impur

Pourquoi (le sang menstruel est-il impur)? Il faut envisager les menstrues dans le cadre plus général de l'effusion de sang. La plupart des hommes primitifs prennent des précautions extraordinaires pour ne pas entrer en contact avec le sang. Tout sang répandu en dehors des sacrifices rituels, dans un accident par exemple, ou dans un acte de violence, est impur. (...) Sa fluidité concrétise le caractère contagieux de la

---

<sup>116</sup> Denis Vasse explique les effets de la « mêmeté d'être » qui s'appliquent ici à l'enfant réincarnée qu'est Beloved, sujet fragile qui remplit la béance de la désertion maternelle par l'objet de cette absence: « Le rétablissement différé de ce que Françoise Dolto appelle la « mêmeté d'être » est le fait d'une activité psychique qui ne se déploie qu'en l'absence de l'autre, et qui s'emploie à faire de cette vacance le lieu de sa présence. Par cette activité, l'enfant confond la présence effective du corps de l'autre et le désir qui la rend imaginairement présente : il *se fait autre* pour mettre en échec l'augmentation douloureuse de la tension et le déplaisir qu'elle lui procure. Il tente d'être autre pour demeurer même. » (Vasse, 1974, 77)

violence. Sa présence dénonce le meurtre et appelle de nouveaux drames. (Girard, 1972, 55)

Si, dans l'œuvre de Toni Morrison, la différence n'est pas toujours faite entre le sang sacrificiel et le sang versé en dehors du sacrifice, c'est parce que la « pure » violence n'existe pas, même la plus innocente qui soit. La contagion de cette violence sur le texte même permet de la *concrétiser* dans les mains du lecteur. Alors que l'ambivalence du sacré est clairement établie d'un point de vue thématique dans l'œuvre, c'est également en souillant la page, d'une encre de sang, que Morrison parvient à l'offrande (sacrificielle) de son texte.

L'un des liens les plus universels entre le féminin et le sacré est le sang menstruel. Impureté et sexualité féminine sont inextricablement liés dans l'un des plus grands tabous primitifs, devenu interdit religieux, comme le montre l'extrait suivant du Lévitique :

Lorsqu'une femme a un écoulement de sang et que du sang s'écoule de son corps, elle restera pendant sept jours dans la souillure de ses règles. Qui la touchera sera impur jusqu'au soir. (...) Lorsqu'elle sera guérie de son écoulement, elle comptera sept jours puis elle sera pure. (Le Lévitique, Bible de Jérusalem, 1998, 167)

Dans le premier roman de Toni Morrison, la connotation impure du sang rituel revêt, pour l'enfant-devenue-femme qu'est Pecola, les éléments du drame à venir ; le traumatisme du premier écoulement est atténué par la sororité des trois fillettes qui tentent d'élucider le mystère de cette impureté foudroyante :

Suddenly Pecola bolted straight up, her eyes wide with terror. A whinnying sound came from her mouth.  
“What’s the matter with you?” Frieda stood up too.  
Then we both looked where Pecola was staring. Blood was running down her legs. Some drops were on the steps. I



leaped up. « Hey. You cut yourself ? Look. It's all over your dress. »

A brownish-red stain discolored the back of her dress. She kept whinnying, standing with her legs far apart.

Frieda said, "Oh, Lordy! I know what that is !"

"What?" Pecola's fingers went to her mouth.

"That's ministratin'."

"What's that?"

"You know."

"Am I going to die?" she asked.

"Noooo. You won't die. It just means you can have a baby !"

(*BE*, 27-28)

Alors que le sang de Pecola se répand sur ses jambes, sur sa robe, sur le porche, son sentiment d'impureté est pour elle synonyme de mort ; le dialogue des fillettes, amusant, touchant d'innocence et d'exagération, participe littéralement et violemment de la tragédie de la fillette, violée par son père, qui atteint le seuil de la folie et de la mort.

Tel le sang, l'histoire se répand en scènes qui se font écho ; la scène du viol est vécue du point de vue de Cholly Breedlove, jusqu'à ce que Pecola reprenne conscience, se remémorant la douleur entre ses jambes alors qu'elle tente de faire sens de l'indicible:

So when the child regained consciousness, she was lying on the kitchen floor under a heavy quilt, trying to connect the pain between her legs with the face of her mother looming over her. (*BE*, 163)

Des échos du poème de Yeats «Leda and the Swan» se font entendre dans la scène du viol de l'enfant par son père; alors que le cygne (qui incarne à priori la pureté blanche, la *majestas* du sacré) abuse de la jeune fille, la terreur et l'interdiction (*mysterium tremendum*) rendent toute action impossible :

(...) How can those terrified vague fingers push  
The feathered glory from her loosening thighs?  
And how can body, laid in that white rush,  
But feel the strange heart beating where it lies? (...) <sup>117</sup>

Dans le roman de Toni Morrison, la même interdiction (« shocked », « stunned ») de l'enfant se mêle à l'apnée (« a hollow suck of air »):

The rigidness of her shocked body, the silence of her stunned throat (...) the gigantic thrust he made into her then provoked the only sound she made—a hollow suck of air in the back of her throat. Like the rapid loss of air from a circus balloon. (*BE*, 163)

C'est dans cette scène que la tentative de l'auteure de « former un silence tout en le brisant » prend tout son poids (*Unspeakable things unspoken*, 1988, 23). Le lecteur, jusqu'alors « protégé » de cette confrontation aux détails (peut-être un peu coupable du désir de les connaître) est plongé affectivement au cœur de la scène. Parce que l'allusion au ballon de cirque conserve des éléments de l'innocence narrative de Claudia, l'image de l'air qui se vide est d'autant plus poignante. L'auteure choisit de construire le roman autour du viol, présenté beaucoup plus tard dans la narration; en lui permettant d'entrer d'abord dans la psyché des personnages et d'établir un système d'échos entre les différents événements, elle entraîne le lecteur, qui a suspendu son incrédulité devant l'indicible du viol incestueux, dans la brutalité de la scène dans un langage cru et violent : c'est le prix que paie le texte, pour briser le tabou. Le roman ne survit pas à cet afflux de violence et de sang ; la fin du

---

<sup>117</sup> W.B. Yeats, "Leda and the Swan", 1923. (Yeats, 1994, 182).

roman ne peut être qu'une postface à un acte qui a été dit – qui a déjà dit tout ce qu'il y avait à dire.

Pour des raisons similaires d'encodage de l'horreur, la violence impure de l'esclavage est souvent interdite dans *Beloved*, alors que c'est par l'entremise de la métaphore que le sang gicle sur la page : à travers des expressions telles que « the people of the broken necks », « the people of fire-cooked blood », « black girls who had lost their ribbons » (181), l'impur innommable est figuré et le sang se loge dans les mains du lecteur. Après le sacrifice de Beloved dans le hangar, Sethe refuse de se nettoyer avant d'allaiter Denver et le bébé boit le sang de sa sœur en même temps que le lait maternel. Le mélange du lait maternel, pur, avec le sang impur du sacrifice est l'évocation littérale du tabou que Sethe réfute dans la violence : la possibilité d'être mère et esclave. Commettant la faute du mélange, elle s'aliène, par ce sacrilège, tous les membres de la communauté et rompt toute possibilité de purification. Associée à la mort violente, la couleur rouge marque également le drame de Baby Suggs ; tombant dans une flaque de sang après le sacrifice, imbibée malgré elle par l'impur, elle meurt au beau milieu de sa contemplation des couleurs sur le dessus de lit, juste avant de pénétrer le rouge qui a « défait » Beloved et Sethe : « She was well into pink when she died. I don't believe she wanted to get to red and I understand because me and Beloved outdid ourselves with it » (*B*, 201). Le pouvoir mortifère de la couleur sanguine, attesté dans le sacrifice de l'enfant, est l'encre conductrice du roman, qui éclabousse et ricoche. Comme le fait remarquer René Girard, « le sang barbouille tout ce qu'il touche des

couleurs de la violence et de la mort » (Girard, 1972, 55); en refusant de nettoyer le sang, en le laissant sécher sur elle, Sethe accepte sa propre souillure alors que sa robe-cadavre rigidifie son corps : « The hot sun dried Sethe's dress, stiff, like rigor mortis » (B, 153). Si Sethe porte, littéralement, la mort contre sa peau, son profil, qui a la clarté pure d'un couteau propre (« her profile *knife-clean* against a cheery blue sky », 152 ; c'est moi qui souligne), provoque le silence interdit d'une communauté qui refuse l'outrage de ce qu'elle prétend : le bien fondé de la violence impure, la loi du sang dans un monde où celle-ci n'a pas de sens.

Dans un univers fictionnel où la violence impure est contagieuse, nombre de personnages assument à un moment ou à un autre de la narration la présence de sang sur leurs mains ; cette image, lorsqu'elle n'est pas reliée au sacrifice, affirme quelque chose d'essentiel dans l'individu et dans son rapport à la communauté, un déplacement. Comme l'indique René Girard, « l'impureté rituelle est présente partout où l'on peut craindre la violence » (Girard, 1972, 55). Qu'ils soient victimes, agents ou simples témoins de cette violence, les personnages ont un rapport au sang qui les implique intimement à l'impureté de l'autre.

L'épisode où Sula décide de se mutiler, pour impressionner les garçons blancs dont l'objectif est de harceler les deux fillettes, est le surgissement inattendu de l'impur sur un chemin de terre (*dirt road*). Validant (avant la mort de Chicken Little) la place de la violence dans sa vie, son acte la sépare, de fait, de la communauté, mais également de Nel :

The shifting dirt was the only way Nel knew that they were moving away; she was looking at Sula's face, which seemed miles and miles away. (*S*, 55)

La violence par le sang l'isole et la sacralise, alors que les jeunes garçons interdits s'enfuient devant l'acte qu'ils n'ont pas commis mais dont ils sont responsables.

Toni Morrison reprend dans *Paradise* le phénomène du sang violent comme éclaboussure de l'impur lorsque Connie commet l'écart ultime et impardonnable dans sa relation passionnelle avec Deek, de lui mordre la lèvre et de lécher son sang :

(...) Consolata remembered his face. Not when she bit his lip, but when she had hummed over the blood she licked from it. He'd sucked air sharply. Said, "Don't ever do that again." But his eyes, first startled, then revolted, had said the rest of what she should have known right away. Clover, cinnamon, soft old linen—who would chance pears and a wall of prisoner wine with a woman bent on eating him like a meal? (*P*, 239)

Alors que l'acte de Connie porte atteinte au visage de l'autre, elle commet la faute suprême, passible du rejet irréversible, en incarnant, aux yeux de Deek, le pire tabou qui soit : celui de la femme dévoreuse d'hommes. Ce qu'elle envisage comme un gage d'amour (qu'elle banalise par l'air qu'elle fredonne) est le comble de l'horreur pour celui qui se sent avalé et sali. Le sang impur et le sang coupable se rejoignent finalement lorsque Deek cherche à confesser son adultère et reprend, par là même, sa part d'impureté:

Deacon began to speak of a woman he had used; how he had turned up his nose at her because her loose and easy ways gave him the license to drop and despise her. That while the adultery preyed on him for a short while (very short); his long remorse was at having become what the Old Fathers cursed: the kind of man who set himself up to judge, rout and even destroy the needy, the defenceless, the different. (*P*, 302)

La tentative de réhabilitation (ratée) par la confession se fait dans les termes de l'homme, sensé protéger (et non tuer) la femme (sans défense). S'étant lavé les mains du sang des femmes du Couvent, ayant utilisé leur « impureté » – ou cette absence d'homme « bénie » (« blessed malelessness », 177) qu'elles revendiquent – comme mobile d'une mission purificatrice, Deacon devient l'injure criante qui, faute de rétablir la pureté, se perd dans l'effusion de sang qu'il a fuie. De retour au Couvent, en mission cette fois, il est bouleversé (transformé) par un phénomène de contagion empathique qui lui coupe le souffle lorsqu'il voit du sang sur la lèvre de Connie ; il tente alors d'arrêter l'inéluctable fin contenue dans le geste de son frère. Mais sa compréhension épiphanique de la véritable impureté est partielle, et arrive trop tard pour éviter l'effusion de sang. Deacon est en quelque sorte l'avatar de Milkman<sup>118</sup>, dans *Song of Solomon*, qui réalise, au moment de la mort de Pilate dans ses bras, le sens de la vie et de l'amour ; ce dernier découvre d'abord avec horreur le sang qui lui coule sur les mains et tente en vain de la ranimer :

Milkman bent low to see her face and saw darkness staining his hand. Not sweat, but blood oozing from her neck down into his cupped hand. He pressed his fingers against the skin as if to force the life back in her, back into the place it was escaping from. But that only made it flow faster. Frantically he thought of tourniquets and could even hear the rip of cloth he should have been tearing. He shifted his weight and was

---

<sup>118</sup> Le lien est clairement établi entre le lait et le sang dans l'œuvre de Toni Morrison : rappelons que dans *Beloved*, Denver boit, de concert, le sang de sa sœur et le lait de sa mère : « Beloved is my sister. I swallowed her blood right along with my mother's milk » (*B*, 205).

about to lay her down; the better to wrap her wound, when she spoke again. (SoS, 336)

Puis Milkman, exauçant les vœux de Pilate, se met à chanter, plutôt qu'à tenter de la « sauver ». L'effet régénérateur du sang féminin qui tache transforme irrémédiablement l'homme qu'est devenu Milkman – pas l'être rationnel qui ranime, mais celui qui peut voir s'écouler le sang « impur » et entendre, par là même, l'autre et son désir :

The blood was not pulsing out any longer and there was something black bubbly in her mouth. Yet when she moved her head a little to gaze at something beyond his shoulder, it took a while for him to realize that she was dead. And when he did, he could not stop the worn old words from coming, louder and louder as though sheer volume would wake her. (...) Now he knew why he loved her. (SoS, 336)

Ailleurs dans *Song of Solomon*, la place du sang impur est beaucoup plus indirecte et imagée. Le personnage de Corinthians incarne l'obsession de la pureté érigée en croyance pendant quarante-deux ans, jusqu'à la rencontre avec Porter :

Corinthians Dead, who had held herself pure all these years (well, almost all, and almost pure), was now banging on the car-door window of a yardman. But she would bang forever to escape the red velvet. (SoS, 198)

Le velours rouge, dans le souvenir du personnage alors enfant, est tel un récipient de substitution, la trace d'une mort (celle de Robert Smith, le commis d'assurance) que les pétales de roses ont évoquée et permise, provoquant alors la contagion :

It was all mixed together—the red velvet, the screams, and the man crashing down on the pavement. She had seen his body quite clearly, and to her astonishment, there was no blood. *The only red in view was in her own hands* and in the basket. (SoS, 198 ; c'est moi qui souligne)

Spectatrice et donc coupable, l'enfant, malgré elle, se lave les mains de la mort de l'homme effondré devant elle ; sa vie d'adolescente sera une lutte contre cette impureté originelle, l'héritage légué par l'homme auto-sacrifié. Toutefois, cette position n'est pas sans ambivalence car, en perpétuant l'activité de confection de pétales, Léna et Corinthians valident, en quelque sorte, la place de l'impureté dans leur existence ; seule condition semble-t-il pour se protéger elles-mêmes de la pire impureté à leurs yeux - la mort par étouffement dont les roses séchées rouges sont les vectrices :

For if Porter did not turn his head and lean toward the door to open it for her, Corinthians believed she would surely die. (...) (She) would have smashed her fist through the window just to touch him, felt his heat, the only thing that could protect her from a smothering death of dry roses. (*SoS*, 199)

Lorsqu'elle rencontre celui qui sera son amant, elle se rebelle doublement contre le modèle établi du père : Porter incarne, pour Macon, le comble de la pauvreté et de l'indécence ; ses activités illicites en tant que membre des Seven Days font de lui un justicier sacrificateur qui tue de *sang froid*. Ceci étant, le fait même de prendre un amant, d'accepter la place de la sexualité dans sa vie jusqu'alors (presque) « pure » est pour Corinthians une autre validation de la violence dans sa vie ; comme l'indique René Girard, sexualité et violence ont toujours partie liée :

A l'intérieur même d'un cadre rituel, quand toutes les prescriptions matrimoniales et les autres interdits sont respectés, la sexualité s'accompagne de violence ; dès qu'on échappe à ce cadre, dans les amours illégitimes, l'adultère, l'inceste, etc., cette violence et l'impureté qui en résulte deviennent extrêmes. La sexualité (...) est une occasion



permanente de désordre, même dans les communautés les plus harmonieuses. (Girard, 1972, 57)

Le scandale de la rencontre de Corinthians avec Porter poursuit l'activité de confection de pétales de roses ; la rose, symbole du don de l'amour pur<sup>119</sup>, est le miroir ironique de sa relation, mais également sa réalisation, puisqu'elle se sent enfin aimée. Elle porte en elle, depuis l'origine enfantine de sa manifestation, le stigmate de la mort. En tant que symbole de l'écriture, la confection des pétales de roses tisse, d'un point de vue diégétique, le lien entre l'amour et la mort ; d'un point de vue esthétique et artistique, elle élabore le principe de contagion à l'œuvre dans un roman qui, dans son titre même, ne s'appartient déjà plus, et dont les pétales sont déjà « de l'autre côté », dans les mains du lecteur.

#### 4. Êtres et communautés en mal de pureté

La constatation de l'impur (nécessaire) et le malaise à expier sont souvent la raison d'écrire de Toni Morrison. Comme l'explique Jankélévitch : « Seul l'impur, avec ses rugosités, aspérités, disparités et mélanges, offre des prises à notre savoir » (Jankélévitch, 1960, 9). Alors que son surgissement sur la page déclenche l'image première et la pulsion d'écrire, les personnages des romans se placent souvent, unilatéralement, de chaque côté de la frontière entre le pur et l'impur.

---

<sup>119</sup> Chevalier/Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 1982.

Une certaine nostalgie de la pureté, perdue ou impossible, se fait entendre de façon parfois tout aussi tonitruante que la voix de l'impur. Ainsi, les personnages qui protestent d'une pureté intrinsèque ou qui luttent pour retrouver une sorte de pureté originelle se perdent dans les méandres du dogme. Au fil des romans, cette quête du paradis perdu justifie de plus en plus les moyens pour y parvenir, mais on peut voir, dès *Sula*, les conséquences et la portée de la profession de pureté ambiante ; les membres de la communauté du Bottom ne vont pas au bout de leur geste parce qu'il ne serait pas « naturel » de tuer l'élément perturbateur, devenu leur bouc émissaire :

They could kill easily if provoked to anger, but not by design, which explained why they could not 'mob kill' anyone. To do so was not only unnatural, it was undignified. The presence of evil was something to be first recognized, survived, outwitted, triumphed over. (S, 118)

L'ironie à peine contenue des propos de la narratrice (« unnatural », « undignified ») établit un lien entre le désir des uns et la destinée proclamée des autres.

C'est cette mission purificatrice que la communauté « bien pensante » et largement patriarcale du « Four » (cet envers du Heaven, l'enfer où l'on brûle) accomplit dans *Paradise*, pour se débarrasser du mal représenté et incarné par les femmes du Couvent, qui constitue un danger de contamination :

L'impureté (de ces différents êtres) fait courir à la communauté un danger qui la menace dans son ensemble, car rien n'est plus contagieux que la souillure mystique. Aussi toute société a-t-elle pour premier devoir de s'en protéger, en excluant radicalement de son sein les porteurs des germes nocifs. (Caillois, 1950, 52)

Dans le septième roman de Toni Morrison, l'exclusion radicale dont parle Roger Caillois trouve son origine dans la confusion entre pureté et sacré institutionnel, entraînant un fondamentalisme religieux (dicté par une lecture littérale de la Bible) qui finit mal : « How could so *clean and blessed* a mission devour itself and become the world they had escaped ? » (*P*, 292 ; c'est moi qui souligne), souligne ironiquement la narratrice après la mission purificatrice des hommes de la ville.

Comme l'indique Vladimir Jankélévitch, le pur « n'existe pas », la pureté est « désespérément irréaliste » dans le destin de l'être humain :

Non, personne n'est pur ! La pureté n'est pas seulement rare, la pureté est inexistante ; la pureté n'est pas seulement inexistante en fait ou jusqu'à présent, il est *impossible* que la pureté existe ici ou là, sous des coordonnées déterminées de date et de lieu, personnifiée par Pierre ou Paul. La pureté n'existe pas, – et pourtant la pureté définit notre vocation. Personne n'est pur ni jamais ne l'a été ni jamais ne le sera dans tout le genre humain comme dans toute l'histoire humaine, personne et pas même un saint, personne et pas même par miracle, – et pourtant le vœu de pureté proteste obstinément en nous contre les échecs, les démentis et les déceptions de l'expérience (Jankélévitch, 1960, 25).

C'est bel et bien une quête de la pureté qui justifie la vocation des hommes de Ruby d'éliminer les agents – pas tout à fait exogènes, mais jamais véritablement endogènes<sup>120</sup> – désignés comme nocifs. Son association à une sorte de paradis perdu est, dans *Paradise*, à la source de la genèse du roman, à l'origine même d'une volonté d'expiation

---

<sup>120</sup> Le Couvent, quoiqu'excentré, se trouve dans la ville de Ruby. Il en constitue, dans tous les sens du terme, la limite. Appartenant à la ville, il lui ouvre des droits ; irrémédiablement séparé (sacré), il a ses propres lois. Cet entre-deux doublement revendiqué est écartelé puis irrévocablement déchiré suite à l'interpénétration des deux mondes (à travers la relation entre Consolata et Deacon, puis celle de Gigi et K.D.).

communautaire qui, ayant atteint son paroxysme, finit par générer un crime. L'absence de mélange que sous-tend l'idée de pureté est portée à l'extrême par une communauté dont la raison d'être est le pur sang noir qui la fonde ; la reproduction, par les neuf familles fondatrices de la ville de Haven, du fondamentalisme puriste de la ville blanche de Pura Sangre, sur le chemin de l'ancêtre Big Daddy (grand-père de Deacon et Stewart) qui s'est égaré en allant chercher de l'aide, est particulièrement ironique :

What's the name of the town? Big Daddy asked. Pura Sangre, they answered. At its northern edge was a sign : No Niggers. At its southern edge a cross. (*P*, 153-154)

Plutôt qu'une croix, Zachariah (Big Daddy) choisit pour la ville un avertissement divin : « Beware the Furrow of His Brow » (ironiquement labellisé comme un casse-tête par la narratrice), destiné tout autant à dissuader les futurs héritiers de la ville qu'à répondre, trop tard et en l'absence des bons interlocuteurs, aux agents du Désaveu.

La longue section, narrée par Patricia Best, dédiée à l'historique des neuf familles fondatrices de Haven, est une tentative, de la part de la narratrice, de percer le mystère de ceux qu'elle nomme, à l'instar du monde de la mine, les « 8-R », et d'éclairer leur aversion farouche de l'Autre-un-peu-plus-blanc :

An abbreviation for eight-rock; a deep deep level in the coal mines. Blue-black people, tall and graceful, whose clear, wide eyes gave no sign of what they really felt about those who weren't 8-rock like them. (*P*, 193)

Alors que cette reproduction de la loi des 1/8 est particulièrement ironique<sup>121</sup>, les hommes qui subissent la période de la reconstruction de plein fouet, préfèrent migrer vers l'ouest plutôt que remettre en cause leur profession de pureté raciale :

The sign of racial purity they had taken for granted had become a stain. The scattering that alarmed Zechariah because he believed it would deplete them was now an even more dangerous level of evil, for it they broke apart and were disvalued by the impure, then, certain as death, those ten generations would disturb their children's peace throughout eternity. (*P*, 194)

La loi du sang est enfreinte par Roger, le père de Patricia, lorsqu'il épouse une femme qui n'est pas « 8-Rock » ; Stewart exprime alors à voix haute ce que la communauté pense tout bas : « he's bringing along the dung we leaving behind » (*P*, 201). Cette violation de la loi se répercute sur les deux générations suivantes (Patricia et sa fille, Billy Delia); une fois la souillure consommée, l'impureté perdue.

Les familles fondatrices de Ruby arborent une sacralité exemplaire et vénérée, acquise par l'absence de dilution ; d'où cette factorisation permettant à Nathan DePres d'exprimer par un raccourci, lors de la parade du Désaveu, l'association des deux termes : « God Bless the Pure and Holy » (*P*, 205). Le purisme est, selon Vladimir Jankélévitch, une « philosophie de la nostalgie, mais non pas de la vocation » (Jankélévitch, 1960, 95); la révérence à un paradis (patriarcal) perdu est

---

121 La ségrégation raciale institutionnalisée vit le jour après l'arrestation de Homer Plessy, considéré comme noir alors qu'il n'avait que 1/8 de sang noir, dans un wagon réservé aux blancs en 1891 ; elle donna lieu à un jugement de la Cour Suprême sur le statut des Africains Américains, déclarant que la discrimination raciale était une affaire privée et ne violait ni le 13ème, ni le 14ème amendement (Plessy versus Ferguson, 1896).

explicite dans le bien-nommé roman *Paradise* : « But they were *just women*, and what they said was easily ignored by *good brave men* on their way to paradise » (*P*, 201-202 ; c'est moi qui souligne). L'accès assuré au paradis dépend du maintien de la pureté raciale, qui a précédence sur la pureté morale ; les descendants des « élus » de Haven n'ont de cesse de rejouer la scène initiale, allant même jusqu'à faire jouer, chaque année à leurs enfants, la genèse de la construction communautaire, puis celle du « Désaveu ». Comme l'indique Jankélévitch, « La pureté ne peut être posée rétroactivement comme un paradis perdu sans être, *ipso facto*, proposée activement comme un paradis à retrouver » (Jankélévitch, 1960, 20-21).

La parade du Désaveu qui met en scène les familles *sacrées* fondatrices de la ville est modifiée chaque année, le nombre de familles originelles étant revu à la baisse. La raison (la profession de pureté raciale « 8-rock ») reste taboue, même de la part de ceux qui en ont été les victimes, comme le montre ce dialogue entre Patricia et son père :

“It was skin color, wasn't it?”

“What?”

“The way people get chosen and ranked in this town.”

“Aw, no. Well, there might have been a little offense taken—long ago. But nothing hard.”

“No? What about what Stewart said when you got married?”

“Stewart? Oh, well, the Morgans are very serious about themselves. Too serious sometimes.” (*P*, 216)

Alors qu'elle vient de perpétrer le tabou en refusant d'expliquer la loi du sang à Richard Misner (l'étranger), Patricia réalise l'effet néfaste de cette « sacralité » cautionnée, lors d'un moment d'épiphanie en deux temps, qui fait suite au rituel de mise à feu de tout le travail qu'elle a accompli :

le premier de ces moments porte en dérision sa profession de pureté, vue soudain comme contagieuse, et remet en cause le lien du sang :

At the kitchen sink she washed her hands and dashed water on her face. *She felt clean*. Perhaps that was why she began to laugh. (...) Did they really think they could keep this up? The numbers, the bloodlines, the who fucks who? All those generations of 8-rocks kept going, just to end up narrow, as bale wire? Well, to stay alive maybe they could, maybe they should, since nobody dies in Ruby. (*P*, 217 ; c'est moi qui souligne)

Justifiant le pire (le massacre des femmes du Couvent), la pureté, gage de l'éternité pour les hommes fondateurs qui s'acheminent vers le paradis, est au cœur de la mission de maintien du groupe, lié, réduit, littéralement en botte (par l'intermédiaire du fil de fer qui lie la botte) par la narratrice : « narrow as bale wire » ; elle est également la raison d'être de la mission purificatrice qui constitue la genèse du roman. C'est d'ailleurs par l'écriture de l'histoire des fondateurs de la ville que Patricia a accès à la conscience, échangeant par là même son rôle de membre communautaire pour celui de narratrice, et qu'elle remet finalement en cause la loi du sang :

It was clear as water. The generations had to be not only racially untampered with but free of adultery too. "God bless the pure and holy" indeed. That was their purity. That was their holiness. (...) Unadulterated and unadulteried 8-rock blood held its magic as long as it resided in Ruby. That was their recipe. That was their deal. For immortality. (*P*, 217)

Si les neuf familles fondatrices de la ville de Ruby (le rubis : le joyau, de couleur rouge, mais également la première femme de la ville, figure d'Ève) se considèrent comme pures et sacrées (« That was their purity. That was their holiness »), la moindre dilution, le moindre mélange ébranle leur monde et brise le rêve du paradis.

C'est, en effet, l'interpénétration entre le pur (deux hommes du Four) et l'impur (deux femmes du Couvent) qui justifie, par le relais de la culpabilité, l'élimination des agents nocifs que sont les femmes du Couvent, par peur du mélange de sang, peur de la contagion. Leur acte est justifié, à la lettre, par les sermons qu'ils entendent chaque dimanche, qui leur rappelle ce qu'ils ont évité (le mot *sacrifice* est utilisé avec une ironie affichée par le révérend) et doivent fuir à tout prix :

“What have you given up to live here? (...) What sacrifice do you make every day to live here in God's beauty, His bounty, His peace? (...)”

“Television (...). Disco (...). Picture shows, filthy music. (...) Wickedness in the streets, theft in the night, murder in the morning. Liquor for lunch and dope for dinner.”

Each item drew sighs and moans of sorrow. Suffused with gratitude for having refused and escaped the sordid, the cruel, the ungodly, all of the up-to-date evils disguised as pleasure, each member of the congregation could feel his or her heart swell with pity for those who wrestled with those “sacrifices”.  
(*P*, 274-275)

Alors que la pitié quitte résolument le cœur des hommes de Ruby, ils réévaluent et reconstruisent de façon systématique tous les événements malheureux et impurs (« non naturels ») qui sont survenus dans leurs foyers et dans la ville – jusqu'à la mort de toute une famille blanche, victime d'une tempête de neige, à quelques kilomètres du Couvent. *Autres*, indépendantes des hommes et de Dieu, ses résidentes deviennent leurs boucs émissaires tout désignés. L'image de la contagion est explicite dans les propos que surprend Lone :

Before those heifers came to town this was a peaceable kingdom. The others before them at least had some religion. These here sluts out there by themselves never step foot in church and I bet you a dollar to a fat nickel they ain't thinking about one either. They don't need men and they don't need God. (...) If they stayed together that'd be something. But they don't. They meddle. Drawing folks like flies to shit and



everybody who goes near them is maimed somehow and the mess is seeping back into our homes, our families. We can't have it, you all. We can't have it at all. (*P*, 276)

Pour les hommes qui se réunissent, le chaos qui s'engouffre dans leurs foyers, tel un poison concocté par des sorcières (« witches », « coven », *P*, 276), brise le rêve d'un lieu pur et ordonné, élu de Dieu<sup>122</sup>. Alors que la confusion s'opère entre la religion dogmatique, qui justifie la mise à mal des éléments qui perturbent le «royaume» de Dieu, et la profession sacrée des pères fondateurs de la ville, la *limite* du sacré n'est plus contenue. La vengeance personnelle rejoint l'acte de purgation lorsque les jumeaux et leur neveu découvrent l'inquiétante étrangeté des dessins sur le sol du Couvent :

Down below under long slow beams of a Black & Decker, Stewart, Deek and K.D. observe defilement and violence and perversions beyond imagination. Lovingly drawn filth carpets the stone floor. (...) None dare step on it. More than justified in their expectations, they turn around and climb the stairs. (*P*, 287)

Stewart tire sur Consolata de sang froid, sous les yeux de son frère qui, voyant le sang près de sa bouche, en perd le souffle et tente d'arrêter son geste, trop tard. Si la vue du sang lui rappelle l'acte d'amour ultime qui l'a conduit à mettre un terme à sa relation, il est bouleversé par le revirement, happé à nouveau par l'effusion de sang et de violence, littéralement touché par la conscience de sa propre impureté. S'ensuit le

---

<sup>122</sup> Dans *A Mercy*, les différences respectives de Florens et Daughter Jane – la couleur de la première, la monstruosité de la seconde –, dans le conte à l'intérieur de la diégèse, les rendent de la même manière impures et intouchables : « Without touching they tell me what to do » (113).

constat, par la narratrice, d'une contagion effective de l'horreur après une opération purificatrice ratée :

Bewildered, angry, sad, frightened people pile into cars, making their way back to children, livestock, fields, household chores and uncertainty. How hard they had worked for this place; how far away they once were from the terribleness that have just witnessed. *How could so clean and blessed a mission devour itself and become the world they had escaped?* (P, 292 ; c'est moi qui souligne)

Le dernier «how», empreinte du questionnement incrédule des justiciers, annonce, outre le phénomène de contagion, l'auto-dévoration de la mission (« devour itself »); l'évocation des actions et responsabilités à venir laisse place à une pause réflexive qui ne peut être que partielle parce que le mobile du meurtre n'est pas remis en cause. Seule Patricia Best réfute l'interprétation générale du sacrifice nécessaire :

Nine 8-rocks murdered five harmless women (a) because the women were impure (not 8-rock); (b) because the women were unholy (fornicators in the least, abortionists at most) ; and (c) because they could – which was what being an 8-rock meant to them and was also what the “deal” required. (P, 297)

*Paradise*, le roman le plus difficilement pénétrable de Toni Morrison, est une réflexion profonde sur la profession de pureté d'une communauté construite en réaction à un rejet initial, réfugiée dans le dogme et la certitude d'être bénie de Dieu. La condition de lecture est cette ouverture à l'interprétation littérale, sans trajectoire d'accès au sens. La confusion originelle entre pureté et sacralité est perpétrée par les descendants des familles fondatrices et atteint son paroxysme lorsque la crise est telle qu'il leur faut trouver un bouc émissaire pour se purger du mal, du mélange tout naturel qui suinte dans le royaume. Comme l'indique René Girard :

La foule tend toujours vers la persécution car les causes naturelles de ce qui la trouble, de ce qui la transforme en *turba* ne peuvent pas l'intéresser. La foule, par définition, cherche l'action mais elle ne peut pas agir sur les causes naturelles. Elle cherche donc une cause accessible et qui assouvisse son appétit de violence. Les membres de la foule sont toujours des persécuteurs en puissance car ils rêvent de purger la communauté des éléments impurs qui la corrompent, des traîtres qui la subvertissent. La devenir foule de la foule ne fait qu'un avec l'appel obscur qui la rassemble ou qui la mobilise, autrement dit, qui la transforme en *mob*. (Girard, 1982, 26)

Trouver les raisons naturelles du désordre et de l'impureté sociales nécessitant une remise en cause qui ébranlerait toute la communauté, c'est bel et bien l'ordre du monde que les neufs hommes de Ruby tentent de sauver dans un « devenir foule » qui se traduit par une systématisation du mal incarné par les femmes du Couvent, alors qu'ils se gargarisent hypocritement de leur propre pureté :

Each item drew sighs and moans of sorrow. Suffused with gratitude for having refused and escaped the sordid, the cruel, the ungodly, all of the up-to-date evils disguised as pleasure, each member of the congregation could feel his or her heart swell with pity for those who wrestled with those "sacrifices". (P, 274-275)

La bipolarisation construite entre un « they » coupable des pires atrocités et un « We » pur et « sacré » est le processus que René Girard nomme l'« indifférenciation » dans le mécanisme du bouc émissaire :

Les persécuteurs finissent toujours par se convaincre qu'un petit nombre d'individus, ou même un seul peut se rendre extrêmement nuisible à la société toute entière, en dépit de sa faiblesse relative. C'est l'accusation stéréotypée qui autorise et facilite cette croyance en jouant de toute évidence un rôle médiateur. Elle sert de pont entre la petitesse de l'individu et l'énormité du corps social. Pour que les malfaiteurs, même diaboliques, réussissent à indifférencier toute la communauté, il faut, soit qu'ils l'aient frappée directement au cœur ou à la tête, soit qu'ils aient commencé par leur sphère individuelle en y commettant ces crimes contagieusement

indifférenciateurs que sont le parricide, l'inceste, etc. (Girard, 1982, 26)

L'impression de différence dont les hommes de la communauté de Ruby sont convaincus est à la source de la crise et du massacre des femmes du Couvent, parce qu'elle est une illusion sociale justifiée, dans le roman, par les préceptes moraux et religieux qui fondent la communauté; c'est, dans une certaine mesure, également le cas dans *Sula*, comme nous l'avons vu précédemment. Aussi, les cibles toute trouvées de la persécution, dans *Paradise*, trouvent un écho particulièrement intéressant dans le neuvième roman de Toni Morrison, *A Mercy*.

Un parallèle peut effectivement être établi entre la construction ferme et pourtant fragile de Ruby et celle, non moins fragile, du Nouveau Monde ; la conséquence, dans les deux cas, étant le besoin vital, pour bâtir ou maintenir un ordre social fragilisé, de mettre à mal ses éléments impurs, d'imprimer la différence entre les fondateurs de cet ordre et ceux qui, volontairement ou non, en dérogent ou le menacent. Les échos de cette réalité sont nombreux dans l'Histoire américaine ; *A Mercy* reprend le double phénomène de l'individualisme naissant et de la persécution dans le Nouveau Monde dans la parabole de la veuve et de la martyre. La diabolisation du « mauvais œil » de Daughter Jane aux yeux de la congrégation est l'exemple criant d'un des processus les plus archaïques chez l'être humain – la persécution – qui redouble de vigueur sur le sol américain par la quête exacerbée d'une légitimité lors de l'arrivée des

colons<sup>123</sup>. Incarnant l'impur de façon très visible, Daughter Jane reflète, par un effet de miroir, le mécanisme d'indifférenciation à l'œuvre dans le Nouveau Monde – nommément, la culpabilité d'une colonisation souvent destructrice et illégitime.

Dans ce contexte, le glissement de Daughter Jane à Florens se fait « naturellement », car il s'agit du même mécanisme discriminatoire, comme le montre René Girard :

Lorsque les infirmités ou difformités sont réelles, elles tendent à polariser les esprits “primitifs” contre les individus qui en sont affligés. Parallèlement, lorsqu'un groupe humain a pris l'habitude de choisir ses victimes dans une certaine catégorie sociale, ethnique, religieuse, il tend à lui attribuer les infirmités ou les difformités qui renforceraient la polarisation victimaire si elles étaient réelles. Cette tendance apparaît nettement dans les caricatures racistes. (Girard, 1982, 39-30)

De la difformité physique, qui donne une « impression de dynamisme déstabilisant » (*Op. Cit.*, 34) au racisme, il n'y a qu'un pas dans cette parabole du roman qui n'est aucunement séparée de la diégèse. Dans les deux cas de persécution, la différence, vécue comme une impureté, inquiète, ou indiffère et déshumanise :

Naked under their examination I watch for what is in their eyes. No hate is there or scare or disgust but they are looking at me my body across distances without recognition. Swine look at me with more connection when they raise their heads from the trough. (*M*, 113)

Si le conte dans l'histoire est évacué après l'épiphanie de Florens, ses effets restent dans l'esprit du lecteur qui a accès, de façon condensée, à l'un des mécanismes primitifs à l'origine de la construction du Nouveau

---

<sup>123</sup> C'est une quête dont la narratrice fait état dans les premières pages du roman.

Monde. « This is not a story to pass on », nous dit la narratrice à la fin de *Beloved*. Pourtant, dans les romans, chaque histoire, chaque vignette de l'histoire ou de l'Histoire s'imbrique, toujours déjà, dans une totalité en devenir. Ainsi, les femmes du Couvent, boucs émissaires de la communauté de Ruby, hantent le texte de *Paradise* alors que l'histoire tend à être tout bonnement éliminée, purgée de la mémoire collective infectée, alors qu'elle tend à disparaître du texte dès lors qu'elle a été racontée :

Had it not been for Luther Beauchamp—who told the most damning story—and Pious, Deed Sands and Aaron—who corroborated much of Lone's version—the whole thing might have been sanitized out of existence. (*P*, 298)

De même, dans *A Mercy*, la circonscription même de l'épisode persécuteur, qui pénètre dans le texte de l'œuvre sans transition, de manière presque pulsionnelle, tend à faire de cette parabole un texte qui hante, tant elle est liée à la construction du Nouveau Monde et de l'Amérique d'aujourd'hui, dont l'individualisme et les mécanismes persécuteurs n'ont pas disparu.

## B) Le pur et l'impur du texte

### 1. Condensation et saturation

Dans sa délinéation des personnages et de la toile de leurs destins, l'auteure donne une place considérable à la dichotomie pur/impur, qui est la condition même de l'expiation et de la catharsis dans son œuvre et

chez le lecteur, mais également, pour Toni Morrison elle-même, une véritable condition d'écriture, qui passe par la purification. Comme l'explique Jankélévitch,

C'est (...) l'impur qui est dicible et connaissable; seule l'épaisse, onctueuse impureté peut passer pour connaissable et descriptible et racontable, connaissable dans ses relations complexes avec l'altérité, descriptible en sa pluralité intrinsèque, racontable en son devenir historique; sans un minimum de malheur ou d'imperfection, c'est-à-dire de diversité, nous n'avons rien à nous mettre sous la dent, et la connaissance, faute de matière, meurt d'ennui et d'inanition. (Jankélévitch, 1960, 9)

Si l'imperfection, le malheur, l'impureté des personnages, si souvent explicites dans les romans de l'auteure, provoquent en elle l'image première du roman et le besoin d'écrire, presque immédiatement accessible au lecteur, le surgissement de l'impur est une condition de lecture plus pactisée, qui demande, à mon sens, un véritable déchiffrement.

Dès son premier roman, Toni Morrison procède par touches pour l'évocation de l'indicible, qui, littéralement, entachent le roman; mais le monde merveilleux de Dick et de Jane n'est pas racontable. Tenant sur une seule page, racontée à différentes vitesses, puis finalement dans une ronde incessante des mots, la comptine agit en contrepoint de l'histoire, la vraie, racontable quoiqu'indicible. La simplicité pure est rapidement délaissée pour une autre préface, qui préfigure l'impureté de l'histoire :

*Quiet as it's kept, there were no marigolds in the fall of 1941. We thought, at the time, that it was because Pecola was having her father's baby that the marigolds did not grow. (...) It never occurred to either of us that the earth itself might have been unyielding. We had dropped our seeds in our own little plot of black dirt just as Pecola's father had dropped his seeds in his own plot of black dirt. (BE, 5-6)*

L'analogie établie entre le corps de la fillette et la parcelle cultivée par Claudia et Frieda est, outre une entrée violente et proleptique dans le roman (et donc une composante thématique majeure), un élément constituant de la *forme* de l'histoire. Comme l'indique Mary Douglas :

Reflection on dirt involves reflection on the relation of order to disorder, being to non-being, form to formlessness, life to death. Wherever ideas of dirt are highly structured, their analysis discloses a play upon such profound themes. (Douglas, 1966, 7)

Le jeu du texte de *The Bluest Eye* est celui de l'impossible apposition de la pureté sur un socle « sale ». Si, en ce seuil poignant du texte qui saisit d'emblée le lecteur, la stérilité du sol est envisagée par les fillettes comme étant le produit de semences impures, le texte livre sa propre impureté par le choix des italiques et l'aveu d'une impossibilité à expliquer, alors même qu'il se teinte de noir. La mélancolie (« black choler », la bile noire), la « saleté noire » et son double référent – le sol et le corps de Pecola – l'assombrissent, au même titre que l'encre noire. La narratrice confesse le pire scandale (la pire impureté) qui soit pour celle qui raconte – celle de ne « rien pouvoir dire d'autre » : « There is really nothing more to say—except why. But since why is difficult to handle, one must take refuge in how » (*BE*, 6).

Le roman à suivre est donc le rescapé d'une lettre morte ; condition même de l'acte d'écriture de *The Bluest Eye*. Et si, justement, écrire n'était pas *vouloir dire*, mais *dire* - non pas dire *pourquoi* mais dire *comment* ? Dans le roman, la place de l'interrogation dans le discours des personnages n'est pas réservée à la narration des petites filles (qui apprennent à déchiffrer le monde qui les entoure) ; Cholly se pose des



questions pour mieux les fuir : « Why wasn't she happy? What could he do for her—ever? How dare she love him? » (*BE*, 161). Alors que ses réflexions introduisent, dans un discours indirect libre qui semble prédéterminé, son rapport à sa fille et l'acte inéluctable à venir, cette stratégie de retardement comme moyen d'écriture est, ailleurs dans le texte, exploitée pour mettre en contexte une parole ou un acte, mais également pour impliquer plus directement le lecteur dans la narration ; plus loin, les propos de Géraldine ont d'autant plus de poids sur l'affect de la petite fille que la narratrice explique en détail le pourquoi de cette haine : l'impureté des fillettes comme Pecola qui pullulent comme des mouches :

Hair uncombed, dresses falling apart, shoes untied and caked with dirt. They had stared at her with great uncomprehending eyes. Eyes that questioned nothing and asked everything. The end of the world lay in their eyes, and the beginning, and all the waste in between. (...) Like flies they hovered; like flies they settled. And this one had settled in her house. Up over the hump of the cat's back she looked.  
"Get out," she said, her voice quiet. « You nasty little black bitch. Get out of my house. » (*BE*, 93)

La saturation du texte avec des détails déshumanisants, les segments courts rythment l'intensité du passage, les verbes disparaissent et la syntaxe s'inverse (« like flies they hovered », « up over the hump of the cat's back she looked »), reléguant le sujet et l'action en fin de phrase<sup>124</sup>. Au-delà de l'explication qui vient d'être donnée par la narratrice (qui

---

<sup>124</sup> Parce qu'elle renverse l'ordre syntaxique traditionnel, on peut dire que la rethématisation (terme de grammaire énonciative) est « impure » : ici, le schéma est : comparaison - objet comparé - action. Elle est davantage la marque de la poésie ; ici, avec les assonances en <a1> (« like flies »).

explique *comment*, mais pas *pourquoi*), au-delà de la haine et de ses origines, les propos de Géraldine marquent la coupure finale, la désignation sans états d'âme, l'exclusion impérative sans retour.

L'oscillation du roman entre l'explication et la parole/l'acte condensé(e) participe à la stratégie de contournement de l'écriture ; la condensation se fait le plus souvent par l'image : l'image de l'arc-en-ciel définit le sentiment d'amour pour Pauline ; celle de la lampe torche est synonyme d'humiliation, de viol et de destruction pour Cholly ; celle de Shirley Temple est l'incarnation de la beauté pour Pecola. Cette oscillation est dans une large mesure une hésitation entre le pur et l'impur : entre le sens épuré de l'image et la saturation de l'explication.

Si le même phénomène de condensation peut être constaté dans *Sula*, c'est à travers le symbole ou l'image symbolique, permettant une lecture plus subjective, participant davantage à la lecture-écriture qui passe par l'imagination du lecteur. Le symbole de la rose, dans la citation de la pièce de Tennessee Williams *The Rose Tattoo* choisie par l'auteure comme épigraphe, préfigure la séparation/aliénation, propre au sacré, ressentie par Sula dans le roman : « Nobody knew my rose of the world but me... I had too much glory. They don't want glory like that in nobody's heart » (*S*, Preface). Le lecteur comprend le choix de ce symbole lors de la première description physique du personnage :

Sula was a heavy brown with large quiet eyes, one of which featured a birthmark that spread from the middle of the lid toward the eyebrow, shaped something like a stemmed rose. It gave her otherwise plain face a broken excitement and blue-blade threat like the keloid scar of the razored man who sometimes played checkers with her grandmother. (*S*, 52)

...alors que celui-ci évolue pour devenir « autre chose qu'une rose » – par le détour de la différAnce –, mais bel et bien tatouée... :

(That incident) cleared up for everybody the meaning of the birthmark over her eye; *it was not a stemmed rose, or a snake*, it was Hannah's ashes marking her from the very beginning. (*S*, 114 ; c'est moi qui souligne)

Si les multiples allusions à l'impureté de Sula permettent au lecteur de tisser une sorte de schème conducteur établissant sa sacralité, le symbole de sa marque au-dessus de l'œil – qui, en portant atteinte à son propre visage, contamine le monde qui l'entoure – reste flottant. Comme l'indique l'auteure, évoquant la série de « choses étranges » qui annoncent la mort d'Hannah par le feu :

These things are omens. If I'm talking about death, you should know to expect it because the omen alerts you. The strange things are all omens; you don't know what's going to happen at the time the omens occur, and you don't always recognize an omen until after the fact, but when the bad thing does happen, you somehow expected it. (Tate in Taylor-Guthrie, 1994, 164)

C'est parce que l'inquiétante étrangeté est toujours en transit, prête à se loger ailleurs, parce qu'elle dépend presque strictement de l'acte de lecture que le ressenti sémique du lecteur, passant par son imaginaire, a précedence sur le sens lui-même. Comme l'explique Northrop Frye :

An imaginative response is one in which the distinction between the emotional and the intellectual has disappeared, and in which ordinary consciousness is only one of many possible psychic elements, the fantastic and the dreamlike having conventionally an equal status. The criterion of the imaginative is the conceivable, not the real, and it expresses the hypothetical or assumed, not the actual. (Frye, 1990, 22)

Ici, le déplacement constant du symbole dans le texte ne permet jamais au lecteur de statuer sur l'une des deux représentations majeures qui lui sont attribuées, et qui véhiculent eux-mêmes une multitude de sens<sup>125</sup>. Ces multiples interprétations permettent d'appréhender (partiellement) le personnage subjectivement, dans un rapport intime à la marque et à l'histoire, tatouées sur son visage. Véritable dessin du texte dont chaque lecteur peut avoir un référent mental, la marque au-dessus de l'œil de Sula s'associe au dessein de sacralisation du personnage et de désacralisation d'une écriture qui *voudrait dire*. Le symbole introduit donc explicitement un « passage à un autre ordre »<sup>126</sup> : celui du pur dire qui ne statue pas, et qui passe par la condensation ou l'excès.

Juste avant de mourir, Sula assume pleinement son statut d'oiseau de mauvais augure (établi par la communauté lors de l'invasion de rouges-gorges coïncidant avec son arrivée) lorsqu'elle réagit à l'accusation de Nel : “You laying there in that bed without a dime or a friend to your name having done all the dirt you did in this town and you still expect folks to love you?” (S, 145). L'obscénité déterminée de la réponse de Sula<sup>127</sup> est alors une déconstruction tragicomique et absurde de la bienséance et de la prétendue pureté communautaire ; elle est une

---

<sup>125</sup> La rose peut être l'incarnation de la perfection, ou, dans l'iconographie chrétienne, l'urne qui recueille le sang du Christ ; elle est parfois l'ultime symbole de régénération ; dans certaines cultures, elle est *la* cicatrice par excellence ; quant au serpent, il est un symbole ambivalent, mystérieux, séducteur, décideur de vie et de mort. Chevalier/Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*.

<sup>126</sup> Chevalier/Gheerbrant, 1982, Introduction, XI.

<sup>127</sup> L'origine du mot « obscène » sous-tend d'ailleurs le sens de « mauvais présage ». *Dictionnaire d'étymologie*. Larousse, 2001.

ode caricaturale et satirique (qui rompt tous les codes moraux et raciaux)  
à la pureté, exprimée d'une seule traite et d'un seul souffle :

After all the old women have lain with the teen-agers; when all the young girls have slept with their drunken uncles; when all the white women kiss all the black ones; when the guards have raped all the jailbirds and after all the whores make love to their grannies; after all the faggots get their mothers' trim; when Lindbergh sleeps with Bessie Smith and Norman Shearer makes it with Stepin Fetchit; after all the dogs have fucked all the cats and every weathervane on every barn flies off the roof to mount the hogs... then there'll be a little love left over for me. And I know just what it will feel like. (*S*, 146)

Cette juxtaposition hyperbolique a un effet cathartique sur le lecteur au crépuscule de l'œuvre ; la structure en maillons (after-when-when-after-when-after) du passage fait écho à l'extrait de l'épigramme de Sula, citée en italiques par la narratrice à la fin du chapitre précédent :

She lay down again on the bed and sang a little wandering tune made up of the words *I have sung all the songs all the songs I have sung all the songs there are* (*S*, 137)

La berceuse que le personnage se chante, véritable béquille pour se séparer du monde et de la diégèse est, selon l'une des traditions de Toni Morrison, un moyen pour elle et pour le lecteur de se séparer de l'œuvre. Ainsi, c'est une comptine qui permet de clore *Song of Solomon* (le chant de Milkman à Pilate), *Beloved* (le chant des femmes sur la colline), *Paradise* (le chant de Piedade à Consolata) – et, en quelque sorte, *A Mercy* (l'ode de la mère de Florens à sa fille). Forme « impure » du roman, le chant se fait blues (dans *Sula*, *Song of Solomon*), gospel (dans

*Beloved*) ou spiritual (dans *Paradise*) : chant profane et chant sacré<sup>128</sup>.

La chanson de Milkman – entre le chant de blues et la *plantation song* – à Pilate, permet d'adoucir son passage dans l'autre monde ; elle est, toujours, déjà, dans la séparation propre au sacré :

Sugargirl don't leave me here  
Cotton balls to choke me  
Sugargirl don't leave me here  
Buckra's arms to yoke me. (*SoS*, 336)

Milkman, sur les traces de Salomon, retrouve son chant et éclaire le titre du roman. Arrivé au terme de son initiation, il atteint, par le chant, ce que Denis Vasse nomme le dessaisissement de soi :

Quand il chante (...), l'homme est confié au soufflé et à la voix, et sa chair est dessaisie de son image. Dans ce dessaisissement de soi, il accède à la louange dans un chœur (...) sans savoir qui il loue. (Vasse, 1988, 183)

Reconnecté à la terre de ses ancêtres et à ses racines, il entend le filet de voix qui émane de lui et qui déjà ne lui appartient plus ; le chant et l'envol ne peuvent que mettre un terme à sa fugue vers les origines, en laissant la diégèse en suspens.

## 2. L'autre genre

---

<sup>128</sup> J'utilise ici la notion d'« impur » pour signifier le surgissement d'un autre genre littéraire dans les romans (qui fera l'objet de la sous-partie suivante). Les romans de Toni Morrison tendent à l'inclusion, telle qu'elle est évoquée par Mikhaïl Bakhtine : « Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (...) qu'extra-littéraires (...). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique » (Bakhtine, 1978, 141).

La présence de l'autre genre – le chant, la poésie, l'art pictural – valide en quelque sorte la place de l' « impur » au sein même de l'écriture des romans. Le chapitre, dans la seconde partie de *Beloved*, où la narration fait place à un théâtre des voix, marque ainsi une profonde rupture avec le choix de la prose dans le reste du roman. Débutant par une superposition paratactique, des images et ressentis de Beloved (la fille et l'ancêtre), trois points en bas de page marquent la rupture de style et de genre. Le dialogue-chant-poème à trois voix qui s'ouvre est le rendu stylistique, par l'interpénétration des voix, de la fusion des personnages ; l'oralité remarquable du passage permet l'écoute affective et participative, par le choix de « we », du lecteur dans cette mélodie<sup>129</sup> :

Tell me the truth. Didn't you come from the other side ?  
Yes. I was on the other side.  
You came back because of me?  
Yes.  
You rememory me?  
Yes. I remember you.  
You never forgot me?  
Your face is mine. (...)  
Will we smile at me?  
Can't you see I'm smiling?  
I love your face. (*B*, 215)

Alors que, à la fin du chapitre, le dialogue en question-réponse entre Sethe et Beloved fait une place à la troisième voix (celle de Denver, qui

---

<sup>129</sup> La mélodie musicale est « l'art de faire, sur des paroles de prose élevée ou de poésie une phrase de musique ou plutôt une phrase de récitatif » (Littré, 1990). Dans *Beloved*, celle-ci prend la forme d'un récitatif dans le cadre d'un *ensemble*, auquel le lecteur participe activement. Il existe d'ailleurs un opéra de *Beloved*, pour lequel Toni Morrison a écrit le livret.

parle en premier), la ponctuation disparaît, donnant l'impression d'une totale coïncidence des voix, jouant la partition sur la page :

You are my sister  
You are my daughter  
You are my face; you are me  
I have found you again; you have come back to me  
You are my Beloved (B, 216)

La limite du passage, qui correspond à la temporalité et la spatialité propres à la lecture-écriture (linéaire sur la page, allant de gauche à droite et de bas en haut), disparaît dans la mélodie ; la superposition des voix devient possible. S'ensuit un refrain, repris en toute fin de chapitre, triptyque entêtant/obsessionnel sur la possession de la mère et de la fille:

You are mine  
You are mine  
You are mine (B, 216-217)

Dès son apparition dans le roman, la voix du personnage de Beloved est rauque, musicale, lointaine :

After four weeks they still had not got used to the gravelly voice and the song that seemed to lie in it. Just outside music it lay, with a cadence not like theirs. (B, 60)

Cette voix de l'altérité, venue de l'Autre Côté (de l'au-delà) est, de l'aveu de la narratrice, insaisissable : voix chantante quoique n'appartenant pas tout à fait à la musique, son rythme n'est identifiable que par sa différence («not like theirs»). Dans sa dimension « tout autre » (Otto, 1969, 45), elle incarne ce que l'auteure nomme le « son » intime du roman :

And the sound of the novel, sometimes cacophonous, sometimes harmonious, must be an inner ear sound or a sound just beyond hearing, infusing the text with a musical



emphasis that words can do sometimes even better than music can. (Unspeakable Things Unspoken, 31-32)

C'est dans cette cacophonie de voix, de sons et d'images qui se rejoignent que Beloved chante le Passage du Milieu, le traumatisme de son sacrifice et la séparation de sa mère :

I AM BELOVED and she is mine                    I see her take  
flowers away from leaves            she puts them in a round  
basket                    the leaves are not for her            she fills the  
basket                    she opens the grass                    I would help  
her but the clouds are in the way            how can I say  
things that are pictures  
(*B*, 210)

Dans cet extrait, le principe même de la mélodie évoqué plus haut est inversé : la phrase de musique n'est pas construite sur le passage en prose, mais c'est au contraire le passage en prose qui se construit sur la phrase musicale et poétique; les mots de Beloved se posent sur le « son du roman », intensifiant la portée incantatoire du passage et affirmant, au final, la prééminence du genre pluriel du roman sur l'art musical... et pictural : « how can I say things that are pictures ». Répondant à sa propre question, Beloved invite le lecteur à une véritable réunion des arts par un langage pictural et musical qui sert le roman, à l'orée de la poésie, aboutissant par là même au dire sensible, à l'état pur.

Le moment où Sethe réalise que Beloved est l'incarnation de sa petite fille sacrifiée est une évocation à la fois mystérieuse et évidente du pouvoir du chant sur la conscience :

When the click came Sethe didn't know what it was. Afterward it was clear as daylight that the click came at the very beginning—a beat, almost, before it started; before she heard three notes; before the melody was even clear. Leaning forward a little, Beloved was humming softly. (*B*, 175)

Le déchiffrement du texte passe par le détour sensoriel et affectif dans la psyché du personnage, sans lequel il ne fait pas sens; l'écart entre l'évidence du propos (la musique comme catalyseur du souvenir) et l'intensité du ressenti (les retrouvailles avec la fille perdue) se situe dans la nature même du déclic, à l'orée de l'expérience, précédant la connaissance. Le retour sur l'origine (« the very beginning ») antidatée (« a beat, almost, before it started »), faisant suite à la prolepse (« afterward it was clear ») opère une superposition des temporalités similaire à celle des voix dans la mélodie évoquée plus haut. Si la reconnaissance de la fille sacrifiée se développe en une seule phrase musicale, entrecoupée de points-virgules, elle permet ici, visuellement, le détachement des notes propre au rythme staccato, avant la superposition temporelle. L'élévation du chant de Beloved, véritable moment d'épiphanie dans le roman, n'est pourtant pas désacralisée par une divulgation totale. Il reste pure évocation auquel le lecteur a accès par bribes, dans le même principe de (re-)composition qui est la condition du dire.

### 3. *A capella* : pureté et sensibilisation de la prose

Dans l'écriture de Toni Morrison, ce principe de (re-) composition, nécessitant de briser l'échine des mots (« (break) the back of words », [B, 261]) par la montée des voix génère le plus souvent une syntaxe qui « trouve la destination de sa tension propre dans (...) ces pures intensités

qui marquent une limite du langage » (Deleuze, 1993, 141). Par sa structure même, cette écriture découpée conscientise ou interroge la possibilité du dire et l'acte de lecture lui-même. Prenons, par exemple, ce passage où Dorcas se remémore, en présence de Joe, le feu dans lequel sa mère a péri :

She leaned out the window of her best girlfriend's house because the shouts were not part of what she was dreaming. They were outside her head, across the street. Like the running. Everybody running. For water? Buckets? The fire engine, polished and poised in another part of town? There was no getting in that house where her clothespin dolls lay in a row. In a cigar box. But she tried anyway to get them. Barefoot, in the dress she had slept in, she ran to get them, and yelled to her mother that the box of dolls, the box of dolls was up there on the dresser can we get them? Mama? (*J*, 38)

Alors que l'image et les émotions dans l'esprit de la jeune fille reprennent vie, la syntaxe elliptique sous-tend un lexique à l'état pur et les formes en -ING (gérondif et nom verbal) actualisent son ressenti, jusqu'à l'abandon de la narration et l'introduction, sans transition, de l'adresse directe de la fillette à sa mère. Dans cette sensibilisation de la prose qui prend vie, la répétition se fait bégaiement, comme dans cet extrait où Joe s'adresse à sa mère :

Just a sign, he said, just show me your hand, he said, and I'll know don't you know I have to know? She wouldn't have to say anything, although nobody had ever heard her say anything; it wouldn't have to be words; he didn't need words or even want them because he knew how they could lie, could heat your blood and disappear. (*J*, 37)

Alors que le passage au discours indirect libre narrativisé – « contaminé par la présence du narrateur »<sup>130</sup>, par l'annonce maladroite des propos de son personnage : « he said », « he said » – apparaît comme une contagion du style, la narratrice (submergée par l'émotion ?) s'éclipse et c'est la voix du personnage qui résonne, en répétitions successives de l'appel à la parole : « say anything », « words ». Le signe que la mère de Joe ne fait pas constitue le vide intérieur de l'orphelin («the inside nothing he traveled with », 37) et la complétude ambivalente nécessaire – le mélange du pur et de l'impur : « some combination of shame and pleasure » – n'advient pas.

Comme toujours chez Morrison, la séparation a sa propre langue (sacrée), ce que Deleuze nomme une « nouvelle langue extérieure à la langue » qui est l'expérience et l'exploration de sa limite (Deleuze, 1993, 141). La citation des propos de Joe au discours direct libre, sans transition d'un mode narratologique à l'autre (et sans ponctuation annonçant le discours direct<sup>131</sup>), correspond au surgissement de la parole du personnage qui ne peut plus « être raconté » mais qui doit se dire : « Just show me your hand (...), and I'll know don't you know I have to know ». Comme l'explique Gilles Deleuze,

Ce n'est plus le personnage qui est bègue de parole, c'est l'écrivain qui devient bègue de la langue : il fait bégayer la langue en tant que telle. Un langage affectif, intensif, et non plus une affection de celui qui parle. (Deleuze, 1993, 135)

---

<sup>130</sup> De Mattia-Viviès, 2006, 111-112.

<sup>131</sup> Le discours direct libre, libéré de toute forme d'introduction, donne davantage une impression de présence et d'immédiateté que le « discours direct », qui est normalement assorti d'un code de ponctuation.

L'urgence affective du bégaiement de Joe s'impose sur la page par le biais de la parataxe réduisant la pulsation du texte dans cette scène qui creuse (et définit pour le lecteur) l'écart du creux identitaire du personnage. Le bégaiement de la langue sur la page a un effet sur le lecteur, qui puise dans le texte le *sensible* pur, *trace* de la séparation qui définit le personnage de Joe Trace. Le rappel, à la fin du roman, des mains, cette fois associées au « you », en la personne du lecteur, permet de mettre en parallèle cette quête (ici avortée) de la main et l'appel final de la narratrice entraînant la conscientisation de l'acte de lecture-écriture, dans la même urgence affective<sup>132</sup>. La séparation irrévocable, dans les romans, par le biais de la mort sacralisée et instrumentalisée – par le feu, par le sacrifice, par la maladie et par la chute – survient ainsi logiquement, le plus souvent, à la fin de la diégèse.

Dans le huitième roman de l'auteure, la théâtralisation de la chute de Heed à la fin de *Love* est marquée par le passage d'une sacralité pure, associée à la haine, à celle, définie comme identique, du désir et de l'amour ; avant la chute, l'accent est porté sur la haine entre les deux femmes :

The eyes of each other are enslaved by the other's. Opening pangs of guilt, rage, fatigue, despair are replaced by a hatred so pure, so solemn, it feels beautiful, *almost holy*. (*L*, 177 ; c'est moi qui souligne)

---

<sup>132</sup> Je consacre une analyse à cet extrait, tiré de la fin de *Jazz*, dans la troisième partie de cette étude.

La sacralisation du sentiment par le biais d'une pureté inattendue (la pureté de la haine, vécue comme une finalité dans un roman intitulé *Love*) passe par la poétisation de la scène. Les mots se juxtaposent pour tenter de rendre un sentiment qui transcende, une fois encore, la possibilité sémantique d'« épingle » les choses, dans un mouvement ascendant allant des adjectifs précédés de l'adverbe d'intensité « so » (« so pure », « so solemn ») à l'appréciation esthétique (« beautiful »), pour s'arrêter à l'orée du sacré (« almost holy »). C'est dans l'écart du « presque » (que les personnages ont cru atteindre) que se situe la chute de Heed :

(Junior) turns to smile at Christine, whose blood roar is louder than the cracking, so the falling is like a silent movie and the soft twisted hands with no hope of hanging on to rotted wood dissolve, fade to black as movies always do, and the feeling of abandonment loosens a loneliness so intolerable that Christine drops to her knees peering down at the body arching below. (*L*, 177)

Le cri du texte à l'endroit de la chute, associé aux seules (pures) images d'un film muet a le double effet d'internaliser la scène dans le corps des personnages (« blood roar », « twisted hands », « drops to her knees », « the body arching below ») et de soutenir l'image dans l'esprit et le cœur/corps du lecteur. La trajectoire va de l'image au texte, comme il est souvent le cas dans les romans de l'auteure. Parlant, dans un entretien consacré à la mémoire, de la « levée de voile » que constitue la restitution, par l'imaginaire, des récits d'esclaves, Morrison énonce ce seul mouvement possible : « the approach that's most productive and most trustworthy for me is the recollection that moves from the image to the text. Not from the text to the image » (*The Site of Memory in Denard*,

2008, 72). Son évocation, plus loin dans le même entretien, d'un parcours en trois étapes – de l'image au sens, puis du sens au texte – est mise en lumière dans cet extrait de *Love* par la seconde allusion filmique qui déclenche, avec force, l'image dans l'esprit du lecteur (renforcé encore par le choix du présent) : « as films always do ». Ce qui apparaît comme un aparté crève l'écran noir dans lequel Heed tombe, cette béance funeste nécessaire au réveil épiphanique de l'amour.

La révolution du sentiment s'opère entre les personnages alors même que l'histoire se retourne (retournement final du film de la chute) : «The holy feeling is still alive, as is its *purity*, but it is altered now, overwhelmed by desire. Old, decrepit, yet sharp» (*L*, 177 ; c'est moi qui souligne). Le squelette obstiné auquel la narratrice fait référence à la fin du paragraphe n'est autre que l'amour réprimé, qui revient et embrasse le roman à son terme – et lui donne un titre : « There in a little girl's bedroom an obstinate skeleton stirs, clacks, refreshes itself » (*L*, 177). C'est dans cette obstination à vouloir dire l'amour que le souvenir se loge – ces voix-souvenirs de l'intérieur auxquels, à l'instar de Zora Neale Hurston<sup>133</sup>, l'auteure donne le jour :

These « memories within » are the subsoil of my work. But memories and recollections won't give me total access to the unwritten interior life of these people. Only the act of the imagination can help me. (The Site of Memory in Denard, 2008, 71)

---

<sup>133</sup> Toni Morrison cite, dans cet essai, la première phrase de l'autobiographie de Zora Neale Hurston, *Dust Tracks on a Road* : « Like the dead-seeming cold rocks, I have memories within that came out of the material that went to make me » (Hurston, 1991, 1).

La pureté du sentiment de l'être-en-son-foyer surgit alors que tout prend vie – le sentiment, les myosotis (qui redeviennent de purs signifiants : « forget-me-nots »), la mémoire et la conscience de Heed :

Drawing a ribbon of breath, she blocks any tears that may be lurking like memories behind her eyelids. But the forget-me-nots roaming the wallpaper are more vivid in this deliberate dark than they ever were in daylight and she wonders what it was that made her want it so. Home, she thinks. When I stepped in the door, I thought I was home. (*L*, 183)

Une fois l'image identifiée, une fois les objets déclencheurs de souvenirs retrouvés (des cannettes de jus d'ananas, des bougies,...), vient la scène épurée des retrouvailles, dans une langue décrite dans le texte même comme nue et pure :

Up here where the solitude is like the room of a dead child, the ocean has no scent or roar. The future is disintegrating along with the past. The landscape beyond this room is without color. Just a bleak ridge of stone and no one to imagine it otherwise, because it is the way it is—as, deep down, everyone knows. An unborn world where sound, any sound—the scratch of a claw, the flap of webbed feet—is a gift. Where a human voice is the only miracle and the only necessity. Language, when finally it comes, has the vigor of a felon pardoned after twenty-one years on hold. Sudden, raw, stripped to its underwear. (*L*, 184)

Alors que la synesthésie du *défaut* (le sentiment est comparé à la chambre d'un enfant mort ; les éléments n'ont pas d'odeur, ne font pas de bruit, n'ont pas de couleur) annonce une solitude mortelle – dans le dépouillement de toute sensation et de toute perspective, dans la mort de l'imaginaire (« no one to imagine it otherwise ») qu'elle suscite – le moindre son arrive tel un miracle. La structure parabolique du passage, son mouvement de destruction et de reconstruction amènent le lecteur à anticiper par l'affect les retrouvailles des deux femmes et le son originel,



antérieur à la naissance du monde (« an unborn world ») et à l'être humain (« the scratch of a claw », « the flap of webbed feet » font référence au règne animal). La narratrice prépare explicitement le terrain pour un dialogue qui est d'abord le don du *son*, puis de la *voix*, puis du *langage*, nécessairement à capella, pour rendre compte de l'explosion pulsionnelle d'un sentiment mis sous verrou depuis vingt-et-un ans. Le lyrisme des métaphores laisse alors place à une construction elliptique qui confirme la pureté du dialogue à venir et des langues enfin déliées : « sudden, raw, stripped to its underwear ».

Reprenant le mode conversationnel exploré dans le triptyque dialogique *Beloved-Sethe-Denver*, les répliques débutent *in medias res*, sans guillemets, sans préciser qui parle ; le discours direct libre (ou « discours immédiat » : De Mattia-Viviès, 2006) permet l'immédiateté d'un dialogue retenu prisonnier pendant si longtemps. C'est un langage épuré, sans fards, qui se donne à entendre :

You know May wasn't much of a mother to me.  
At least she didn't sell you.  
No, she gave me away.  
Maple Valley?  
Maple Valley.  
I thought you wanted to go.  
Hell no. But so what if I did? I was thirteen. She was the  
mama. She wanted me gone because he did, and she wanted  
whatever he wanted. Except you. She was Daddy's girl. Not  
you.  
Don't I know it. (*L*, 184-185)

L'alternance de ce discours immédiat et de la narration appartient à la stratégie d'écriture de l'auteure qui privilégie la multiplicité des voix dans une approche chorale du roman, évoquée plus haut.

L'une des conséquences, dans le texte, est le surgissement de voix incarnées et intimes, à la fois complètes/abouties/adultes qui se disent, et originelles/en construction/enfantines qui se cherchent :

Ou-yidagay a ave-slidagay ! E-hidagay ought-bidagay ou-yidagay ith-widagay a ear's-yidagay ent-ridagay a andy-cindagay ar-bidagay!  
Ave-slidagay. That hurt, Christine. Calling me a slave. Hurt bad.  
It was meant to. I thought I would die.  
Poor us.  
What the hell was on his mind?  
Search me. (*L*, 188)

La langue « idagay » inventée par les fillettes – réservée, selon la narratrice, à l'intimité, au commérage, et aux plaisanteries à l'encontre des adultes – offre aux deux femmes le détour nécessaire pour dire l'indicible ; mélangeant ici, à posteriori, l'innocence enfantine et la conscience adulte, dans l'esprit de séparation inhérent au secret, cette langue inventée, qui fait sens par le retour (opéré de droite à gauche, sur le mot lexical privé de sa première lettre), associe la pureté « squelettique » et répétitive du code (le mot « idagay ») et l'impureté du mot tronqué ; le lecteur est alors invité à déchiffrer, puis à partager la violence du propos intime et secret.

Le dialogue des deux femmes, qui se joue sur un mode conversationnel et elliptique, est une sorte de texte à trous dont la narratrice cherche à combler les manques ; à l'origine de cette béance impure, la honte et un sentiment de « pourriture » :

Even in idagay they had never been able to share a certain twin shame. Each one thought the rot was hers alone. Now, sitting on the floor braving the body's treason, with everything and nothing to lose, they let the phrase take them back once again to a time when innocence did not exist because no one had dreamed up hell. (*L*, 190)

Le choix du présent pour actualiser la scène dans l'esprit du lecteur et dire ce que les fillettes n'ont jamais pu partager est une transposition du secret impur sur la page. Physiquement séparée du dialogue précédent, la narration de l'épisode qui constitue la genèse de l'œuvre se fait dans un présent atemporel ; éclairage pris en charge par la narratrice dont la seule transition visible est un saut de ligne, il se situe à la fois en dedans et au dehors. La reprise, sans saut de ligne cette fois, conclue l'épisode par la même constatation, le même rétablissement du défaut du texte, dans le même retour au passé – qui est une manière de boucler la boucle :

It wasn't the arousals, not altogether unpleasant, that the girls could not talk about. It was the other thing. The thing that made each believe, without knowing why; that this particular shame was different and could not tolerate speech – not even in the language they had invented for secrets. (*L*, 192)

S'ensuit la justification du défaut du texte par la narratrice, avant la reprise du dialogue : « Would the inside dirtiness leak? »<sup>134</sup>. Si la peur du débordement de l'impur a été la raison du terrible secret entre les fillettes, le vide ne peut plus être comblé, au présent, par le rétablissement de l'histoire, parce que le temps lui-même manque : « Now, exhausted, drifting toward a maybe permanent sleep, they don't speak of the birth of sin. Idagay can't help them with that » (*L*, 192). Le mode conversationnel du dialogue repris laisse place à l'essentiel,

---

<sup>134</sup> Cette notion de « saleté » reste importante dans l'œuvre, de *The Bluest Eye* à *Love*, en passant par *Sula* (voir plus haut).

sensuel et affectif – dans le même principe d'inversement des mots que la langue idagay : « Love, I really do » (*L*, 194). Le « you » manquant apparaît dans la ligne suivante, dans la pureté de la simple lettre <u> qui se fait dernier souffle alors que Heed convie Christine au silence, se conviant elle-même à son dernier silence : « Ush-hidagay. Ush-hidagay ».

#### 4. Épurer le texte

La volonté de l'auteure de puiser à la source des mots pour retrouver la pureté du langage, de l'intérieur, est particulièrement sensible dans les romans depuis la trilogie. Comme l'explique Laurent Jenny dans *La parole singulière*, la réconciliation des mots et des choses pourrait venir du « dedans du discours », d'où il serait possible de remonter à un « sensible vierge de toute valeur linguistique », à un sens « dépourvu de failles et de zones d'ombres » (Jenny, 1990, 56-57) – en d'autres termes un sens pur, ou tout au moins purgé. D'où le dépouillement de la voix, non « décorative », mais aussi et surtout, incarnée, réduite à la chair. Cette forme de pureté se retrouve notamment dans le paragraphe introductif de *Jazz* :

Sth, I know this woman. She used to live with a flock of birds on Lenox Avenue. Know her husband too. He fell for an eighteen-year-old girl with one of those deepdown, spooky loves that made him so sad and happy he shot her to keep the feeling going. When the woman, her name is Violet, went to the funeral to see the girl and to cut her dead face they threw her to the floor and out of the church. She ran, then, through all that snow, and when she got back to her apartment she took the birds from their cages and set them out to freeze or fly, including the parrot that said "I love you". (*J*, 3)

Dès le début du roman, les propos paraissent chuchotés, tel un morceau de jazz se jouant en fond sonore. Tout semble être dit dans le premier paragraphe – comme au début de *The Bluest Eye* ou au début de *Love*<sup>135</sup> – et l'assurance de la narratrice qu'elle connaît les faits et les personnages engage le lecteur directement dans l'histoire. Tout est dit dans un style dépouillé (« I know this woman », « Know her husband too »), sur fond de confiance. Les adjectifs choisis (le mot-valise « deepdown », « spooky ») sont le rendu textuel d'un chant de blues qui donne au lecteur une impression de familiarité, jusqu'au dévoilement brutal, dès la quatrième ligne du roman, de l'acte sacrificiel, dont la mention soudaine est littéralement désacralisée par l'évocation profane du blues. Alors que la phrase, qui ne laisse pas de place à la respiration, s'achève, le souffle coupé du lecteur devant le dévoilement peut temporairement reprendre : il entre davantage dans la confiance, puisque la narratrice, dans un aparté, présente Violet. Puis une autre vague déferle sur le texte et le lecteur apprend la profanation du visage de la morte ; la ponctuation (l'apostrophe de l'aparté) s'arrête et le souffle est à nouveau coupé. Pour la seconde fois, une chose et son contraire apparaissent (la première étant l'association oxymoronique de « sad » et de « happy »), alertant le lecteur quant à la nécessité de ne pas tenir pour

---

<sup>135</sup> Voici ce que l'auteure déclare à propos du début de son premier roman: « I tell you at the beginning of *The Bluest Eye* on the very first page what happened, but now I want you to go with me and look at this, so when you get to the scene where the father rapes the daughter (...), it's almost irrelevant because I want you to *look* at him and see his love for his daughter and his powerlessness to help her pain » (Taylor-Guthrie, 1994, 164).

acquises les choses qu'il croit savoir s'il veut, malgré le choc initial, pousser la porte du roman : « (she) set them out the windows to freeze or fly ».

Le geste à la fois libérateur et sacrificateur d'ouvrir la cage aux oiseaux inscrit ainsi le roman dans l'univers ambivalent du sacré : il s'agit de jeter le véhicule (le perroquet) du signifié répété (les paroles d'amour) tout en rejetant l'absence insupportable de signifiant... faire sortir le sacré (et le secret) par le langage du corps (du geste). Comme l'explique l'auteure, parlant de son écriture : « I just want (the reader) to feel dread and to feel the awfulness without having the language compete with the event itself » (Taylor-Guthrie, 1994, 164); l'appel à l'interdiction sacrée suggère une forme d'irréductibilité du langage, une condensation, qui se traduisent souvent par des images : c'est le « dedans du discours » dont parle Jenny. Ainsi deux images (« pictures ») s'imposent et s'interposent en ce début de roman<sup>136</sup> : l'acte scandaleux de Violet à l'église et l'ouverture de la cage aux oiseaux. Toni Morrison entame d'ailleurs la plupart de ses romans par une image originelle ; elle a, de son propre aveu, une approche sensorielle pure du « premier temps » de l'écriture :

I look for the picture in some instances. In order to get at the thing at once, I have to see it, to smell it, to touch it. It's something to hold on to so that I can write it. What takes longest is the way you get into the heart of that which you have to describe. Once I know, then I can move. (Ruas in Taylor-Guthrie, 1994, 99)

---

<sup>136</sup> J'emploie ici le mot « image » dans son sens littéral et non dans son sens littéraire (dans le sens du mot anglais « picture »).

Des éléments essentiels de l'écriture apparaissent dans ces quelques lignes : la quête de l'image, l'accroche et le phénomène d'imprégnation. La diégèse de *Jazz* est née de l'image, tirée du *Black Book*, d'une jeune fille, tuée dans une boîte de nuit par son amant. La force du silence à l'endroit du crime (la jeune fille refuse jusqu'au bout d'identifier son meurtrier) donne un caractère purement visuel à la scène qui, dans le roman, est totalement intériorisée ; la perspective extérieure (photographiée) de la scène initiale (tirée du *Black Book*), est transférée dans la psyché de la victime dans le roman de Toni Morrison :

“They want me to say his name. Say it in public at last.  
“Acton has taken his shirt off. People are blocking the doorway; some stretch behind them to get a better look. The record playing is over. Somebody they have been waiting for is playing the piano. A woman is singing too. The music is faint but I know the words by heart. (*J*, 192)

Les propos descriptifs internalisés de Dorcas sont peu à peu adressés au lecteur, sommé de visualiser une montagne d'oranges et d'entendre la musique, alors que la clarté de la pure vision se transforme en clairvoyance imaginative (le mot « clear » est répété trois fois) reflétant, dans une large mesure, l'acte d'écriture :

“Now it's clear. Through the doorway I see the table. On it is a brown wooden bowl, flat, low like a tray, full to spilling with oranges. I want to sleep, but it is clear now. So clear the dark bowl the pile of oranges. Just oranges. Bright. Listen. I don't know who is that woman singing but I know the words by heart.” (*J*, 193)

Moyen de contourner l'indicible, la langue de l'image et du son (musical) induisent une grammaire de la juxtaposition : « so clear the dark bowl the pile of oranges » ; les deux offrandes finales (les oranges et le morceau musical que la jeune fille connaît par cœur) se combinent dans

le dernier souffle de Dorcas, alors que le lecteur est appelé à écouter (« Listen ») autre chose que ce qu'il attend (le nom du meurtrier). Cette pureté visuelle et phonique est typique de la trilogie, et du tout dernier roman de Toni Morrison, *A Mercy*.

Dans le passage de *Beloved* où Sethe se remémore, en présence de Paul D, la scène du sacrifice, l'impur est ce que Sethe ne peut refermer, épingler pour lui donner sens aux yeux de l'autre :

Sethe knew that the circle she was making around the room, him, the subject, would remain one. That she could never close in, pin it down for anybody who had to ask (...). And when she saw them coming and recognized schoolteacher's hat, she heard wings. Little hummingbirds stuck their needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their wings. And if she thought anything it was No. No. Nono. Nonono. She just flew. (*B*, 163).

Le sens impossible à « épingler » (« pin down) est celui de la lettre musicale, rythmée, cacophonique, purgée sinon pure. Le roman, tout comme l'acte sacrificiel, ne sauraient être épinglés comme un article ou une photographie tirés d'un journal publié par des abolitionnistes, le « fait divers » dont est tiré *Beloved* (l'histoire de Margaret Garner). Dans cette scène, le mouvement circulaire produit par Sethe est répliqué par le lecteur, qui effectue la même opération de parcours autour du sacrifice initial pour transcender l'horreur. L'image du colibri, oiseau de mauvais augure dans le roman, a ici une fonction éminemment sensorielle : Sethe « entend des ailes », puis a la sensation physique de se faire transpercer la tête par les oiseaux qui l'assaillent.

Si l'indicible ne peut donner lieu à une quelconque explication (« If they didn't get it right off—she could never explain »), l'image intériorisée du colibri comme rendu physique et psychique de la violence ressentie



par le personnage a une force immédiate plus pure que les mots. Comme l'indique Laurent Jenny, « l'inscription du monstrueux ne « représente » pas, au sens banal du terme : elle fragmente, elle topologise, elle figure » (Jenny, 1982, 155). C'est dans cette figuration du basculement vers le sacrifice par l'image inattendue des « petits colibris » que le sens viscéral de l'impossible retour à l'esclavage se construit ; cela correspond à ce que Laurent Jenny nomme le « premier état » du symbole :

Un état contracté, mystérieux et dense, où le symbole reste dénué de signification parce qu'inexplicable, non rapportable à autre chose qu'à lui-même. Symbole pur dans sa virtualité de sens, qui se tient solidaire et debout à la lisière. (Jenny, 1982, 184)

Dans l'extrait cité plus haut, le symbole, mystérieux et « non rapportable à autre chose que lui-même »<sup>137</sup>, pénètre la scène de l'arrivée de Schoolteacher, dont il brouille et envahit la vision ; le lecteur ressent ainsi le danger avant de comprendre l'horreur de la scène. Le fourmillement dans la tête de Sethe (sa sensation d'être piquée par un colibri) opère le basculement et le passage à l'acte d'une mère qui n'a plus « sa raison » et dont le corps prend la parole. La suite de l'extrait est un retour sur la scène présente, sans « épingle » préalable du symbole : « Sethe paused in her circle again and looked out the window. She remembered when the yard had a fence with a gate » (*B*, 163).

La pureté du symbole isolé est sans nul doute l'une des forces de l'écriture de Toni Morrison. C'est ainsi que l'indicible peut s'inter-dire,

---

<sup>137</sup> Le symbole du colibri est d'ailleurs généralement positif ; il représente, par exemple, pour les Aztèques, les âmes des guerriers redescendant sur terre (*Gheerbrant/Chevalier, Dictionnaire des Symboles*).

que l'encre (rouge, « impure ») peut gicler entre les lignes ; dans *Beloved*, la mort violente des esclaves tient en quelques groupes nominaux symboliques où chaque rapport métonymique dit l'horreur : «the people of the broken necks », « the people of fire-cooked blood », « black girls who had lost their ribbons » sont autant d'images qui racontent l'Histoire, le paysage imprégné de violence et de sang générateur de spectres. Le style de Morrison imprime la trace de l'image et du symbole sur le mot ; précédant la grammaire comme principe d'agencement, son écriture est une voix brisée, diffuse et retrouvée.

L'accès à la transcendance du langage passe également dans les romans de l'auteure par un authentique « nettoyage de la langue ». Toni Morrison, en parlant de son écriture, exprime son souhait de la purger :

I try to clean the language up and give words back their original meaning, not the one that's sabotaged by constant use (...). I try to do that by constructing sentences that throw such words into relief, but not strange words, not "large" words. Most large words are imprecise. They are useful because of their imprecision. If you work every carefully, you can clean up ordinary words and repolish them, make parabolic language seem alive again. (Tate in Taylor-Guthrie, 1994, 165)

Dans les romans, la pureté du langage est fréquemment associée à un personnage. Dans *Song of Solomon*, Pilate, voix féminine, libre et ancestrale, s'exprime dans ce langage parabolique qui rétablit la valeur originelle du mot, comme dans cet extrait où elle s'adresse à Ruth, analysant la situation après la tentative de « meurtre » de Hagar :

"You won't ever be able to forgive her. For just tryin to do it you won't never be able to forgive her. But it looks to me like you ought to be able to understand her. Think on it a minute. You ready now to kill her—well, maim her anyway—because she's tryin to take him away from you. She's the enemy to you because she wants to take him out of your life. Well, in her eyes there's somebody who wants to take him out of her life

too-him. So he's the enemy. He's the one who's tryin to take himself out of her life. And she'll kill him before she lets him do that. What I'm sayin is that you both got the same idea. (SoS, 139)

Bien au-delà de l'agrammaticalité des formes, la tirade de Pilate a la limpidité explicative du langage d'initié. L'absence de « grands mots », le choix des mots simples répétés (« forgive », « take him(-self) out of your/her life », « the enemy »), le brouillage des sujets (« she's the enemy to you », « he's the enemy to her ») jusqu'à l'analogie stricte (« What I'm sayin is that you both got the same idea ») forment dans le texte une parabole presque mathématique, les deux extrémités de la figure étant les deux « femmes » de Milkman, lui-même le point focal « fixe » de la parabole. La fin de la tirade de Pilate, prolepse diégétique, confirme son statut d'initiée visionnaire : « Ain't nothin goin to kill him but his own ignorance, and won't no woman ever kill him. What's likelier is that it'll be a woman save his life » (SoS, 140). Si, dans les romans de Toni Morrison, chaque personnage a son propre langage, c'est souvent le plus épuré qui hante le lecteur bien après avoir refermé le livre : la voix pure, originelle (de l'au-delà) de *Beloved* ; celle, initiatrice (pure) de Pilate qui s'est donné la vie, ou de Consolata qui peut la rendre ; celle, innocente des fillettes narratrices dans *The Bluest Eye* ; celle, pure et libre de Sula ; le mot « always » lancé par Shadrack ; la voix profonde et étrangère de Florens.

Le choix d'une narratrice adolescente dont la langue maternelle n'est pas l'anglais dans *A Mercy* permet une véritable exploration de cette « simplicité » linguistique (associée à une simplicité syntaxique) à laquelle l'auteure aspire ; la lexicalisation pure de la narration (presque

toutes les désinences grammaticales disparaissent) arrête le lecteur et l'oblige à entendre la langue originelle, orale et pure de Florens <sup>138</sup> :

My head is light with the confusion of two things, hunger for you and scare if I am lost. Nothing frightens me more than this errand and nothing is more temptation. From the day you disappear I dream and plot. To learn where you are and how to be there. I want to run across the trail through the beech and white pine but I am asking myself which way? (*M*, 5-6)

Dans cet extrait, le lecteur entend les mots lexicaux et groupes de mots selon la chaîne suivante : « hunger for you – scare - errand - temptation - you disappear - I dream and plot – I want to run – which way ? ». Au centre se trouve le véritable objectif de la mission : «to learn where you are and how to be there», mis en exergue par son isolement syntaxique.

Typique de la narration du personnage, ce passage au présent utilise des mots simples qui rendent la scène présente au lecteur, qui l'imagine/la voit et l'entend. L'épuration des mots est renforcée par le style poétique épuré de Florens, poignant, percé par l'observation du monde telle qu'elle lui a été enseignée par Lina : « What about the boneless bears in the valley ? Remember? How when they move their pelts sway as though there is nothing underneath? Their smell belying their beauty, their eyes knowing us from when we are beasts also » (*M*, 5). La compréhension immédiate sensorielle de la narration de la jeune fille nécessite l'initiation du lecteur à une autre diction, plus pure. Le nettoyage rétablit la langue parabolique, comme le dit l'auteure, dans un

---

<sup>138</sup> Ce style de narration s'apparente à celui de *The Sound and the Fury*, de William Faulkner, lorsque Benjy raconte l'histoire dans la première partie du roman. (Faulkner, 1994, 3-48)

roman qui est une double allégorie<sup>139</sup> : celle de la construction du Nouveau Monde et celle du parcours identitaire d'une orpheline qui découvre l'amour. La pureté peut rejoindre la poésie dans l'œuvre ; elle peut aussi être l'autre versant du texte.

Les premières lignes de *Love* sont une exploration textuelle stylistique de cette alternance entre nettoyage et poésie dans l'écriture de Toni Morrison; le nettoyage, que L., qui raconte, conscientise et évoque nommément, est très rapidement remplacé par une narration dont le rythme et le contenu s'apparentent à celui du jazz:

The women's legs are wide open, so I hum. Men grow irritable, but they know it's all for them. They relax. Standing by, unable to do anything but watch, is a trial, but I don't say a word. My nature is a quiet one, anyway. As a child I was considered respectful; as a young woman I was called discreet. Later on I was thought to have the wisdom maturity brings. Nowadays silence is looked on as odd and most of my race has forgotten the beauty of meaning much by saying little. (*L*, 3)

Si le spectre de L, personnage décédé qui revient pour narrer l'histoire, est inévitablement muet et spectateur, c'est pourtant son style improvisé, spontané, quelque peu retors, qui ouvre et clôt le roman (ce qui fait d'elle (« L ») la narratrice privilégiée). Les éléments biographiques de ces premières lignes ont pour objectif d'exemplifier la valeur esthétique de la formule épurée (« the beauty of meaning much by saying little ») : les phrases sont courtes, les constructions passives se succèdent permettant de mettre le sujet « I » (L., ou Love, l'amour/*Love*, le roman) en avant.

---

<sup>139</sup> L'origine étymologique du mot « parabole » est l'allégorie. Larousse : *Dictionnaire d'Étymologie*, 2001.

Dans ces premières pages, tout ce qui importe à la diégèse est énoncé dans un style dépouillé, parsemé au hasard d'une narration à l'apparence improvisée ; des éléments choisis de la diégèse se donnent à lire (purement et simplement), même s'ils conservent le mystère :

Listen to me : something else was to blame. (...) Otherwise they haven't left that house in years. (*L*, 9-10)

S'ensuit une réflexion implicite de la narratrice sur l'imagination et ses excès, sur la responsabilité et la crédibilité de la narration :

Who besides me would know if they were dead in there—one vomiting on the steps still holding the knife that cut the throat of the one that fed her the poison? Or if one had a stroke after shooting the other and, not able to move, starved to death right in front of the refrigerator? They wouldn't be found for days. Not until Sandler's boy needed his weekly pay. Maybe I'd best leave off the TV for a while. (*L*, 9-10)

Le commentaire de la dernière ligne vient mettre fin aux déambulations hallucinatoires qui induisent le lecteur en erreur : aucune des hypothèses sanglantes formulées par la narratrice ne correspond à l'histoire racontée au lecteur ; le lien entre les effets de la télévision avoués par L. et la véracité de ses dires éveille le lecteur à la nécessité de ne pas porter une confiance absolue à la narration. Forme impure s'il en est, la déambulation retorse sur un thème encore non identifié entache, littéralement, dès les premières pages, les informations « pures » données par L., indispensables à la compréhension du roman. Ces dernières ne faisant pas l'objet d'un traitement particulier, elles s'intègrent et se mélangent au reste de la narration, obligeant le lecteur à faire attention aux énoncés épurés perdus dans les méandres du texte qui portent l'« autre » style, poétique, de la narration de L.

Dans le roman, tout ce qui ne fait pas partie directement de la diégèse – et est par là même assujéti au regard plus ou moins crédible de la narratrice – doit ainsi se faire entendre ; d'où cette impression de jazz en fond sonore :

Mosquitoes don't like my blood. Once I was young enough to take offense at that, not understanding that rejection could be a blessing. So you can see why I liked walking the shore route home however muggy the weather. The sky is empty now, erased, but back then the Milky Way was common as dirt. Its light made everything a glamorous black-and-white movie. (...) Off and on, whenever I felt like it, I stayed in my mother's house in Up Beach. I was on my way there that night, tired as a dog, when I saw Mr. Cosey with his shoes in his hand walking north back toward the hotel. (...) He was further down, sloshing through the waves. I raised my hand and started to call out to him, but something—the way he held his head, maybe, or a kind of privacy wrapped about him—stopped me. I wanted to warn him but, weary and still out of sorts, I kept on walking. Down a piece I saw somebody else. A woman sitting on a blanket massaging her head with both hands. I stood there while she got up, naked as truth, and went into the waves. (*L*, 105-6)

La transition entre l'« impureté » de l'improvisation sur le thème et la pureté de l'apparition (et de la révélation de la relation de Bill Cosey avec Celestial) est caractéristique de la narration de *Love* : requérant une lecture participative adressée à un hypothétique « you », la narration fort subjective et « finie » du témoin L. donne à sa voix un timbre quelque peu autoritaire, difficile à ne pas « croire ». Cette autorité nostalgique du retour (« back then ») enveloppe le lecteur jusqu'au lever de voile sur Celestial. L'apparition du personnage qui possède tous les attributs du sacré ne fonctionne que dans le partage de la vision de L. par le lecteur : intouchable, mystérieuse et sensuelle, profondément ambivalente (elle est une prostituée qui, selon L., pourrait être confondue avec une

« infirmière de la Croix Rouge »), Celestial est un charme vivant qui ne se rompt pas ; elle est la « vérité nue », la pureté du roman.

## C) L'expiation par l'écriture, l'expiation de l'écriture

Expier, selon son étymologie, signifie « faire sortir de soi l'élément sacré que la souillure contractée avait introduit » (Caillois, 1950, 46). Dans les romans de Toni Morrison, l'impureté du texte est à la fois le mécanisme même de l'expiation et ce qui le suscite. La volonté de l'auteure de revenir sur l'Histoire pour qu'elle cesse de conditionner et de hanter le présent fait partie de la stratégie de confrontation d'une écriture dont les quelques fuites diégétiques n'ont pas pour but de se détourner de l'Histoire mais bien au contraire d'ouvrir une perspective et de considérer son incidence sur le présent :

The past, until you confront it, until you live through it, keeps coming back in other forms. The shapes redesign themselves in other constellations, until you get a chance to play it over again. (Caldwell in Taylor-Guthrie, 1994, 241)

Alors que les différents spectres de l'Histoire s'infiltrèrent au fil de l'œuvre, s'incarnant dans les personnages et leurs destinées, la vocation cathartique des romans passe par un véritable rituel expiatoire qui nécessite la désacralisation de l'écriture.



## 1. L'expiation de l'Histoire par l'histoire

A novel ought to confront important ideas, call them historical or political, it's the same thing. But it has another requirement, and that is its art. And that should be a beautiful thing. (Taylor-Guthrie, 1994, 238)

Si ces propos de Toni Morrison, tenus à la sortie de son cinquième roman s'appliquent, plus ou moins directement à tous les autres, seuls *A Mercy* et *Beloved* tendent explicitement à faire de l'Histoire une véritable condition d'écriture. A l'instar d'ouvrages historiques « récents » tels que *A People's History of the United States* de Howard Zinn<sup>140</sup> – « révisionnistes » dans la mesure où ils dénoncent une écriture romancée de l'Histoire officielle – *A Mercy* revient sur une des périodes les plus mythiques de l'Histoire des États-Unis : la période précoloniale, pré-esclavage, où l'utopie du mélange des nationalités et des races était possible :

I moved as far back as I was able when what we now call America was fluid, ad hoc; a place where countries from all over the world were grabbing at land and resources, and all sorts of people were coming in. (Interview de Toni Morrison, *NPR News*, Novembre 2008)

Un travail préalable de recherche historique lui a permis de délier certains aspects du mythe, de rétablir la réalité de la construction « *ad hoc* » et sans limite du Nouveau Monde et d'élaborer des personnages qui illustrent cette réalité ; comme l'indique Howard Zinn, dans la veine révisionniste qui lui est caractéristique :

---

<sup>140</sup> Howard Zinn. *A People's History of the United States* (1492-Present), 2005.

Behind the English invasion of North America, behind their massacre of Indians, their deception, their brutality, was that special powerful drive born in civilizations based on private property. It was a morally ambiguous drive; the need for space, for land, was a real human need. But in conditions of scarcity, in a barbarous epoch of history ruled by competition, this human need was transformed into the murder of whole peoples. (Zinn, 2005, 16)

Le besoin de la conquête territoriale et de la propriété privée est rapidement identifié dans le roman : « making a place out of no place » (*M*, 12), « (upon entering) this privately owned country » (13). Très tôt, la narration marque une pause dans l'histoire de l'arrivée de Jacob, l'un des personnages principaux ; encadré par deux réflexions de l'homme face à la violence impure du Nouveau Monde, le passage éclaire le lecteur sur la « sacralité » mal acquise de l'homme blanc, à travers la référence explicite à la rébellion de Bacon (et l'alerte, de fait, sur ses répercussions possibles dans le reste du roman) :

In this territory he could not be sure of friend or foe. Half a dozen years ago an army of blacks, natives, whites, mulattoes—freedmen, slaves and indentured—had waged war against local gentry led by members of that very class. When that “people’s war” lost its hopes to the hangman, the work it had done—which included the slaughter of opposing tribes and running the Carolinas off their land—spawned a thicket of new laws authorizing chaos in defence or order. By eliminating manumission, gatherings, travel and bearing arms for black people only; by granting licence to any white to kill any black for any reason; by compensating owners for a slave’s maiming or death; they separated and protected all whites from all others forever. (...) In Jacob Vaark’s views, these were lawless laws encouraging cruelty in exchange for common cause, if not common virtue. (*M*, 10)

Le besoin de la narratrice, à cet endroit du texte, de rétablir l'Histoire par l'histoire donne lieu à un passage qui n'est pas caractéristique de l'écriture de Morrison<sup>141</sup> : son caractère informatif et didactique n'a de sens dans le roman que dans la perspective qu'il offre sur la destinée des personnages<sup>142</sup>. Dans les paragraphes descriptifs consacrés à Jacob qui se trouvent en tout début de roman, c'est son respect de l'environnement et des Amérindiens qui est souligné ; attiré par le Nouveau Monde, sa personne morale n'est pas encore souillée par l'appât des terres et du gain :

When he sailed the South River into the Chesapeake Bay, he disembarked, found a village and negotiated native trails on horseback, mindful of their fields of maize, careful through their hunting grounds, politely asking permission to enter a small village here, a large one there. (*M*, 13)

Malgré le respect apparent dont Jacob Vaark fait preuve selon la narratrice, certains signes d'une possible contagion s'insinuent dans le texte : l'indifférence factuelle vis-à-vis de la dépossession des Amérindiens : «*Other than certain natives, to whom it all belonged, from one year to another any stretch might be claimed by a church, controlled by a Company or become the private property of a royal's gift*

---

<sup>141</sup> De son propre aveu, l'auteure n'apprécie pas l'écriture « académique ». Émission Eclectik, France Inter, 17 mai 2009.

<sup>142</sup> Plus isolé, le conte à l'intérieur de l'histoire, dans *A Mercy* (pp 106-115), surgissant dans le texte comme une forme « impure », largement extradiégétique, offre un cheminement assez similaire à celui rencontré au début du roman. Faisant également un commentaire sur la construction du Nouveau Monde – les excès de l'interprétation littérale de la Bible (comme dans *Paradise*) –, le conte, forme finie, et la distance qu'il induit permettent à l'auteure d'évoquer, littéralement, le « monstre » de l'Histoire, en la personne de Jane, bouc émissaire des colons puritains. Inattendu, conté par une autre voix que celle de Florens, il crée un détachement maximal du lecteur jusqu'à l'épiphanie de l'héroïne.

to a son or a favorite» (c'est moi qui souligne); puis l'hypocrisie : «He was offended by the lax, flashy cunning of the Papists (...) Which did not mean you could not do business with them, especially here where tobacco and slaves were married (...)». Deux voix narratives se superposent ensuite : l'une retrace l'immédiateté de la scène, adoptant le point de vue de Jacob au discours indirect libre (« He had heard how grand it was, but could not have been prepared for what lay before him. The house, honey-colored stone, was in truth more like a place where one held court », 14) alors que l'autre s'en détache pour l'évaluer, avec la distance de l'ironie : «the door was opened by a small, contradictory man : aged and ageless, deferential and mocking, white hair black face» (15). S'ensuit un passage au discours direct libre, dans lequel la voix de Jacob est contaminée par la même réserve ironique et antipathique que celle de la narratrice :

Does he cut his losses and let his ship sail on to Barbados? No, thought Jacob. A sloven man, stubborn in his wrongheadedness like all of the Roman faith, he waits in port for another month for a phantom ship from Lisbon carrying enough cargo to replenish the heads he has lost. While waiting to fill his ship's hold to capacity, it sinks and he has lost not only the vessel, not only the original third, but all, except the crew who were unchained, of course, and four unsalable Angolans red-eyed with anger. // Now he wanted more credit and six additional months to pay what he had borrowed. (*M*, 17; mes barres obliques)

Le temps et le type de discours changent à la fin du passage (on passe au discours indirect libre); les changements narratifs, s'ils sont relativement courants dans l'œuvre de Toni Morrison, donnent ici l'impression que la narration peut elle aussi difficilement s'établir dans le contexte chaotique de ce tout Nouveau Monde. L'une des conséquences est que le lecteur parvient difficilement à adopter le point de vue de Jacob (comme il

adopte celui de Florens – le « je » immédiat (car toujours au présent) du roman –, ou même de Lina, ou Rebekha).

A la suite de cet extrait, la narratrice reprend les commandes, continuant à accueillir les pensées et les ressentis d'un personnage qui paraît de plus en plus fluctuant. Les mots véhiculant la transformation de la situation et la métamorphose du personnage sont nombreux : « Dinner was a tedious affair *made intolerable* by the awkwardness Jacob felt », « his normally deft fingers *turned clumsy* with the tableware », « seeded resentment now *bloomed* », « the company *got worse* » (17). En toute logique narrative, la conversation se termine par un dialogue de sourd :

“Are they often ill, Madam?” asked Jacob.  
“As they pretend, no,” said his hostess. “Scoundrels they are. In Portugal they never get away with this trickery.”  
“They come from Portugal?” Jacob wondered if the serving woman understood English or if they cursed her only in Portuguese.  
« Well, the Angola part of Portugal,” said D’Ortega. “It is the most amiable, beautiful land.”  
“Portugal?”  
“Angola. But of course, Portugal is without peer.”  
“We are there for four years,” added Mistress D’Ortega.  
“Portugal?”  
“Angola. But, mind you, our children are not born there.”  
“Portugal, then?”  
“No, Maryland.”  
“Ah, England.” (M, 18)

Le quiproquo anecdotique (dont le contenu est repris au discours indirect libre) – qui tient ici du théâtre de l’absurde – a pour fonction de rendre, par le dialogue, la confrontation et la cohabitation insolites et chaotiques des différents peuples, nationalités et langues dans le Nouveau Monde, résultat d’une annexion sauvage du territoire.

L’image-fil rouge de la contagion permet donc, dans le roman, de relier des éléments à priori disparates, en parallèle de la construction *ad*

*hoc* du Nouveau Monde. Si la participation de Jacob a, de fait, une influence sur l'élaboration de son identité propre sur la terre d'accueil, le texte lui-même se fait le vase communiquant par lequel le mélange se fait. Dans *A Mercy*, la contagion du texte est insidieuse ; elle se fait, au début du roman, à travers des passages didactiques inattendus qui s'infiltrèrent littéralement dans la narration, au milieu de laquelle l'auteure s'invite, instrumentalisant les impressions du personnage. Porte-parole de l'auteure, Jacob est le témoin vivant de l'effet du Nouveau Monde, mais sa disparition et les conséquences qu'elle implique sont plus importantes dans le roman que son parcours<sup>143</sup>. En alternant l'intime et l'exemplaire, l'auteure parvient à impliquer le lecteur dans l'Histoire. Une fois la toile historique tissée, Jacob, porteur de cette Histoire, peut disparaître du roman, emporté subitement par une maladie *contagieuse*, dans ce monde où sa propre fragilité le condamne à l'impur : « Jacob felt the shame of his weakened position like a soiling of the blood » (23 ; c'est moi qui souligne). Si sa disparition rend l'expiation possible, le roman reste contaminé et les rappels de la contagion sont fréquents, notamment en la personne de son épouse.

L'expiation de l'Histoire ne peut qu'être partielle dans *A Mercy* ; les personnages, perdus dans leur individualisme, oublient ce qui, chez Toni Morrison, est la condition même de la survie et de l'écriture : le sens

---

<sup>143</sup> Il disparaît du roman lorsqu'il remplace la paternité – et, par là même, l'accès à l'ordre symbolique – qui lui est refusée par une acquisition matérielle excessive. Il est, à l'instar de Milkman Dead et Bill Cosey, le « père » absent. Les hommes hantent les textes dont ils sont absents, ne donnant pas lieu à la même épaisseur de personnage que les femmes dans ces romans.

politique (et donc, poétique) de la communauté, sans lequel il y a *souillure* :

If anything I do, in the way of writing novels, isn't about the village or the community or about you, then it is not about anything. I am not interested in indulging myself in some private, closed exercise of my imagination that fulfils only the obligation of my personal dreams—which is to say yes, the work must be political. It must have that as its thrust. That's a pejorative term in critical circles now: if a work of art has any political influence in it, somehow it's tainted. My feeling is just the opposite: if it has none, it is tainted. («Rootedness», 64)

La fin du roman permet pourtant d'expier de deux façons : par le rétablissement de Sorrow qui, devenue mère, efface la « Peine » (« sorrow ») qui l'identifie et qu'elle véhicule, pour devenir « Complète », et par le retour du poétique à travers les mots de la mère de Florens. Donner la vie, reconnaître l'Autre en tant qu'Autre vivant et non plus comme le jumeau imaginaire sacralise Sorrow autrement, par l'évolution du personnage de l'inquiétante étrangeté (« the look of her was daunting, complicated, distant », 152) à la sérénité de l'être accompli – du *mysterium tremendum* au *majestas* :

Twin was gone, traceless and unmissed by the only person who knew her. Sorrow's wandering stopped too. Now she attended routine duties, organizing them around her infant's needs, impervious to the complaints of others. She had looked into her daughter's eyes; saw in them the gray glisten of a winter sea while a ship sailed by-the-lee. "I am your mother," she said. "My name is Complete. » (M, 134)

La réconciliation de la narration avec l'être de Sorrow – la narratrice adopte finalement son point de vue, dans le seul chapitre consacré au personnage – est une réconciliation du texte avec le poétique, par le surgissement de la métaphore de la lueur grise de la mer en hiver, que la mère voit dans les yeux de sa fille. C'est une autre mère, celle de Florens,

qui a le dernier mot dans le roman. Retour sur soi de l'acte de don/abandon/sacrifice, vignette *figurale* du vécu traumatique<sup>144</sup>, variation stylistique sur le thème du dominion, le dernier chapitre élabore un dialogue avec *Beloved* qui évoque la domination et la possession de soi et rappelle les propos de Paul D. à Sethe : « You your best thing, Sethe. You are », 175). Quoique le langage pour raconter le Passage du Milieu diffère dans les deux romans, il s'agit dans les deux cas d'un langage purgé, presque strictement lexicalisé et empreint d'une autre grammaire que celle des temps et des actants (sujet-objet) pour dire l'indicible de l'Histoire :

Then the whitened men divided we and placed we in canoes. We come to a house made to float on the sea. Each water, river or sea, has sharks under. The whitened ones guarding we like that as much as the sharks are happy to have a plentiful feeding place. (...) We are put into the house that floats on the sea and we saw for the first time rats and it was hard to figure out how to die. (...) Unreason rules here. Who lives who dies? Who could tell in that moaning and bellowing in the dark, in the awfulness? (*M*, 164)

Dans *Beloved*, le « ressouvenir » (« rememory », *B*, 36, 191) de la traversée passe par la fragmentation de la syntaxe (la cassure de « l'armature sacrée » de la syntaxe), par le rythme syncopé d'une ponctuation absente. Fragmentation, trans-subjectivité et indéfinition sont à l'œuvre dans le passage du roman qui retranscrit, dans une écriture devenue affective, originelle, le traumatisme du Middle Passage

---

<sup>144</sup> Ce concept sera développé dans la troisième partie de cette étude.



ce trait d'union de l'horreur entre l'Afrique et le Nouveau Monde. Le corps du texte se mutile, comme celui des esclaves :

I cannot lose her again my dead man was in the way like the  
noisy clouds when he dies on my face I can see her  
she is going to smile at me she is going to her sharp  
earrings are gone the men without skin are making loud  
noises they push my own man through they  
do not push the woman with my face though they  
do not push her she goes in the little hill is gone  
she was going to smile at me she was going to  
a hot thing (B, 212)

C'est cette mutilation du texte même qui rend possible l'impossible fusion, celle des sujets possédants et possédés :

Beloved  
You are my sister  
You are my daughter  
You are my face; you are me

You are my face; I am you. Why did you leave me who am  
you?  
(B, 216)

Dans cet extrait de *Beloved* où le Middle Passage raconté devient un théâtre de voix et de sensations, le verbe reprend son sens premier de parole, la phrase devient segment, brisant ainsi la syntaxe ; les répétitions font naître et renaître les images essentielles vécues dans une fusion pronominale. Le style, que Roland Barthes décrit comme «la voix décorative d'une chair inconnue et secrète» sort, dans de tels passages, du corps de l'auteure qui voit et ressent (Barthes, 1972, 12), alors que les mêmes images intériorisées surgissent de la mémoire corporelle et psychique du personnage féminin :

We are not crouching now we are standing but my legs  
are like my dead man's eyes I cannot fall because there is  
no room to the men without skin are making loud  
noises I am not dead the bread is sea-colored  
I am too hungry to eat it the sun closes my eyes those

able to die are in a pile I cannot find my man the one  
whose teeth I have loved a hot thing the little hill  
of dead people a hot thing (B, 211)

L'itinéraire, de l'image (cette image pensée, intériorisée dont Sethe parle à Denver : « a thought picture », B, 36) au texte, que recherche Morrison permet littéralement de figurer l'infigurable. L'auteure croit en le devoir de mémoire, ce lieu même où le roman peut advenir :

There is a necessity for remembering the horror, but of course there's a necessity for remembering it in a manner in which it can be digested, in a manner in which the memory is not destructive. The act of writing the book, in a way, is a way of confronting it and making it possible to remember. (Darling in Taylor-Guthrie, 1994, 247-8)

L'hésitation (quant à la nécessité de se souvenir de l'histoire et du personnage) sur laquelle se termine *Beloved* vient éclaircir la relation, dans le roman, du présent au passé, explorée par Deborah Guth :

(As her narrative constructions make clear), the dialogical integration of the past into an ongoing narrative opens up semantic recesses which give depth and new direction to the understanding of the present. It restores an alienated present to itself (...). (Guth, 1993, 590)

À la lumière de ces remarques, une relecture de l'ambivalence apparente de la fin du roman s'impose ; les deux plans temporels existent bel et bien dans *Beloved*, mais il s'agit moins de les opposer ou de réécrire le présent sur le parchemin du passé que d'imaginer un palimpseste dont l'écriture première ne serait pas effacée, mais permettrait d'éclairer ses « recoins » (« recesses ») sémantiques. Le passage subtil, à la fin du roman, de « it was » à « this is (not a story to pass on) » (275) articule le point de fuite dans lequel s'abîme, ou s'ouvre, l'histoire « à ne pas transmettre ».

Si le souvenir est le réservoir de l'écriture, dont il invente le rythme et un langage pur qui peut être digéré, c'est bien en la personne du lecteur, témoin réceptacle d'une mémoire occultée, que s'effectue la véritable expiation de l'Histoire : comprendre l'image intériorisée, comprendre la langue, poétique, parfois agrammaticale de la mère de Florens, marquer la pause dans l'espace blanc sans y être assigné par la ponctuation du texte... autant de procédés d'épuration, de dépouillement qui permettent la rencontre de l'auteure et du lecteur, comme à la fin de *A Mercy* : « In the dust where my heart will remain each night and every day until you understand what I know and long to tell you » (*M*, 167).

## 2. Dé-remember l'histoire

L'expiation par l'écriture passe, dans les romans de Toni Morrison, par un processus d'incorporation-dé-corporation dans le texte qui a partie liée avec le corps de l'auteure et celui des personnages. Il paraît impossible, en lisant Morrison, de ne pas entendre crier le corps du texte en même temps que celui des personnages malades scarifiés, meurtris. Le texte, cet « anagramme du corps » selon Roland Barthes (Barthes, 1973, 26), est un tissu qui se greffe sur la peau de *Beloved* ou de *Sula*, par le biais du souvenir, retour sur l'Histoire nécessaire à l'expiation<sup>145</sup>. La

---

<sup>145</sup> Roland Barthes évoque ainsi les effets (et la prégnance symbolique) du texte comme tissu : « le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu

mémoire du corps, dans l'œuvre, nécessite un décryptage de la part du lecteur, à l'écoute des maux et des traces permettant de comprendre l'histoire des personnages et l'Histoire à expier. Le corps du texte épouse les formes, le rythme et les mouvements (circulaires ou agencés dans une superposition quasi impressionniste, par touches successives) du souvenir ; il en va, dans les romans, de la vie du texte et de la forme de l'œuvre.

Le « ressouvenir » de Rebekha pendant sa maladie, donne lieu, dans *A Mercy*, à des passages descriptifs de l'Histoire violente de l'Angleterre du 17<sup>ème</sup> siècle, que le personnage utilise comme toile en contrepoint de la violence perpétrée dans le Nouveau Monde :

Brawls, knifings and kidnaps were so common in the city of her birth that the warnings of slaughter in a new, unseen world were like threats of bad weather. (...) The intermittent skirmishes of men against men, arrows against powder, fire against hatchet that she heard of could not match the gore of what she had seen since childhood. (...) The squabbles between local tribes or militia peppering parts of the region seemed a distant, manageable backdrop in a land of such space and perfume. (*M*, 76-77)

Le surgissement fréquent du souvenir pendant la maladie du personnage, qu'il s'agisse de sa vie sur le sol anglais ou de sa traversée, opère dans le roman un contrepoint essentiel pour comprendre ce qui se joue dans la vie individuelle et communautaire des personnages. Alors que le passage consacré à l'arrivée de Jacob dans le Nouveau Monde semble s'éloigner du personnage et provoque une intervention didactique historique de la

---

– cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile ». (Barthes, 1973, 85).

narratrice, toute la description de la violence sanglante en Angleterre passe par le filtre de Rebekha, et surgit par fragments diffus occasionnés par la maladie. Cette forme filtrée a la structure même du souvenir : la superposition d'images sanglantes vient se loger en contrepoint négatif de la réalité rencontrée sur le sol américain. Le passage par le personnage implique davantage le lecteur. Le fonctionnement du souvenir est une restitution fragmentaire et contagieuse de l'Histoire, alors que les boursoufflures du corps du personnage font littéralement enfler le texte de manière presque involontaire et improvisée :

Confined to bed now, her question was redirected. "And me? How do I look? What lies in my eyes now? Skull and crossbone? Rage? Surrender?" All at once she wanted it—the mirror Jacob had given her which she had silently wrapped and tucked in her press. (...) "Sorry," she murmured. "I'm so sorry". (...) She traveled her face slowly, gently apologizing. (...) (*M*, 96)

Lorsque le questionnement (purement réflexif) du personnage arrive à saturation, la réflexivité des mots est remplacée par celle de l'image dans le miroir : c'est à travers cette vision de soi par l'objet que Rebekha peut avoir accès aux souvenirs de sa vie<sup>146</sup>. La métaphore inattendue qui suit – « Her eyebrows were a memory, the pale rose of her cheeks collected into buds of flame red » – est, dans une large mesure, le phénomène d'« irradiation », identifié par Paul Valéry comme :

---

<sup>146</sup> Pour Lacan, le stade du miroir, chez l'enfant, a pour fonction d'établir une relation de l'« *Innenwelt* » à l'« *Umwelt* », de l'organisme à sa réalité (*Ecrits I*, 1966, 95). Sans pousser plus loin l'analyse lacanienne, cette reconnection de Rebekha au monde et à son histoire – à travers la forme conscientisée qu'est le discours indirect libre – en parcourant chaque partie du corps offre au personnage, à ce stade du roman, le réancrage dans le monde qui est son sursaut.

les effets psychiques que produisent les groupements de mots et de physionomies de mots, indépendamment des liaisons syntaxiques, et par les influences réciproques (c'est-à-dire non syntaxiques) de leurs voisinages. (Valéry, *O*, t.1, 1415)

Ce processus poétique permet à la narratrice d'établir un lien ténu entre l'inflammation (forme d'irradiation textuelle) du visage et le souvenir annoncé par la métaphore des sourcils ; il initie le retraçage de la vie même du personnage. Premier mouvement de la boucle mémorielle, l'arc dessiné par les sourcils est la courbe du texte qui s'enroule sur lui-même. Les phrases se mettent alors à enfler, dans l'excès d'idéalisation de la vie de Rebekha dans le Nouveau Monde :

Oh, she had been *so happy*. *So hale*. Jacob home and busy with plans for the new house. The evenings when he was exhausted and she picked his hair clean; the mornings when she tied it. She *loved* his voracious appetite and the pride he took in her cooking. The blacksmith, who worried everybody except herself and Jacob, was *like an anchor holding the couple in place in untrustworthy waters*. (97 : c'est moi qui souligne)

Peinture idyllique de l'intensité du quotidien (l'adverbe d'intensité « so » est répété deux fois), ce passage au discours indirect libre passe des constructions elliptiques, permettant de retranscrire l'essentialisme du ressenti de Rebekha (« So hale. Jacob home and busy with plans for the new house ») à l'énoncé final complexe, poétique et catalyseur des sentiments réprimés. La comparaison du forgeron au point d'ancrage (miséricordieux<sup>147</sup>) du couple contredit le conte de fées apparent; le souvenir a aussi pour effet de faire affleurer à la surface ce qui a été étouffé : « It would be all right. Just as the pall of childlessness coupled

---

<sup>147</sup> Le forgeron incarne l'autre « miséricorde » (« mercy ») du roman.

with bouts of loneliness had disappeared » (*M*, 98)<sup>148</sup>. Alors que Rebekha retrace son histoire en laissant courir ses mains sur son visage, le souvenir fait aussi son chemin dans l'inconscient et dans le texte, au gré des bribes de son vécu. Ses pensées associatives la mènent de la constatation de l'illégalité de principe d'une veuve à la nécessité du salut par la foi religieuse, dans un transfert d'idéalisation passant par les sens:

Afterlife was more than Divine; it was thrill-soaked. Not a blue and gold paradise of twenty-four-hour praise song, but an adventurous real life, where all choices were perfect and perfectly executed. There would be music and feasts; picnics and hayrides. Frolicking. Dreams come true. (...) But of greatest importance, there was time. (...) Think of it. Just imagine. No illness. Ever. No pain. No aging or frailty of any kind. No loss or grief or tears. And obviously no more dying, *not even if the stars shattered into motes and the moon disintegrated like a corpse beneath the sea.* (*M*, 99 ; c'est moi qui souligne)

La perfection (à travers la polyptote « perfect » / « perfectly »), l'hyperbole (« more than Divine », « greatest ») et le lexique de la sensualité et du plaisir font littéralement déborder la toile textuelle jusqu'au retour d'une sobriété conclusive : « She only had to stop thinking and believe ». Pourtant les sentiments réprimés surgissent dans cette dernière phrase elliptique et induisent l'illusion de clarté épiphanique qui s'empare du personnage : « The dry tongue in Rebekha's mouth behaved like a small animal that had lost its way. And though she understood that her thoughts were disorganized, she was also convinced of their clarity » (99). La combinaison illusoire et quasi oxymoronique

---

<sup>148</sup> « Pall » signifie à la fois l'ombre à ce tableau idyllique (l'absence fatale d'enfants) et le drap mortuaire apposé sur le cercueil, tel l'habillage de la souffrance silencieuse.

entre chaos et clarté est un signe de mauvais augure pour le personnage Rebekha qui s'éteint peu à peu dans le roman : « Her hair, the brassy strands that once refused her cap, had become pale strings drifting at her temples, adding melancholy to her newly stern features » (145). Comme dans *Paradise*, la lecture dogmatique de la Bible a des effets désastreux sur les personnages en quête de purification. C'est, comme dans les deux extraits cités plus haut, dans le surgissement involontaire (réprimé) du poétique que le « nettoyage du texte par des mots simples » se fait<sup>149</sup> : « not even if the stars shattered into motes and the moon disintegrated like a corpse beneath the sea ». L'image de la désintégration cosmique essentialise les propos apocalyptiques de Rebekha au discours indirect libre sans perdre la force de l'« événementialité discursive » qui est le fond de ce Laurent Jenny nomme le figural (Jenny, 1990, 20). Pour autant, dans le texte de *A Mercy*, la souillure ne disparaît jamais tout à fait ; le chemin de l'expiation n'est que partiel, tout comme dans *Beloved*.

L'Histoire, porteuse du stigmate de l'esclavage, multiplie les marques impures dans son cinquième roman. Contagieuse, elle est ce lieu de reconnaissance individuelle et filiale, en même temps que le chemin de l'encre rouge sur le corps des personnages. La reconnaissance de l'autre et l'expiation du texte se font, dans une large mesure, par le visage ou par la marque, véritable droit d'entrée du roman<sup>150</sup>. Le sens de la cicatrice de *Beloved*, qui apparaît au lecteur et à Denver avant d'être

---

<sup>149</sup> Voir la référence de Toni Morrison précédemment citée.

<sup>150</sup> Étymologiquement, le premier sens du terme « marque » est précisément celui du « droit d'entrée ». *Dictionnaire d'étymologie*, Larousse, 2001.



explicite pour Sethe, correspond au cheminement de la diégèse, qui est celui de l'expiation, à laquelle Sethe (la « coupable ») a accès en dernier. La cicatrice dans le cou de Beloved, élément sacré qui est la marque de l'acte sacrificiel, est d'abord la « chose » que Denver voit lorsqu'elle la regarde se déshabiller (75), puis la cicatrice (« How bad is the scar », 184) dont le déchiffrement, par Sethe, est le tournant dans la diégèse, où le trio devient un duo exclusif et destructeur :

(Once) Sethe had seen the scar, the tip of which Denver had been looking at whenever Beloved undressed—the little curved shadow of a smile in the kootchy-kootchy-coo place under her chin—once Sethe saw it, fingered it and closed her eyes for a long time, the two of them cut Denver out of the games. (*B*, 239)

Il s'agit bien pour Sethe (comme pour Rebekha) de retracer l'histoire par le souvenir (tactile) intériorisé de l'image (« a thought picture »). La cicatrice ne devient véritablement lisible qu'après avoir été sacralisée en tant que marque pure du traumatisme et de l'histoire intime ; le passage de l'objet stricte (la chose, la cicatrice) à la métaphore est la marque du cheminement de l'écriture de l'histoire (elle signifie le sacrifice) et de l'Histoire (le « sourire » qu'elle porte est celui des esclaves qui, comme Paul D., étaient contraints à porter le mors aux dents...). Le besoin d'expiation du lecteur précède celui de Sethe qui poursuit dans sa psyché la sacralisation de l'acte sacrificiel (puis celle de sa petite fille sacrifiée, devenue jeune femme vengeresse). Le lecteur ne peut la suivre dans ce processus de sacralisation ; la conséquence, au niveau de l'écriture, est son désengagement du point de vue de Sethe, une ouverture au théâtre des voix et une préparation au désengagement final : les derniers mots de

l'œuvre. Le décryptage des signes du corps a partie liée avec le cheminement des personnages et du lecteur.

Paul D. doit ainsi passer par la trajectoire de « l'arbre » sur le dos de Sethe pour connaître sa souffrance de femme, de mère et d'esclave : le code intime et tactile pour apprendre à l'aimer. Les passages de décryptage du corps par les sens de l'autre donnent accès à l'œuvre par l'affect et l'imaginaire de l'auteure et du lecteur. Si la métaphore de l'arbre atténue l'horreur de la torture, elle affirme en même temps sa présence dans l'esprit du lecteur qui récrée à la fois l'horreur de la scarification et la poétisation de la forme :

He rubbed his cheek on her back and learned that way her sorrow, the roots of it; its wide trunk and intricate branches. (...) And when the top of her dress was around her hips and he saw the sculpture her back had become, like the decorative work of an ironsmith too passionate for display, he could not think but say, "Aw, Lord, girl." And he would tolerate no peace until he had touched every ridge and leaf of it with his mouth (...). (*B*, 18)

Si c'est à travers le cheminement du toucher que l'expiation devient possible, les branchages sur son dos se font le texte réservoir de la vie de Sethe ; la référence à la sculpture d'un forgeron, par le biais de la comparaison, permet l'expiation (ici, par l'analogie pure) que seul l'art peut offrir. Orientant le lecteur vers une interprétation artistique de cette cicatrice-stigmate devenue arbre, l'image est le détour nécessaire de l'indicible mais, également (surtout) la transcendance du fond par l'esthétisme de la forme ; en cela, la métaphore de l'arbre sur le dos de Sethe peut être vue comme une métaphore de l'écriture chez Toni Morrison : lire son œuvre nécessite de palper, toucher, pénétrer la beauté du texte, comprendre le détour esthétique nécessaire à l'écriture

de l'indicible, écouter le corps, écouter la marque, la trace, par lesquels les mots crient, au précipice du dire.

Dans les romans, la purification s'opère au niveau du texte même, alors que la mission de Toni Morrison est de déchirer le voile de l'horreur – en d'autres termes, d'expier : « My job becomes how to rip that veil drawn over 'proceedings too terrible to relate' » (The Site of Memory in Carolyn C. Denard, 2008, 70). Rememberer l'histoire n'est donc pas seulement un processus de mémoire ; il s'agit d'une remémoration psychique (« remembering ») tout autant que physique et textuel (« remembering »). Comme l'indique Deborah Guth : « (Beloved) emerges in the flesh to challenge a continuous process of forgetting, refusal and evasion » (Guth, 1993, 586). C'est par un processus constant de sacralisation-désacralisation du corps que les personnages découvrent l'intimité et l'histoire que recèlent leur propre corps et celui de l'autre. C'est par le marquage au fer que la mère de Sethe se fera reconnaître de sa fille :

Right on her rib was a circle and a cross burnt right in the skin. She said, 'This is your ma'am. This', and she pointed. 'I am the only one got this mark now. The rest dead. If something happens to me and you can't tell me by the face, you can know me by this mark'. (B, 61)

Alors que la marque impure sacralise la mère de Sethe par la distinction qu'elle opère, l'horreur même qu'elle recèle est reléguée derrière le sens pur de la reconnaissance filiale. L'énoncé, elliptique et raccourci dans l'urgence ressentie par le personnage, établit la prééminence de l'image sur le sens, du moment sacré sur l'histoire ; il est le rendu textuel du temps compté.

Avant l'exorcisation finale de *Beloved*, un phénomène similaire de condensation du temps (par une syntaxe elliptique) est combiné à une actualisation du moment, par la présence de la forme en BE-ing. Le point de vue de *Beloved*, observatrice de sa propre dissolution, fait monter l'intensité du passage qui est une série d'arrêts sur images ; alors que les images font le rythme du texte, la sacralisation du personnage se fait de plus en plus pressante, comme le besoin d'expiation. Si c'est toute la communauté qui est purgée du mal qu'elle incarne, la séparation est verbalisée par *Beloved* comme un véritable déchirement de la page au moment où l'histoire de *Beloved* quitte les mains du lecteur :

Standing alone on the porch, *Beloved* is smiling. But now her hand is empty. Sethe is running away from her, running, and she feels the emptiness in the hand Sethe has been holding. Now she is running into the faces of the people out there, joining them and leaving *Beloved* behind. Alone. Again. Then Denver, running too. Away from her to the pile of people out there. They make a hill. A hill of black people, falling. (*B*, 262)

Le personnage est abandonné, séparé (au sens passif des verbes) de Sethe, Denver, et les autres, dans l'urgence vitale de l'exorcisation du mal, mais aussi dans l'urgence esthétique de la figure, en contrepoint de l'objet unique sacralisé. Le mouvement hyperbolique de la communauté (dont les membres forment une colline) perçu par *Beloved* est, outre la réaction du personnage à son abandon, la réponse à la parabole du roman *Beloved* dédiée et représentative des « sixty million and more ». La nécessité de laisser *Beloved* derrière soi («leaving *Beloved* behind») – est reprise dans les dernières lignes de l'œuvre, où personnage et roman se confondent.

Après que le spectre de *Beloved* a été purgé du roman, c'est l'histoire *Beloved* qu'il faut laisser, ne pas transmettre : « This is not a story to pass on » (*B*, 272). Le mot-valise créé par Toni Morrison – « dis-re(-)membered » (274) – revêt un caractère explicatif primordial dans le rapport de l'auteure à l'Histoire dans les romans : il s'agit de démembrer l'Histoire/l'histoire à laquelle elle vient de donner corps pour que la catharsis ait lieu, au niveau thématique mais pas véritablement au niveau du texte. Le retour de l'inquiétante *familiarité* à la fin de *Beloved* donne lieu à la superstition d'un « they », lecteur du signe, qui choisit de ne pas toucher la « chose » :

Sometimes the photograph of a close friend or relative—looked at too long—shifts, and something more familiar than the dear face itself moved there. They can touch it if they like, but don't, because they know things will never be the same if they do. (*B*, 275)

Cette réflexion – clairement initiée ici par l'auteure – sur le réel et l'imaginaire, au moment du possible remembrement de l'histoire (qui pourrait être la mission avouée de l'épilogue), est une déconstruction du caractère « final » de l'œuvre ; comme pour l'oiseau-langage dans les mains de la vieille dame, dans le discours d'acceptation du Prix Nobel de Stockholm, la seule certitude de l'acte de lecture est qu'il est dans les mains du lecteur. Comme l'explique l'auteure dans son discours :

The vitality of language lies in its ability to limn the actual, imagined and possible lives of its speakers, readers, writers. Although its poise is sometimes in displacing experience it is not a substitute for it. It arcs toward the place where meaning may lie. (Nobel Lecture in Denard, 2008, 202-203)

Le caractère expérientiel de l'acte de lecture est aussi une des raisons pour lesquelles la « résolution » n'existe pas : « That is part of what I

want to put in my books. They will never fully satisfy—never fully » (McKay in Taylor-Guthrie, 1994, 155). Le texte, littéralement in-corporé par son langage et ses images, est un organisme vivant, créé et recréé par le vécu du lecteur et l’imaginaire de l’écrivain, et vice versa.

L’inscription/la réinscription de ce qui a été largement occulté passe par le remembrement dans le roman; de même que les fragments de l’Histoire reconstituée ne forment pas un temps linéaire, les morceaux d’histoire des personnages ne peuvent que surgir dans l’opération de retour opéré par la mémoire que recèle le corps. Si la métaphore du corps tronqué ou scarifié sensibilise le lecteur à la nécessité du processus de remembrement, le texte répercute directement cette conscience-reconnaissance du corps éclaté et problématise la quête d’une écriture « réconciliée », purifiée, tournée vers une expiation qui n’est jamais tout à fait complète, ne serait-ce que par son éternel retour (chaque fois différent) dans l’esprit du lecteur.

### 3. Le rituel d’expiation des romans

L’expiation, telle qu’elle est définie par Roger Caillois, implique, dans l’écriture de Toni Morrison, un certain nombre de rituels d’ordre diégétique et/ou artistique permettant de faire le deuil du roman ; il en va de la « restauration » de et par l’écriture<sup>151</sup>. Dans presque chaque roman de Toni Morrison, la fin de la diégèse correspond à la mort probable (Milkman), symbolique (Pecola, Florens, Rebekha) ou effective

---

<sup>151</sup> « Writing for me is (...) a kind of restoration » (Taylor-Guthrie, 1994, 77).

(Sula, Beloved, Heed) des personnages. Toni Morrison, qui connaît toujours la fin de ses romans, a donc une vision précise de la façon dont ils doivent quitter l'œuvre<sup>152</sup> ; le sentiment de « perte » du lecteur (Barthes, 1973, 23) fait partie intégrante de l'expiation. Séjourner dans l'hémicycle du texte ouvert de l'auteure, habité par ses personnages, implique un engagement affectif, voire une identification, qui contribue au sacrifice final de l'œuvre.

A la fin de *Love*, le dernier souffle de Heed (« Ush-idagay. Ush-idagay », *L*, 194) dans les bras de Christine est suivi, après un saut de ligne, par un paragraphe qui semble à priori n'avoir aucun lien avec la diégèse ; cette improvisation apparente sur la nuit et les activités nocturnes permet, notamment, au lecteur, de se séparer du personnage :

In unlit places without streetlamps or yelping neon, night is profound and often comes as ease. Relief from looking out for and away from. (...) The main ingredient offered by the night is escape from watching and watchers. Like stars free to make their own history and not care about another one; or like diamonds unburdened, released into handsome rock. (*L*, 194)

Dans le soulagement de la séparation, rendu explicite par un champ lexical choisi (« relief », « escape from watching and watchers », « unburdened », « released »), le lecteur est invité à faire attention à la nuit – « Heed the night » – au propre et au figuré, à marquer le temps du deuil du personnage et de son histoire. Ce qui apparaît à priori comme une fugue improvisée du texte est en réalité la théâtralisation de la

---

<sup>152</sup> “I always know the ending; that’s where I start. (...) I always know the ending of my novels because that’s part of the idea, part of the theme. It doesn’t shut, or stop there. That’s why the endings are multiple endings. That’s where the horror is. That’s where the meaning rests; that’s where the novel rests” (Taylor-Guthrie, 1994, 101).

séparation affective (et effective) construite par la narratrice ; en d'autres termes la sacralisation de Heed, le personnage. La nuit, nous dit-elle, ne nécessite justement pas de surveillance, que l'on pourrait paraphraser en anglais par : « *Do not heed the night* ». Heed n'est plus. Solitude Johnson est libérée, comme une étoile, comme un diamant retrouvant la pierre – symbole de la perfection gravé dans la pierre du roman. L'allusion finale à l'esthétisme choisi de la pierre (« handsome rock ») souligne la nécessité artistique de « loger » le sacré à expier dans le corps du texte de *Love*.

Mais c'est dans *Jazz* que l'expiation, explicitement liée à la disparition de Dorcas, dont elle est le catalyseur, construit un véritable réseau dans le roman où chaque personnage a le besoin d'expiation une perte qui lui est propre<sup>153</sup>. Nécessitant les détours et retours du texte, elle chemine donc à travers le destin de chacun des personnages, pour culminer à la fin du roman dans la quiétude retrouvée des personnages et du texte. Dorcas/Sacr(e)d est, dès les premières pages de la diégèse, sacralisée par Joe et Viole(n)t, les agents de son sacrifice :

(Up there) on Lenox, in Violet and Joe Trace's apartment (...) a dead girl's face has become a necessary thing for their nights. They each take turns to throw off the bedcovers, rise up from the sagging mattress and tiptoe over cold linoleum into the parlor to gaze at what seems like the only living presence in the house: the photograph of a bold, unsmiling girl staring from the mantelpiece. (*J*, 11-12)

---

<sup>153</sup> Le « you » impliqué » de la narratrice inclut le lecteur dans ce réseau. *Jazz* peut être considéré, à mon sens, comme un roman d'expiation.



Alors que la cheminée est devenue un autel où trône le portrait de la morte, la « chose » a le pouvoir d'attraction du sacré : « le *mysterium (fascinans)* procure une béatitude inouïe mais de telle nature que l'on ne peut ni l'exprimer, ni faire comprendre en quoi elle consiste ; on ne peut qu'en faire la vivante expérience » (Otto, 1969, 60). La fascination de l'image, seule forme de vie dans l'appartement, est d'autant plus forte que sa forme et son message se transforment selon qu'ils sont adressés à Joe – la chose véhicule alors la miséricorde – ou à Violet – elle devient l'incarnation de la femme fatale boulimique. Évoquant le ressenti des personnages et leur rapport (d'amour ou de rivalité) à la morte la narratrice enchâsse dans le texte une hypotypose descriptive qui la ressuscite <sup>154</sup> :

If the tiptoer is Joe Trace, driven by loneliness from his wife's side, then the face stares at him without hope or regret and it is the absence of accusation that wakes him from his sleep hungry for her company. No finger points. Her lips don't turn down in judgment. Her face is calm, generous and sweet. But if the tiptoer is Violet the photograph is not that at all. The girl's face looks greedy, haughty and very lazy. The cream-at-the-top-of-the-milkpail face of someone who will never work for anything; someone who picks up things lying on other people's dressers and is not embarrassed when found out. It is the face of a sneak who glides over to your sink to rinse the fork you have laid by her plate. An inward face—whatever it sees is its own self. You are there, it says, because I am looking at you. (*J*, 12)

Dans cette scène, vue à travers le prisme de la narratrice, les actions profanes tirées de son vécu et filtrées par l'imaginaire opèrent une

---

<sup>154</sup> L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. Bernard Dupriez, *Gradus : Les procédés littéraires*. Collection 10/18, 1984.

désacralisation en contrepoint, vivante et humoristique (« It is the face of a sneak (...) by her plate ») qui se poursuit au-delà de l'hypotypose : « Violet and Joe have arranged their furnishings in a way that might not remind anybody of the rooms in *Modern Homemaker* » (12). La distance de l'humour, face à l'horreur, est la tentative d'expiation du texte même, par le biais du blues (et la référence « populaire » de la narratrice au magazine). Celui-ci oscille donc entre « sacralisation » (par l'ironie et la distance) et désacralisation / profanation (le blues étant le mode profane par excellence), au gré des points de vue.

Alors que Violet admire secrètement et ironiquement sa rivale décédée (« she wonders if she isn't falling in love with her too », 15), Joe s'emploie à s'imprégner de l'image afin de maintenir le souvenir : « He minds her death, is so sorry about it, but minded more the possibility of his memory failing to conjure up the dearness » (*J*, 28). Dans le chapitre raconté en partie par Joe, son idolâtrie à l'égard de Dorcas conserve, par le biais de l'autre instance narrative, la distance tragicomique véhiculée par l'hyperbole, qui, dans ces lignes encore, est propre au blues :

“You looked at me then like you knew me, and I thought it really was Eden, and I couldn't take your eyes in because I was loving the hoof marks on your cheeks”. (...)  
“Don't ever think I fell for you, or fell over you. I didn't fall in love, I rose in it.” (*J*, 133-135)

C'est lors de cette déclaration post mortem, puis lors de l'aveu de Felice lui dévoilant que les derniers mots de Dorcas ont été pour lui, que Joe commence à faire son deuil, au crépuscule du roman ; mais, pour lui comme pour les autres acteurs du texte, c'est le metteur en scène qui a les cartes en main pour l'expiation finale :

Pain. I seem to have an affection, a kind of sweet tooth for it. Bolts of lightning, like rivulets of thunder. And I the eye of the storm. Mourning the split tree, hens starving on rooftops. Figuring out what can be done to save them since they cannot save themselves without me because—well, it's my storm, isn't it? I break lives to prove I can mend them again. (*J*, 219)

Comme le manteau de Violet qui a besoin d'être rapiécé par Alice Manfred, le texte ne peut être réparé, « rémunéré », réconcilié que par des mains expertes.

L'endroit à quitter est le roman, d'où cette conscientisation du besoin d'en finir avec l'histoire, qui apparaît si explicitement dans *Jazz* : « I ought to get out of this place. Avoid the window; leave the hole though the door to get in lives instead of living one of my own » (*J*, 220). Puis viennent l'aveu de sa propre méconnaissance, la faible fiabilité de ses dires et sa révérence à l'égard des personnages au moment où ils sont remerciés :

I thought I knew them and wasn't worried that they didn't really know about me. Now it's clear why they contradicted me at every turn: they knew me all along. (...) ». They knew how little I could be counted on; how poorly, how shabbily my know-it-all self covered helplessness. That when I invented stories about them—and doing it seemed to me so fine—I was completely in their hands, managed without mercy. (*J*, 220)

Cette sacralisation (*majestas*) de la conscience et du point de vue des personnages et la désacralisation, en contrepoint, de la narration<sup>155</sup> qui a introduit la souillure sont une profonde réflexion sur l'écriture – le rendu, aux airs de jazz improvisé, de l'une des plus grandes convictions

---

<sup>155</sup> Une désacralisation propre dont nous parlerons dans la troisième partie de cette étude.

de Toni Morrison : l'importance capitale des personnages et de leur point de vue :

I love (the) company (of my characters) as long as I am with them. The point is to try to see the world from their eyes, and I think that is probably what causes readers some dismay. I like to do what I think actors do on stage. My work is to become those characters in a limited way, to see what they see, not what I see. I need to see how they see the world. (McKay in Taylor-Guthrie, 1994, 149)

Trouver une idée, puis la « manifestation » de l'idée à travers un personnage est la fonction première de l'écrivain selon Toni Morrison (Stepito in Taylor-Guthrie, 1994, 15). Pour ne pas vivre cet acte émissaire, cette délégation, comme une imposture (nécessairement impure), celui-ci doit prendre le temps de connaître ces personnages : « You have to spend a long time trying to get to know who these people are, who that character is » (*Op. Cit.*). La puissance *figurale* des personnages des romans ne naît pas pour autant, chez l'auteure, de leur seule délinéation ; c'est dans leur langue et son système séparé, unique, qu'elle s'incarne<sup>156</sup> ; dans les « formes hétérogènes nées de la « réalisation » de la langue en parole : rythmes, sonorités, unités linguistiques, formes spatiales, etc. » (Jenny, 1990, 67), « pures » ou « impures », qui font partie intégrante du même tissu sacré.

---

<sup>156</sup> Les exemples les plus abordés au cours de cette analyse étant les parlers respectifs de *Beloved* et de *Florens*.

Troisième Partie  
L'écriture du sacré

I have a family of people who were highly religious—that was part of their language. Their sources were biblical. They expressed themselves in that fashion. They took it all very, very seriously, so it would be very difficult for me not to. But they combined it with another kind of relationship, to something I think which was outside the Bible. They did not limit themselves to understanding the world *only* through Christian theology. I mean they were quite willing to remember visions, and signs, and premonitions and all that. But that there was something larger and coherent and benevolent was always a part of what I was taught and certainly a part of what I believe. (Jones & Vinson in Taylor-Guthrie, 178)

A l'instar de la vie de Toni Morrison, la Bible est présente dans tous les romans, conférant ainsi à la religion établie un rôle primordial (constructif ou destructeur) ; mais les éléments extérieurs à la Bible – impalpables, ambivalents et puissants – font également partie intégrante de la spiritualité dans son œuvre. Le titre de son neuvième roman, *A Mercy*, est une exploration du « don », de la bienveillance (« benevolence ») miséricordieuse dont il est question dans ces lignes. Pourtant, l'ambivalence de son traitement diégétique, entre don et abandon, et la confusion inhérente au concept de sacré dans le Nouveau Monde où toutes les croyances, permises ou secrètes/interdites, se juxtaposent, rendent cette notion (biblique, sacrée, artistique) plus opaque qu'elle ne semble l'être. Les romans de Toni Morrison obligent le lecteur à questionner ce « something larger and coherent » qui constitue le sacré.<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> C'est pourquoi il ne me semble pas possible d'arguer, avec Patricia Hunt, que l'œuvre de Toni Morrison constitue un « discours théologique » bien que l'Écriture biblique ait,

Alors que le français n'a qu'un terme pour désigner le sacré, l'anglais reconnaît les termes « sacred » (*sacer*) et « holy » (*sanctus*), le second véhiculant une double idée de sacralité et de sainteté. Dans les romans de Toni Morrison, l'utilisation du mot « holy » peut être définitoire (l'adjectif est constamment apposé au nom de Baby Suggs, dans *Beloved*) ou intégrée dans une formule d'origine biblique (comme « God Bless the Pure and Holy », dans *Paradise*) établie comme une vérité religieuse. Dans le premier cas, il s'agit d'un sacré primitif, holistique (mais pas incompatible avec la Bible) établissant l'individu dans le monde par le biais communautaire ; il est alors un ciment « naturel » et positif de l'œuvre et ouvre le chemin de la transcendance. Dans le second cas, il est l'application, souvent littérale, du sacré institutionnel basé sur l'Écriture biblique, opérée sur un mode compensatoire ou dogmatique. Établi comme une construction morale, il s'inscrit plus généralement en contrepoint du premier. L'axe sur lequel s'articule ce double mouvement est, à mon sens, l'une des clefs de voûte des romans de Toni Morrison : il sous-tend l'interprétation du concept par les personnages et l'expérience du sacré par le lecteur<sup>158</sup>.

---

comme l'indique Hunt, des « conséquences majeures » dans ses romans (« Scripture has primary, not secondary, consequence »). La thèse de doctorat (PhD, City University of New York, 1994) de Patricia Hunt est citée par Sharon Jessee (Stave, 2006, 157).

<sup>158</sup> Des études sur l'œuvre de Morrison ont porté leur attention sur les références et l'intertextualité bibliques, sur l'influence des textes Gnostiques et de la religion africaine, sans pour autant s'intéresser au concept de « sacré », qui est, à mon sens, à la source, plus globale, de la quête thématique et artistique de l'œuvre. Voir les articles de Nancy Berkowitz Bate, Ágnes Surányi et Sharon Jessee dans *Toni Morrison and the Bible : Contested Intertextualities*. New York : Peter Lang, 2006.

## A) Du sacré religieux au *holy* morrisonien

### 1. Le ciment et les écueils du sacré religieux

There is so much in Christianity that makes it a very interesting religion, because of its scriptures and its vagueness. It's a theatrical religion. It says something particularly interesting to black people, and I think it's part of why they are so available to it. (...) Some aspects of Christianity are very exclusive rather than inclusive: it tells you who can or can't be in, and what you have to do in order to be in. But the openness of being saved was part of it—you were constantly being redeemed and reborn, and you couldn't fall too far, and couldn't ever fall completely and be totally thrown out. (...) Everybody was ready to accept you. And also this transcending love, that quality, which is why the New Testament is so pertinent to black literature—the lamb, the victim, the vulnerable one who does die but nevertheless lives. (Ruas in Taylor-Guthrie, 117)

La double caractéristique du christianisme évoquée dans ces lignes – la possibilité de l'exclusion des uns et de l'inclusion des autres d'une part, la foi en l'assurance du salut d'autre part – explique dans une large mesure l'ambivalence de la religion institutionnelle dans les romans de Toni Morrison. Les récits du Nouveau Testament dans la littérature africaine-américaine (et dans l'église noire depuis son émergence) sont une source importante d'inspiration de la diégèse et participent de la nomination (voire la délinéation) de personnages tels que Pilate<sup>159</sup>,

---

<sup>159</sup> Le choix de nommer son personnage féminin rédempteur Pilate agit dans le roman en contrepoint ; du personnage biblique ne reste que la notion d'agent, qui ici, au lieu de se laver les mains du sang du héros-roi « innocent » (au sens initiatique du terme), s'octroie la responsabilité de son initiation. C'est en cela qu'elle est également « pilot » (homophone de « Pilate »).



(Solomon<sup>160</sup>), First Corinthians<sup>161</sup>, Beloved<sup>162</sup>, (Consolata<sup>163</sup>), Jacob<sup>164</sup>, Rebekha<sup>165</sup>. Faisant référence au prénom donné à sa mère – Ramah, nom donné à plusieurs villes dans la Bible (situées, en général, sur des collines : d'où l'idée d'élévation conférée au nom)<sup>166</sup> – Toni Morrison dit que le choix de Ramah était, selon elle, un geste sacralisant (« for me, it was that gesture of getting something holy » [Koenen in Taylor-Guthrie, 1994, 80])<sup>167</sup>.

---

<sup>160</sup> Salomon n'est pas véritablement un « personnage » dans *Song of Solomon*. Il est plutôt l'ancêtre mythique de Pilate et Milkman, mais le choix du nom biblique l'inscrit dans le même sacré religieux que sa descendante : Salomon, roi d'Israël à la sagesse justicière légendaire devient ici la voix libertaire, mais également la voie vers la délivrance du roman.

<sup>161</sup> Dans la première épître aux Corinthiens, Paul exhorte la communauté des fidèles à être unis, mais il établit également la relativité de l'existence humaine charnelle, en contrepoint de l'existence divine : « Mais ce qu'il y a de fou dans le monde, voilà ce que Dieu a choisi pour confondre les sages; ce qu'il y a de faible dans le monde, voilà ce que Dieu a choisi pour confondre ce qui est fort; ce qui dans le monde est sans naissance et ce que l'on méprise, voilà ce que Dieu a choisi ; ce qui n'est pas, pour réduire à rien ce qui est, afin qu'aucune chair n'aille se glorifier devant Dieu » (1 Co 1 27-29). Le personnage de First Corinthians, dans *Song of Solomon*, est empreint de cette « réalité » de l'existence charnelle, mais son évolution et ses mains « coupables » (du sang des roses, et de celui de Roger Smith) depuis l'enfance font d'elle l'avatar du personnage biblique de Pilate.

<sup>162</sup> Nous avons largement évoqué la sacralité du personnage de Beloved dans la première partie de cette étude, à laquelle je renvoie le lecteur.

<sup>163</sup> Le thème récurrent de la consolation par le salut dans la Bible a toujours été un élément vital de la foi pour les africains-américains – souvent la condition même de leur survie. Je citerai ici la deuxième épître de Paul aux Corinthiens, qui traite de la consolation : « Car c'était Dieu qui dans le Christ se réconciliait le monde, ne tenant plus compte des fautes des hommes, et mettait en nous la parole de la réconciliation. Nous sommes donc en ambassade pour le Christ : c'est comme si Dieu exhortait par nous. Nous vous en supplions au nom du Christ : laissez-vous réconcilier avec Dieu ». (2 Co 5 19-20)

<sup>164</sup> Jacob, dans la Genèse, est rebaptisé pour devenir Israël, parce qu'il a lutté avec Dieu – et a vaincu. Dans *A Mercy*, la volonté de Jacob de bâtir toujours plus grand s'apparente à celle d'égaliser l'œuvre de Dieu ; son hubris, puni par la maladie et la mort brutale, est un fléau dépêché par le Dieu non *clément* de l'Ancien Testament.

<sup>165</sup> Rebecca, mère de Jacob dans la Genèse, a été longtemps stérile. Le personnage de Morrison, quoique non stérile, n'a la chance de voir grandir aucun de ses enfants, incarnant par là même la violence et la fatalité du/dans le Nouveau Monde.

<sup>166</sup> Bible-history.com, site visité le 2/08/09.

<sup>167</sup> Dans son article, William Handley évoque le pouvoir magique de la nomination (*nommo*) – qu'il appelle « the sacred act of naming » – sur la vie des êtres, vivants ou morts, dans la culture d'Afrique de l'Ouest (Handley, 1995, 677).

La lecture de la Bible a pu à la fois créer et perpétuer ce que C. Eric Lincoln et Lawrence H. Mamiya nomment le « cosmos sacré » des Africains Américains, lié à la fois à leur héritage africain et à une version adaptée du christianisme auquel ils étaient convertis à leur arrivée dans le Nouveau Monde<sup>168</sup>. Toni Morrison souligne ce caractère vital des textes sacrés dans la survie des esclaves dans le Nouveau Monde :

It was the love things that were psychically important. Nobody could have endured that life in constant rage. They would have all gone mad, and done what other cultures have done when they could not deal with the enemy. You just don't deal with it. You do something that destroys yourself, or else you give up. (Ruas in Taylor-Guthrie, 116)

La survivance religieuse et culturelle d'une sacralité vitale est largement intégrée dans l'œuvre. En faisant référence à son passé, Toni Morrison explique que la Bible ne faisait pas partie de ses lectures, mais partie intégrante de sa vie<sup>169</sup>. Pourtant, son scepticisme avoué face aux « institutions »<sup>170</sup> se traduit, dans ses romans, par l'évocation-avertissement des dangers de l'interprétation littérale des textes sacrés et du monde, ainsi qu'une remise en cause de la capacité de la religion (chrétienne<sup>171</sup>) établie de trouver un remède à la crise, d'origine souvent

---

<sup>168</sup> Lincoln & Mamiya, 1990, 2-7. Voir aussi l'ouvrage de Eugene D. Genovese: *The World the Slaves Made* (Genovese, 1976).

<sup>169</sup> "The Bible wasn't part of my reading, it was part of my life" (Ruas in Taylor-Guthrie, 97).

<sup>170</sup> « Oh, well, I have difficulties with institutions always » (Jones/Vinson in Taylor-Guthrie, 177).

<sup>171</sup> Je ne suis pas d'accord avec l'interprétation de Justine Tally, selon laquelle l'extrémisme des familles fondatrices de Ruby et leur foi en la pureté raciale pourraient être une allusion aux préceptes de la Nation d'Islam : "The obsession with the purity of the race and the absolute prohibition of marrying (or fornicating) outside the icons of blackness, on the one hand, and with the strictures of a self-sufficient life shut off from the outside (white) world, on the other, seem simply the exaggeration (only to some extent) of the small but belligerent (and vocal) Nation of Islam (NOI), reinvigorated

sacrificielle, qui ouvre ou jalonne les romans. Le nom, la position des personnages par rapport au texte et aux préceptes bibliques – et, par là même, l’interprétation religieuse du sacré dans les romans – opèrent une véritable herméneutique de l’œuvre :

I used the biblical names (in *Song of Solomon*) to show the impact of the Bible on the lives of black people, their awe of and respect for it coupled with their ability to distort it for their own purposes. (LeClair, Taylor-Guthrie, 126)

Dans un entretien donné à la sortie de son roman *A Mercy*<sup>172</sup>, Toni Morrison souligne l’échec auquel est voué l’individualisme des premiers colons sur le sol américain; si le ciment communautaire, nécessaire à l’équilibre et au succès de l’entreprise fait défaut, c’est tout le microcosme utopique qui s’écroule. L’église apparaît comme l’un des ciments possibles dans ce monde *ad hoc* et dangereux. Pourtant, son dernier roman, tout comme *Paradise*, vont loin dans l’exploration des conséquences du dogme religieux sur la construction personnelle et identitaire d’une communauté; la raison majeure étant à mon sens le « glissement » du sacré dont parle Bataille, qui est la perte de sa binarité originelle :

Primitivement, à l’intérieur du monde divin, les éléments fastes et purs s’opposaient aux éléments néfastes et impurs, et les uns et les autres apparaissaient également éloignés du profane. Mais si l’on envisage un mouvement dominant de la pensée réfléchie, le divin apparaît lié à la pureté, le profane à l’impureté. Ainsi s’achève un glissement à partir d’une donnée

---

since the late 1970s by Louis Farakhan” (Tally, 71). Cette interprétation est, en outre, un déplacement anachronique, puisque la communauté de Ruby s’est formée lors de la Reconstruction.

<sup>172</sup> Entretien donné pour NPR News en novembre 2008.

première où l'immanence divine est dangereuse, où ce qui est sacré est d'abord néfaste et détruit par contagion ce qu'il approche, où les esprits fastes sont des médiateurs entre le monde profane et le déchaînement des forces divines. (Bataille, 1973, 93)

L' « oubli » de l'ambivalence du sacré au profit d'une polarisation (sacré=pur ; profane=impur) établie et immuable est la conséquence, dans les romans (et notamment dans *Paradise*) d'une religion moralisatrice confondant pureté et sacralité<sup>173</sup>.

Dans son étude consacrée au roman, Sharon Jessee souligne très justement la fausse impression de paradis qui se dégage de la ville de Ruby : « Morrison's critical analysis of African American Christianity is found in *Paradise's* gradual exposure of the utopian community built by Ruby's patriarchs as a false paradise » (Jessee, Stave, 2006, 149). Les premières impressions de Mavis semblent d'abord confirmer la vision de Ruby comme un véritable paradis sur terre :

Mavis' immediate impression of the little town was how still it was, as though no one lived there. Except for a feed store and a savings and loan bank, it had no recognizable business district. They drove down a wide street, past enormous lawns cut to dazzle in front of churches and pastel-colored houses. The air was scented. The trees young. Soane turned into a side street of flower gardens wider than the houses and snowed with butterflies. (*P*, 45)

Malgré cette description à priori idyllique se dégageant d'une ville « tranquille », l'expérience du lecteur de Toni Morrison et l'inscription du roman dans une « trilogie » obligent celui-ci à se questionner sur une

---

<sup>173</sup> Pour une lecture critique très convaincante de la religion institutionnelle dans *Paradise*, voir l'article de Shirley A. Stave : « The Master's Tools : Morrison's *Paradise* and the Problem of Christianity » (Stave, 2006, 215-231).

vision idéalisée qui, comme dans *Beloved* et *Jazz*, ne peut être que de courte durée<sup>174</sup>. En relisant ces quelques lignes, on peut voir qu'on est en présence d'une ville fantôme où il n'y a pas âme qui vive (« no one lived there »), sans aucun autre moteur d'activité apparent qu'une banque et un magasin de fourrage. La démesure des espaces verts –« enormous lawns cut to dazzle », « flower gardens wider than the houses » – qui impressionne le visiteur masque les maisons dont la narratrice n'a rien à dire d'autre que leurs couleurs pastel (tons dilués, « éteints », par excellence<sup>175</sup>).

Plutôt un « non lieu » que le lieu parfait de l'utopie<sup>176</sup>, la ville où personne ne meurt (« Nobody dies in Ruby », 217) est également un espace circonscrit, quadrillé et éminemment patriarcal où personne ne vit, où la foi même est, comme l'indique Shirley Stave, une imposture :

Ruby, unlike Haven, has no spiritual grounding, in spite of the three churches that grow up in the town. Rather, the bank owned by Deacon Morgan is the center for the town's vision of itself. (Stave, 2006, 218)

Convaincus de leur bon droit (« deliberate righteousness », 284) moral et religieux, les descendants des pères fondateurs de Haven ont repris, sur le Four de Ruby, le précepte qui régissait la vision du monde de leur ancêtres, et qui se transforme, dans leurs mains, en avertissement :

---

<sup>174</sup> Les romans ne posent jamais une perfection à l'état pur ; ils nécessitent au contraire l'expérience « grandissante » de l'acte de déchiffrement – et la remise en cause – du lecteur.

<sup>175</sup> Le contraste avec les couleurs criardes découvertes au Couvent lors de la « mission » est édifiant : “So (the youngest one's) dream is doing ok, except for its color. He has never before dreamed in colors such as these : imperial black sporting a wild swipe of red, then thick, feverish yellow. Like the clothes of an easily had woman” (P,4).

<sup>176</sup> Le mot « utopie » a cette double signification.

« Beware the furrow of His brow ». Celui-ci est d'autant plus percutant qu'un poing noir aux ongles rouges, peint anonymement (à la peinture indélébile) sur le mur du Four, est le lapsus ironique, le dérapage sur la page du <r> du mot « brow » au <l> de « blow » qui entache la foi « pure » :

Something besides the fist, jet black with red fingernails, painted on the back wall of the Oven. Nobody claimed responsibility—but more shocking than collective denial was the refusal to remove it. (...) The clenched fingers, red-tipped and thrust sideways, not up, hurt more than a blow and lasted longer. It produced a nagging, hateful pain that Kate's and Anna's scrubbing could not erase. (*P*, 102-103)

Les pensées de Lone – l'une des deux autorités spirituelles du roman, comme nous le verrons ultérieurement – à la fin de *Paradise*, concernant la possibilité de salut des membres de la communauté de Ruby, sont sans appel :

God had given Ruby a second chance. Had made Himself so visible and unarguable a presence that even the outrageously prideful (like Steward) and the uncorrectably stupid (like his nephew) ought to be able to see it. He had actually swept up and received His servants in broad daylight, for goodness' sake! (...) Since they were accusing her of lying, she decided to keep quiet and watch the hand of God work the disbelievers and the false witnesses. Would they know they'd been spoken to? Or would they drift further from His ways? One thing, for sure: they could see the Oven; they couldn't misread or misspeak that, so they had better hurry up and fix its slide before it was too late—which it might already be, for the young people had changed its words again. No longer were they calling themselves Be the Furrow of His Brow. The graffiti on the hood of the Oven now was "We Are the Furrow of His Brow". (*P*, 298)

La permutation des termes du *graffiti* – désacralisation par excellence d'une inscription à vocation divine – opère, pour les édiles de la communauté de Ruby, le sacrilège de la substitution de Dieu : de l'avertissement divin (« Beware ») à l'injonction communautaire (« Be »)

à l'affirmation participative (« We are »). Comme l'indique très justement Philip Page :

(The powerful men of Ruby) opt for an Old Testament deity whose furrowed brow enforces an implacable regime of cosmic justice. In contrast, Reverend Misner and the younger generation need to open up the town to change, to allow room for themselves and for new ideas, so they want a more participatory, New Testament relationship with God: "Be the Furrow of His Brow". Their further shift from "Be the Furrow" to "We are the Furrow", with its replacement of the imperative by the declarative mood, implies that they are indeed engaging in this participation, that they are explicitly joining with each other, with the other participants in the novel, and with the cosmos in a mutually ongoing process of creativity. (Page, 2001, 638)

Quoique l'interprétation de ce processus mutuel, basé sur la lecture du Nouveau Testament plutôt que l'Ancien soit convaincante, l'actualisation (grammaticale) opérée par le verbe BE porte pourtant une ambivalence : elle opère une substitution du « You » (Dieu) au « We » qui justifie le point de vue des aînés : en choisissant cette expression, les jeunes de Ruby se prennent pour Dieu : « You can't be God, boy » (*P*, 87). Au centre du conflit ouvert est bel et bien la source de la priorité biblique ; mais le désaccord est également lié à la reconnaissance du sens historique du geste des premiers hommes de Haven, alors que les jeunes – dont la conscience a été éveillée par la lutte pour les droits civiques – commettent la double erreur impardonnable d'en appeler au « bon sens » des aînés et de remettre en cause la terreur du sacré :

"No ex-slave would tell us to be scared all the time. To "beware" God. To always be ducking and diving, trying to look out every minute in case He's getting ready to throw something at us, keep us down. (...) What kind of message is that? No ex-slave who had the guts to make his own way, build a town out of nothing, could think like that" (*P*, 84)

Face à cette remise en cause de l' «interdiction» (dans les deux sens du terme), l'interprétation, par les édiles de Ruby, de l'expression « We are the Furrow of His Brow » comme un blasphème – et comme le péché ultime : la volonté d'être Dieu – a pour effet de condenser la crise et d'empêcher la marche du temps.

Comme toujours chez l'auteur, la résolution n'existe pas ; il est impossible et inutile d'épingler le sens de ce qui initie la première crise communautaire, comme en atteste Dovey, l'épouse de Stewart :

« Beware the Furrow of His Brow »? “Be the Furrow of His Brow”? Her own opinion was that “Furrow of His Brow” alone was enough for any age or generation. Specifying it, particularizing it, nailing its meaning down, was futile. The only nailing needing to be done had already taken place. On the Cross. Wasn't that so? (*P*, 93)

La tentative de Patricia (étiquetée comme 'l'enseignante' de Ruby) d'épingler le sens en disséquant la phrase grammaticale provoque, dans cet autre rappel de la devise de Ruby, un surgissement de l'absurde qui commence à éveiller sa conscience :

So the rule was set and lived a quietly throbbing life because it was never spoken of, except for the hint in words Zechariah forged for the Oven. More than a rule. A conundrum: “Beware the Furrow of His Brow,” in which the “You” (understood), vocative case, was not a command to the believers but a threat to those who had disallowed them. It must have taken him months to think up those words—just so—to have multiple meanings: to appear stern, urging obedience to God, but slyly not identifying the understood proper noun or specifying what the Furrow might cause to happen or to whom. (*P*, 195)

En mettant le doigt sur la multiplicité des sens, la mention, par Patricia, de la duplicité (volontaire) de l'ancêtre ouvre l'esprit du lecteur au véritable plan où se situe la quête herméneutique de l'œuvre : non pas dans le mur conceptuel que constitue la dispute sémantique, mais dans



l'activité même du questionnement sur le sens du sacré : dans le froncement de sourcils du lecteur<sup>177</sup>. Mais la remise en cause de la certitude dogmatique des aînés de Ruby n'est pas seulement relayée par l'absurde ; elle ouvre comme une violente déchirure la première page du roman.

Dans *Paradise*, l'ambition de Toni Morrison d'identifier comme deux systèmes différents la « religion organisée » et la « magie non organisée » prend corps dès le début de la diégèse (Boursin, 2000, 209 in Stave, 2006, 216). Elle se transforme en une condamnation de la première, dans une narration de type « western » (comme l'argumente de façon convaincante Justine Tally [Tally, 1999, 63-65]), d'une violence factuelle et mécanique difficilement soutenable :

They are nine, over twice the number of the women they are obliged to stampede or kill and they have the paraphernalia for either requirement: rope, a palm leaf cross, handcuffs, Mace and sunglasses, along with clean, handsome guns. (*P*, 3)

La présence de la croix parmi tout l'équipement requis pour la mission est d'autant plus ironique qu'elle est suivie par la constatation choquée de son absence par les deux hommes qui parcourent le premier étage du Couvent : « in a place that once housed Christians—well, Catholics anyway—not a cross of Jesus anywhere » (*P*, 7). La croix, dans *Paradise*, reste ce qu'elle est sur la première page du roman : un objet utilitaire, un signifié *per se*, sans signifiant. Représentant l'utopie religieuse d'une communauté fondée par l'exclusion, elle ne devient symbole du sacrifice

---

<sup>177</sup> Je reprends ici le titre de l'article de Philip Page mentionné plus haut (Page, 2001).

christique, de la clémence (« de cette « benevolence » dont parle l'auteure) et de l'amour divins que lorsqu'elle est dans les mains du pasteur étranger à la ville.

Pourtant, si Richard Misner tente, lors du mariage de K.D. et Arnette, de brandir la croix et de rétablir le véritable sens que celle-ci revêt, la communauté finit par le réfuter et se réfugier dans leur interprétation du dogme, sur ce qu'ils croient être le chemin vers le paradis ; la conséquence de leur vision dogmatique d'une religion de l'exclusion (de l'impur) est la désagrégation du paradis sur terre défini par cette exclusion et posé comme une certitude :

Unbridled by Scripture, deafened by the roar of its own history, Ruby, it seemed to him, was an unnecessary failure. How exquisitely human was the wish for permanent happiness, and how thin human imagination became trying to achieve it. (...) How can they hold it together, he wondered, this hard-won heaven defined only by the absence of the unsaved, the unworthy and the strange? (*P*, 306)

Contrairement à la religion dogmatique punitive basée sur les préceptes de l'Ancien Testament, la version du christianisme professée par Richard Misner est un cheminement intime de la foi, basé sur l'amour (de Dieu et de son prochain). Comme l'explique Sharon Jessee, celui-ci passe par le sens premier de la croix : «(Misner) thinks of the significance of the cross even prior to Christianity, as the true «home» of human spirit: love, not righteousness» (Jessee in Stave, 2006, 150). C'est l'idée qu'il reprend lors des obsèques de Save-Marie, la (bien nommée) petite fille de Sweetie Fleetwood, dans ce que Richard Misner identifie comme une épiphanie :

“Wait. Wait.” He was shouting. “Do you think this was a short, pitiful life bereft of worth because it did not parallel your own? Let me tell you something. The love she received was wide and deep, and the care given her was gentle and

unrelenting, and that love and care enveloped her so completely that the dreams, the visions she had, the journeys she took made her life as compelling, as rich, as valuable as any of ours and probably more blessed. It is our own misfortune if we do not know in our long life what she knew every day of her short one: that although life in life is terminal and life after life is everlasting, He is with us always, in life, after it and especially in between, lying in wait for us to know the splendor.” (*P*, 307)

Rétablissant le paradis dans « la vie après la vie », le pasteur réhabilite une religion basée sur l’amour et la miséricorde, annonçant peut-être les deux romans suivants de l’auteure : *Love* et *A Mercy*. Le second présente effectivement un certain nombre de similitudes avec *Paradise*, dans sa façon d’aborder le sacré religieux dans son adaptation sur le sol américain.

L’image d’un Dieu justicier qui prévaut dans l’Ancien Testament nourrit, dans une large mesure, l’interprétation de la religion institutionnelle dans les prémices du Nouveau Monde, quelle qu’en soit l’obéissance<sup>178</sup>. La seule histoire de Lina a triste valeur d’exemple dans une société où toute protestation de pureté et de sacralité (toute lutte contre l’« impur » et le profane) par les agents de la religion est inéluctablement conditionnée par l’interprétation biblique et la justification du fléau par la punition divine :

---

<sup>178</sup> Ceci est d’ailleurs un autre point commun avec *Paradise* : les hommes de Ruby se retrouvent, toutes obédiences confondues, pour discuter du sort de la devise sur le Four de la ville : « The Methodists, early on, had smiled at the dissension among the Baptists. The Pentecostals laughed out loud. But not for long. Young members in their own churches began to voice opinions about the words. Each congregation had people who were among or related to the fifteen families to leave Haven and start over. The Oven didn’t belong to any one denomination; it belonged to all, and all were asked to show up at Calvary” (*P*, 83).

And since some of the church elders had heard horrible tales of, or witnessed themselves, God's wrath toward the idle and the profane—flinging black death followed by raging fire on the proud and blasphemous city of their birth—they could only pray that Lina's people understood before they died that what had befallen them was merely the sign of His displeasure: a pouring out of one of the seven vials, the final one of which would announce His arrival and the birth of young Jerusalem. (*M*, 47)

Illustrant le « glissement », souligné par Bataille, qui brise l'ambivalence inhérente au sacré, la justification du massacre de son peuple par une opération punitive divine aliène Lina<sup>179</sup>. Lorsqu'ils l'abandonnent parce qu'elle s'avère impossible à convertir, celle-ci façonne sa propre condition d'appartenance au monde et découvre son propre ciment : son accès au sacré, auquel elle formera partiellement Florens. La comparaison entre la religion dogmatique fondée sur le rejet de l'impureté, d'une part et une sacralité en accord avec la nature du territoire, d'autre part est particulièrement explicite dans l'histoire de Lina, comme le montrent les deux passages suivants. Le premier est une profession de l'interdit par les agents de la foi institutionnelle :

Afraid of once more losing shelter, terrified of being alone in the world without family, Lina acknowledged her status as heathen and let herself be purified by these worthies. She learned that bathing naked in the river was a sin; (...) that to eat corn mush with one's fingers was perverse. That God hated idleness most of all, so staring off into space to weep for a mother or a playmate was to court damnation. (*M*, 47-48)

---

<sup>179</sup> L'interprétation du fléau par les agents religieux est basée sur une lecture stricte de l'Apocalypse, qu'il convient ici de citer en partie : « Puis je vis au ciel un autre signe, grand et admirable, sept Anges qui avaient les sept dernières plaies; car c'est par elles que la colère de Dieu est consommée. (...) Alors j'ouïs du Temple une voix éclatante, qui disait aux sept Anges : allez, et versez sur la terre les fioles de la colère de Dieu. (...) Ainsi le premier [Ange] s'en alla, et versa sa fiole sur la terre; et un ulcère malin et dangereux attaqua les hommes qui avaient la marque de la bête, et ceux qui adoraient son image. » (Révélation 15&16, Bible de Jérusalem, 1998)

L'ironie de la narratrice, dont le point de vue est filtré par Lina (« (she) let herself be purified by these worthies ») et le caractère démesuré et absurde des préceptes religieux («staring off into space to weep for a mother or a playmate was to court damnation») permettent de présenter le dogmatisme outrancier des presbytériens en contrepoint de la foi intime, construite, morceau par morceau, par Lina :

It was some time afterward (...) that she decided to fortify herself by piecing together scraps of what her mother had taught her before dying in agony. Relying on memory and her own resources, she cobbled together rites, merged Europe medicine with native, scripture with lore, and recalled or invented the hidden meaning of things. Found in other words, a way to be in the world (*M*, 48)

L'adaptation par Lina des textes sacrés s'apparente, dans une large mesure, à celle des Africains Américains, esclaves et descendants d'esclaves, sur le même continent<sup>180</sup>, qui est à l'origine de ce « something larger » dont parle Toni Morrison (qui constituera la suite de cette étude).

Dans l'espace *ad hoc* du Nouveau Monde, le besoin se fait d'autant plus sentir d'avoir un ciment venant de l'extérieur (« outside thing »), permettant de relier les éléments disparates de ce monde<sup>181</sup>. Si la religion apparaît comme un lien indispensable à Rebekha après le décès de Jacob,

---

<sup>180</sup> Il s'agissait d'une adaptation faite d'accommodation et de rébellion, à l'origine de la construction identitaire de la communauté africaine américaine : « Like « Steal away » and the rest of the Spirituals, Christianity was fitted by the slave community to its own particular experience. At the same time the symbols, myths, and values of Judeo-Christian tradition helped form the slave community's image of itself » (Raboteau, 1980, 213).

<sup>181</sup> Voir l'entretien accordé par Toni Morrison à la *National Public Radio*, à l'occasion de la sortie du roman *A Mercy*, en novembre 2008.

elle est aussi l'élément qui l'aliène depuis son arrivée dans le Nouveau Monde ; une séparation inscrite dans son histoire même :

Religion, as Rebekha experienced it from her mother, was a flame fueled by a wondrous hatred. Her parents treated each other and their children with glazed indifference and saved their fire for religious matters. Any drop of generosity to a stranger threatened to douse the blaze. Rebekha's understanding of God was faint, except as a larger kind of king, but she quieted the shame of insufficient devotion by assuming that He could be no grander than the imagination of the believer. Shallow believers preferred a shallow god. The timid enjoyed a rampaging avenging god. In spite of her father's eagerness, her mother warned her that savages or nonconformists would slaughter her as soon as she landed (...). (*M*, 74)

Le jugement précoce négatif de la religion par Lina est tout d'abord confirmé dans le Nouveau Monde, alors qu'elle tente de rejoindre la dénomination religieuse contre laquelle sa mère l'a mise en garde. Mais l'insuffisance de sa foi ferme à ses enfants la porte du salut par le baptême (qui est au centre de la croyance des anabaptistes) :

Early on when she settled on Jacob's land, she visited the local church some seven miles away and met a few vaguely suspicious villagers. They had removed themselves from a larger sect in order to practice a purer form of their Separatist religion, one truer and more acceptable to God. Among them she was deliberately soft-spoken. In their meetinghouse she was accommodating and when they explained their beliefs she did not roll her eyes. It was when they refused to baptize her firstborn, her exquisite daughter, that Rebekha turned away. Weak as her faith was, there was no excuse for not protecting the soul of an infant from eternal perdition. (*M*, 79)

Le doute s'immisce alors dans l'esprit de Rebekha, comme le montre cet échange (au discours direct libre) avec Lina, agnostique, à la limite du blasphème :

I don't think God knows who we are. I think He would like us, if He knew us, but I don't think He knows about us.  
But He made us, Miss. No?

He did. But He made the tails of peacocks too. That must have been harder.

Oh, but Miss, we sing and talk. Peacocks do not.

We need to. Peacocks don't. What else do we have ?

Thoughts. Hands to make things.

All well and good. But that's our business. Not God's. He's doing something else in the world. We are not on His mind.

What is He doing then, if not watching over us?

Lord knows. (*M*, 80)

La véritable conversion de Rebekha, après le rejet et le doute, s'affiche et s'imprime dans la solitude et la maladie, dans la quête du réconfort. En s'auto-déclarant l'avatar féminin de Job (« What complaint would a female Job dare to put forth ? », 91), c'est la résignation qu'elle recherche (à tâtons) comme la condition d'accès au salut – la version du « don » octroyé à Job, celui de la reconnaissance de Dieu : « Not a bargain ; merely a glow of the miraculous » (*M*, 91).

La dernière remise en cause de la religion baptiste par Rebekha s'accompagne d'une prise de conscience de son ressentiment, purement humain ; il s'agit, pour le personnage, de l'ultime déconstruction nécessaire du culte religieux avant de l'embrasser corps et âme:

(The local Baptists) had even narrower definitions of God's preferences than her parents. Other than themselves (and those of their kind who agreed), no one was saved. The possibility was open to most, however, except children of Ham. In addition there were Papists and the tribes of Judah to whom redemption was denied along with a variety of others living wilfully in error. Dismissing these exclusions as the familiar restrictions of all religions, Rebekha held a more personal grudge against them. Their children. Each time one of hers died, she told herself it was anti-Baptism that enraged her. But the truth was she could not bear to be around their undead, healthy children. (*M*, 92)

Dans cette communauté qui cherche encore à se construire, la dogmatisation du sentiment religieux, qui perçoit le bonheur comme la tentation de Satan (« Was happiness Satan's allure, his tantalizing

deceit ? », 97), l'autosuffisance comme un blasphème, apparaît à Rebekha comme le dernier refuge possible. Les zéloteurs de la résignation et de la conversion comme remplacement du bonheur (« Afterlife was (...) thrill-soaked ») sont son unique recours lorsque Patrician et Lina « ne suffisent plus » (*M*, 92). Pour Rebekha, la conversion sous-tend l'abandon de la pensée au profit de la foi comme accès au salut : « She had only to stop thinking and believe » (99). Les dangers du fondamentalisme et de l'hégémonie raciale, mentionnés *en passant* par la narratrice au discours indirect libre, sont ainsi ironiquement contenus dans les propos relayés du personnage :

The Anabaptists were not confused about any of this. Adam (like Jacob) was a good man but (unlike Jacob) he had been goaded and undermined by his mate. They understood, also, that there were lines of acceptable behaviour and righteous thought. Levels of sin, in other words, and lesser people. Natives and Africans, for instance, had access to grace but not to heaven—a heaven they knew as intimately as their own gardens. Afterlife was more than Divine; it was thrill-soaked. (*M*, 98-99)

En bas de l'échelle de cette vision du monde se trouvent les « enfants de Ham », c'est à dire les Africains, et ceux qui font le choix de l'impureté (92). L'assimilation, par Rebekha, d'une telle gradation, alliée à une banalisation-dégradation de l'humain (« lesser people ») sera sa seule ligne de conduite après sa guérison, les termes mêmes de sa conversion – bien qu'elle soit guérie par un homme noir. L'ironie (« Adam (like Jacob) was a good man »), le didactisme (« like/unlike », « in other words ») et le caractère hyperbolique de ces lignes (« thrill-soaked ») sont révélateurs d'une croyance qui occulte, en même temps qu'elle justifie, la désacralisation systématique opérée par les « Europes » à leur arrivée



dans le Nouveau Monde ; la narratrice fait référence au génocide des Amérindiens, à travers la prédiction faite à Lina par un sachem :

They would forever fence land, ship whole trees to faraway countries, take any woman for quick pleasure, ruin soil, befoul sacred places and worship a dull, unimaginative god. (...) It was their destiny to chew up the world and spit out a horribleness that would destroy all primary peoples. (*M*, 54)

La conscience sacrale de Lina dans le roman lui octroie la parole logique (platonicienne, dans le dialogue précédemment cité, où elle tente d'accoucher, par le questionnement, de la conscience de Rebekha) et lucide sur la religion institutionnelle que les autres personnages n'ont pas. Dans *A Mercy*, comme dans *Paradise*, le questionnement autour de la religion établie se construit tout au long du roman, et l'incidence morale de la foi, l'allégeance à la pureté à tout prix, sont dévoilées par les *agents* de l'entre-deux, comme Lina, Willard ou Scully, et non par les acteurs principaux du roman. D'ailleurs, au moment-même de sa conversion, Rebekha se pose la question du choix de la sacralité à épouser : « That was Lina. Or was it God ? » (100). C'est après cette conversion choisie et bientôt assumée à l'excès que surgit l'épisode, largement hors-diégèse et inattendu, du conte moral de la veuve et de la martyre.

L'histoire dans l'histoire, mentionnée plus haut<sup>182</sup>, peut être, dans une certaine mesure, considérée comme un *exemplum virtutis* à

---

<sup>182</sup> Cf. première partie, C/. Nous ne reviendrons pas sur le caractère sacrificiel du passage.

l'envers<sup>183</sup> ; la veuve Ealing fait preuve de charité à l'égard de Florens, qui se restaure, au propre comme au figuré, au point de ne pas sentir l'inquiétante étrangeté qui règne dans le foyer. Cette petite communauté puritaine<sup>184</sup> est située dans un cadre qui semble idyllique et proche des éléments (un ruisseau, un pont, une colline) ; pourtant le village est déserté, sans lumière, et l'atmosphère émet une odeur de brûlé. Une femme aux cheveux roux lui ouvre la porte<sup>185</sup> et, touchée par son statut d'orpheline, l'accueille chez elle, en excusant sa méfiance par la présence, aux alentours, du danger du « mal ». Florens, encore « innocente » à ce stade de l'initiation (diégétique ou onirique, comme nous le verrons ultérieurement), n'éveille sa conscience au contenu des propos de la veuve Ealing qu'après s'être rassasiée. L'image qui s'offre à ses yeux est alors édifiante : une jeune fille de son âge, allongée sur un lit de paille, manifestement flagellée et atteinte d'un strabisme divergent grave, s'autoproclame comme l'ange de la mort : « This be the death we have

---

<sup>183</sup> *L'exemplum virtutis* fait référence aux œuvres picturales néoclassiques dont le thème est, comme son nom l'indique, la mise en scène d'une leçon morale à retenir, d'un modèle de vertu à suivre.

<sup>184</sup> L'action du roman se situe dans le nord de la Nouvelle Angleterre, où la communauté puritaine était largement dominante au 17<sup>e</sup> siècle. Dans cette parabole, son aversion pour la profession catholique est palpable (« you talk like a Spaniard », 109), mais la peur de l'Autre est manifeste, à travers la persécution de Daughter Jane. L'action du roman se passe presque exactement au moment du procès des sorcières de Salem, Massachusetts (1692) ; lesdites « sorcières » étaient le plus souvent des veuves, sans ou avec peu d'enfants, que l'on accusait d'entretenir des contacts avec le diable et d'avoir des activités sataniques. Les griefs réels étaient variés mais la cause la plus souvent inavouée était que leur présence dans la société gênait l'ordre patriarcal (Brinkley, 1993, 73-76). Les parallèles avec la parabole de la veuve Ealing et de Daughter Jane dans *A Mercy* sont particulièrement éclairants, mais ce qui m'intéresse ici davantage est le processus de persécution religieuse qui se met en place.

<sup>185</sup> Les cheveux roux ont longtemps été associés au Diable dans la mythologie chrétienne. De plus, son statut de veuve la fragilise, de fait, dans un monde soutenu par le travail de l'homme, ainsi que l'évoquent, tour à tour, Lina, Rebekha, Willard et Scully.

come here to die. (...) No thrashing can change it, though my flesh is cut to ribbons» (108). Florens, imperturbable, se contente de cette assurance de son hôtesse : « This is my daughter Jane. Those lashes may save her life » (108). Le lecteur, qui n'a accès qu'aux bribes de la conversation échangée par Jane et sa mère, comprend ce que l'héroïne n'est pas à même de comprendre – alors que les voix, relayées par Florens, s'entremêlent et que le rythme s'accélère<sup>186</sup>:

Silence is long and then they talk. I can tell who it is not only by the direction of the sound but also because Widow Ealing says words in a way different from her daughter. A more singing way. So I know it is Daughter Jane who says how can I prove I am not a demon and it is the Widow who says sssst it is they who will decide. Silence. Silence. Then back and forth they talk. It is the pasture they crave, Mother. Then why not me? You may be next. At least two say they have seen the Black Man and that he... Widow Ealing stops and does not say more for a while and then she says we will know comes the morning. They will allow that I am, says Daughter Jane. They talk fast to each other. The knowing is theirs, the truth is mine, truth is God's, then what mortal can judge me, you talk like a Spaniard, listen, please listen, be still lest He hear you, He will not abandon me, nor will I, yet you bloodied my flesh, how many times do you have to hear it demons do not bleed.  
(*M*, 108-109)

L'échange entre Widow Ealing et sa fille met en lumière le mécanisme victimaire : une jeune fille « monstrueuse » est diabolisée par les persécuteurs (« they ») au pouvoir (« it is they who will decide »), qui s'octroient la connaissance (« the knowing is theirs ») et donc le droit de remplacer Dieu – que seule la victime remet en cause : « then what mortal can judge me ». Son strabisme – ce « pur et simple 'mauvais œil'

---

<sup>186</sup> Ce passage fait penser au triptyque des voix de *Sethe*, *Denver* et *Beloved*, dans le cinquième roman de Toni Morrison.

grâce auquel on peut attribuer à n'importe quel individu la responsabilité de n'importe quel malheur » (Girard, 1982, 27) – concentre, dans la communauté nouvelle d'un monde de tous les dangers, la responsabilité de la crise de l'ordre social et religieux.

Dans les lignes suivantes, le caractère sciemment factuel de la narration de la souffrance de Daughter Jane est, outre le traitement indifférent qu'en fait l'adolescente amoureuse peu sensible au reste du monde, l'élément déclencheur de choc chez le lecteur, qui réalise que quelque chose de plus grand est en train de se jouer :

As I finish and step out I see Daughter Jane holding her face in her hands while the Widow freshens the leg wounds. New strips of blood gleam among the dry ones. A goat steps in and moves toward the straw nibbling while Daughter Jane whimpers. After the bloodwork is done to her satisfaction the Widow pushes the goat out the door. (*M*, 109-110)

Toujours ambivalente, la banalisation de la violence culmine dans cet épisode, pour le meilleur et pour le pire. Dans la dernière phrase du paragraphe, la conscience du lecteur s'ouvre à l'horreur d'une violence née des mécanismes archaïques de la persécution, calqués sur des enseignements bibliques choisis. Alors que la construction du Nouveau Monde sur une terre hostile exacerbe la tendance humaine à la polarisation du mal en la personne du bouc émissaire, la congrégation religieuse dans ce village *sur la colline* adapte le dogme en conséquence<sup>187</sup>.

---

<sup>187</sup> La notion de « city upon a hill », tirée du sermon de John Winthrop « A Model of Christian Charity » date de 1630; le but des colons puritains du Massachusetts était de

L'arrivée abrupte, dès le lendemain, des édiles de la communauté – les représentants de la pureté et du « bien » qui ont le droit de statuer sur le sort de l'enfant monstrueuse – fait rapidement comprendre à Florens ce qui se joue autour de Jane, puis finalement autour d'elle-même ; diabolisée par sa couleur, elle incarne à leurs yeux « The Black Man »<sup>188</sup>. L'interdiction des membres de la communauté est suivie d'un déplacement « naturel » du bouc émissaire désigné de Jane à Florens, au cours d'une scène très théâtrale où les « preuves » se succèdent pour condamner cette dernière:

Then each visitor turns to look at me. The women gasp. The man's walking stick clatters to the floor causing the remaining hen to squawk and flutter. He retrieves his stick, points it at me saying who be this? One of the women covers her eyes saying God help us. The little girl wails and rocks back and forth. (...) One woman speaks saying I have never seen any human this black. I have says another, this one is as black as others I have seen. She is Afric. Afric and much more, says another. Just look at this child says the first woman. She points to the little girl shaking and moaning by her side. Hear her. Hear her. It is true then says another. The Black Man is among us. This is his minion. (*M*, 111)

Les seules paroles «Afric and much more » portent les graines du racisme premier dans le Nouveau Monde, dans cette scène de déshumanisation organisée de Florens, alors que toutes les « preuves » sont contre elle (jusqu'à la crise hystérique de la petite fille). La frontière

---

fonder un modèle, moral et religieux, de communauté, selon les termes de l'élection divine (Brinkley, 1993, 39). Le choix, ici, d'une « colline » est un parallèle évident.

<sup>188</sup> De nombreuses femmes accusées de sorcellerie à Salem (et dans d'autres villes des alentours) étaient des servantes, d'origine caribéenne, que l'on accusait de pratiquer le vaudouisme (Brinkley, 1993, 75). Quoique la couleur de peau de Florens soit ici diagnostiquée comme étant d'origine africaine (« She is Afric »), le caractère démoniaque clairement associée à sa couleur (trop) noire (« I have never seen any human this black », 111) invite au parallèle.

entre croyance superstitieuse et foi religieuse est floue et nécessite de statuer sur cette apparition nouvelle et stupéfiante; d'où le besoin qu'éprouvent les représentants de la communauté, de s'en référer aux « autres », à Dieu, et de dogmatiser les choses : « We will relay this to the others he says. We will study on it, consult and pray and return with our answer » (*M*, 113). C'est cette dépendance au dogme et l'ignorance des édiles puritains face à la situation qui sauvent Florens temporairement, avant l'intervention de Daughter Jane.

Dans cette persécution victimaire, le personnage a une alliée, en la personne de l'autre bouc émissaire : après l'épisode, Daughter Jane apparaît comme le guide initiatique et spirituel de Florens, agent de son salut. Elle incarne également une valeur chrétienne essentielle qui, selon l'auteure elle-même, est menacée par le développement de l'individualisme dans le Nouveau Monde : le devoir d'aider son prochain. Pourtant, les attributs christiques du personnage flagellé, qui sauve Florens – et par là même absorbe son « péché » et se sacrifie – sont ironiquement réfutés, dans une dernière pirouette du personnage du conte qui entretient et réimpose l'ambivalence : « Are you a demon I ask her. Her wayward eye is steady. She smiles. Yes, she says. Oh, yes. Go now » (*M*, 114).

Qu'elle soit ou non d'origine onirique, l'importance de la scène et sa situation dans le roman après la conversion de Rebekha ne permettent pas d'occulter le sens du message véhiculé. Lorsque Florens, narratrice, y fait de nouveau allusion quelques chapitres plus tard, en mentionnant un

rêve (prémonitoire), l'interprétation du passage précédent comme un cauchemar tend à s'imposer, *a posteriori* :

I dream a dream that dreams back at me. I am on my knees in soft grass with white clover breaking through. There is a sweet smell and I lean close to get to it. But the perfume goes away. I notice I am at the edge of a lake. The blue of it is more than sky, more than any blue I know. More than Lina's beads of the heads of chicory. I am loving it so, I can't stop. I want to put my face deep there. I want to. What is making me hesitate, making me not get the beautiful blue of what I want? I make me go nearer, lean over, clutching the grass for balance. Grass is glossy, long and wet. Right away I take fright when I see my face is not there. Where my face should be is nothing. I put a finger in and watch the water circle. I put my mouth close enough to drink or kiss but I am not even a shadow there. Where is it hiding? Why is it? Soon Daughter Jane is kneeling next to me. She too looks in the water. Oh, Precious, don't fret, she is saying, you will find it. Where I ask, where is my face, but she is no longer beside me. (*M*, 138)

Alors que la perte, littérale, de la face – le reflet la dé-visage – annonce la crise à venir, le rêve initiatique au bord de l'eau (l'élément maternel par excellence) est une des multiples répétitions de la coupure initiale <sup>189</sup>; mais la présence agenouillée de Jane donne à la scène un caractère sacré. Résistant à la tentation d'enfouir son visage et de pénétrer l'élément aquatique, Florens se laisse guider, pour la seconde fois, par ce

---

<sup>189</sup> Quoiqu'une étude psychanalytique lacanienne ne soit pas l'objet des mes propos dans cette partie, le caractère éminemment symbolique de la scène *rêvée* nécessite ici une mise en lumière – justifiée également par l'importance, soulignée plus haut, du visage dans *Beloved* – qu'apporte la réflexion passionnante de Denis Vasse : « L'absence éprouvée du visage qui va jusqu'à la non-connaissance des traits de la mère est l'équivalent, dans la psychose, de la défaillance du symbolique. Là où la nomination dans la filiation ne s'inscrit pas dans l'ouverture de l'origine, là se substitue la définition de l'image dans une production de soi sur la scène imaginaire, familiale ou sociale. Cette image fait « écran ». Elle nous délivre faussement de la peur « qu'il n'y ait personne » et nous évite de prendre le risque de la rencontre en parlant. (...) La chute de l'image ne renvoie plus à la parole qui me fait naître en tant que sujet : elle est éprouvée comme pure et simple disparition de soi. Il n'y a plus jubilation dans l'assomption du sujet, il y a naufrage et tentative de sauvetage en s'agrippant aux morceaux de l'image de soi (...). (Vasse, 1988, 55)

personnage qui ne fait pas partie de la diégèse, et qui, persécutée elle-même, sauve l'héroïne de la persécution, devenant ainsi le « Precious Lord » de Florens, avant de l'abandonner à la solitude, nécessaire à l'initiation :

When the darkness appears  
And the night draws near,  
And the day is past and gone,  
At the river I stand,  
Guide my feet, hold my hand.

Take my hand, precious Lord,  
Lead me home. («Precious Lord». Musique : George Allen,  
1844; paroles : Thomas Dorsey, 1932.)

Entre sacré religieux dogmatique et épisode biblique, la scène rêvée par Florens est une réconciliation avec le sentiment du sacré, entre effroi et révérence.

## 2. L'autre versant du sacré

In the traditional religion of West Africa, the power of the gods and spirits was effectively present in the lives of men, for good or ill, on every level—environmental, individual, social, national, and cosmic. Aspects of reality (...) were not only personified but personalized, i.e. placed within the context of social relationships. The gods and men related to one another through the mediation of sacrifice, through the mechanism of divination, and through the phenomenon of spirit possession. Widely shared by diverse West African societies were several fundamental beliefs concerning the relationship of the divine to the human; belief in a transcendent, benevolent God, creator and ultimate source of providence (...); belief in the power of spirits animating things in nature to affect the welfare of people; belief in priests and others who were expert in practical knowledge of the gods and spirits; belief in spirit possession, in which gods, through their devotees, spoke to men. (Raboteau, 1980, 12)



Ces éléments définitoires de la spiritualité d'Afrique de l'ouest (dont était originaire la plupart des esclaves) sont essentiels pour comprendre l'œuvre de Toni Morrison et l'approche du sacré dans les romans. Le sacré « non-institutionnel » auquel je me réfère plus haut n'est autre que l'exploration de cette dimension, cet « autre » versant du sacré, dont les origines sont éminemment africaines ; un sacré vivant<sup>190</sup> lié aux éléments et aux ancêtres :

In addition to the gods, a powerful class of spirits in the world of traditional West African religions are the ancestors. Throughout West Africa, the ancestors (...) are revered as founders of villages and kinship groups. It is believed that, as custodians of custom and law, the ancestors have the power to intervene in present affairs and, moreover, to grant fertility and health to their descendants, for whom they mediate with the gods. (Raboteau, 1980, 12)

La puissance des dieux, des esprits et des ancêtres au cœur de la religion et de la culture africaines correspond à ce « something larger » (mentionné plus haut) auquel l'auteure fait référence, qui a partie liée avec sa vie et son œuvre : le retour de l'enfant sacrifiée, dans *Beloved*, est explicitement relié au retour de l'ancêtre qui a fait l'expérience du Passage du Milieu, ou de l'« autre côté » de la vie, et qui intervient dans la vie présente de 124. La sacralisation de Baby Suggs par la communauté ; l'apparition de Circé, figure ancestrale dans *Song of Solomon* ; les pouvoirs de résurrection de Consolata dans *Paradise* sont

---

<sup>190</sup> Ce sacré « vivant » n'est pas sans rappeler l'expression de William Blake tirée de ses *Prophetic Books* : « For everything that lives is holy, life delights in life » (1793, in Blake, 1976, 301).

autant d'expressions d'une même forme de spiritualité d'origine africaine<sup>191</sup>.

L'expérience africaine-américaine montre que, malgré toutes les tentatives d'acculturation et d'effacement des pratiques religieuses venues d'Afrique lors de l'arrivée des esclaves dans le Nouveau Monde, celles-ci n'ont jamais disparu<sup>192</sup> ; leur conversion au christianisme, forte aux États-Unis où elle était un instrument d'obéissance utilisé par les maîtres, a également – et ironiquement – été à l'origine, dès les premiers temps, d'une formule religieuse adaptant croyance africaine et christianisme qui a été un instrument de rébellion et un puissant ciment communautaire.

Ce que je nomme « l'autre versant du sacré » n'est donc pas incompatible avec les enseignements bibliques. Il en est le prolongement et l'interprétation intime ; il les transcende dans un rapport à la fois plus spontané et plus ancré de l'être avec le monde. Le lien du sacré à la complétude de l'être est ainsi évoqué par Mary Douglas : «To be holy is to be whole, to be one; holiness is unity, integrity, perfection of the individual and of the kind» (Douglas, 1966, 67). Dans presque chaque

---

<sup>191</sup> L'initiation de Florens par Lina aux choses naturelles et surnaturelles fait appel à la spiritualité amérindienne. Les deux cosmogonies (africaine et amériindienne) présentent un certain nombre de similitudes, notamment à travers la relation de l'être au monde et l'importance des éléments (voir ci-dessous mes remarques concernant les figures féminines mythiques qui hantent les bois dans *Tar Baby*).

<sup>192</sup> J'ai eu l'occasion de le constater par moi-même, en assistant à des cérémonies religieuses dans le sud des États-Unis (Arkansas, Alabama), sur la côte Est (état de New York) et au Cameroun, et n'ai pu qu'être frappée par les similitudes constatées. Ces remarques sont également le résultat de mes recherches entreprises sur l'église noire aux États-Unis, qui ont fait l'objet de mon mémoire de maîtrise («The roots of the black church in the United States » ; voir bibliographie).

roman de Toni Morrison, un (ou plusieurs) personnage(s) incarne(nt) la dimension «tout autre» du sacré qu'il décline, invitant le lecteur à une véritable initiation à la complétude sacrale et cosmique de l'être ; c'est notamment le cas dans *Tar Baby* :

*Tar Baby* develops a thematic interpenetration of natural elements—an explicit thematic interplay basic to an African view of the universe. This interplay functions to surround the narrative with some standards of truth rooted in nature. (Holloway in Holloway/Demetrakopoulos, 1987, 117-118)

Dans le roman, l'initiation de Jadine à sa propre féminité et à la dimension sacrée des choses se fait par des figures mythiques de femmes qui hantent les bois, puis hantent ses rêves :

The women hanging from the trees were quiet now, but arrogant—mindful as they were of their value, their exceptional femaleness; knowing as they did that the first world of the world had been built with their sacred properties (...); knowing their steady consistency, their pace of glaciers, their permanent embrace, they wondered at the girl's desperate struggle to be something other than they were. (*TB*, 183)

Le caractère éminemment symbolique et initiatique de ces lignes où les arbres savants («mindful as they were», «knowing as they did») confondent tout d'abord Jadine pour l'une des leurs, puis la rejettent, voyant qu'elle n'est pas digne de leur application et de leur science, est l'une des odes à la femme sacrale dans le roman : avec leurs propriétés sacrées qui fondent le monde, ces figures transcendent la dimension temporelle des choses, transcendent la créature (à travers leur filtre, la voix narrative se réfère à « la fille ») ; elles sont la *majestas*, cette « absolue supériorité de puissance » du sacré (Otto, 1969, 36), incarnant la « vérité » de la nature.

Plus tard, l'omnipotence des « femmes de la nuit » à laquelle la jeune femme devra se confronter en rêve (dans un combat désespéré) à Eloë devient une exhortation à la violence viscérale du personnage qui refuse cette initiation forcée, cette imposition d'un monde qui n'est pas le sien, d'un temps qui n'est plus le sien (ce même « premier monde du monde ») :

Every night she went to bed too exhausted to worry, only on waking did it come back—fresher each time, heavier (...). Since she could not shake it, she decided to reel it in. Cut off its head, slice it open and see what lay in its belly. (...) The night women (...) seemed in agreement with each other about her, and were all out to get her, tie her, bind her. Grab the person she had worked so hard to become and choke it off with their soft loose tits. (*TB*, 261-262)

Dans le passage cité plus haut, il est fait référence aux propriétés « sacrées » des femmes mythiques qui habitent la forêt ; la même intensité mystérieuse et sacrale est véhiculée dans ces lignes, poussant le lecteur à établir des liens entre les deux événements initiatiques. Cependant, le mystère (*mysterium*, dans la terminologie de Rudolf Otto) revêt des aspects terribles dans ce rêve de Jadine où l'intention des femmes est davantage liée au *tremendum* (Otto, 1969, 44), lorsqu'elles tentent de lui imposer avec violence le respect des forces sacrées qui ne lui a jamais été inculquée et auquel elle n'a pas accès. Comme l'explique Émile Durkheim : « L'interdit religieux implique nécessairement la notion du

sacré; il vient du respect que l'objet du sacré inspire et il a pour but d'empêcher qu'il soit manqué à ce respect » (Durkheim, 2001, 437).<sup>193</sup>

C'est la même notion de respect qui motive les sermons de Baby Suggs dans la Clairière, quoiqu'elle ne se traduise pas par une violence forcée imposée aux fidèles du personnage sacralisé, mais par une véritable thérapie de l'appropriation de soi qui est une introduction à l'une des caractéristiques majeures de la dimension sacrée chez Toni Morrison (notamment dans *Paradise*, comme nous le verrons juste après). L'apposition systématique de l'adjectif « holy » au nom de Baby Suggs fait sens par le rôle de prêtresse qu'elle exerce, mais également par la vertu holistique de ses Appels<sup>194</sup>, orientés vers une complétude de l'être :

Accepting no title of honor before her name, but allowing a small caress after it, she became an unchurched preacher, one who visited pulpits and opened her great heart to those who could use it. In winter and fall she carried it to AME's and Baptists, Holinesses and Sanctifieds, the Church of the Redeemer and the Redeemed. Uncalled, unrobed, unanointed, she let her great heart beat in their presence. (*B*, 87)

Alors que le caractère explicitement non-institutionnel (« unchurched preacher », « uncalled, unrobed, unanointed ») et multi-

---

<sup>193</sup> Durkheim oppose dans son ouvrage consacré aux formes élémentaires (totémiques, australiennes surtout) de la vie religieuse l'interdit religieux au sens large (pas nécessairement institutionnel) à l'interdit magique. Mon choix, dans cette analyse, de parler du sacré, est motivé par l'omniprésence de sa forme non-institutionnelle dans l'œuvre de Toni Morrison. L'utilisation du terme « religieux » par Durkheim, le caractère presque interchangeable des termes « religieux » et « sacré » chez Otto, s'ils gênent parfois l'analyse, posent à mon sens, la question de la distinction entre les deux, très présente chez Toni Morrison.

<sup>194</sup> Baby Suggs appelle ses sermons des « Appels » : « She didn't deliver sermons or preach—insisting she was too ignorant for that—she *called* and the hearing heard » (*B*, 177).

dénominationnel de la profession de foi de Baby Suggs est accentué par la narratrice, une pratique plus essentielle et moins dogmatique, basée sur le modèle de l'« institution invisible » des esclaves dans les plantations du sud, émerge dans ses sermons.

Une expérience plus totale de la religion a ainsi lieu dans la Clairière, ce lieu choisi entre terre et ciel, dans une réconciliation sacrée du monde et de l'être :

When warm weather came, Baby Suggs, holy, followed every black man, woman and child who could make it through, took her great heart to the Clearing—a wide-open place cut deep in the woods nobody knew for what at the end of a path known only to deer and whoever cleared the land in the first place. In the heat of every Saturday afternoon, she sat in the clearing while the people waited among the trees.

After situating herself on a huge flat-sided rock, Baby Suggs bowed her head and prayed silently. The company watched her from the trees. They knew she was ready when she put her stick down. (*B*, 87)

Adaptant les enseignements bibliques, préférant à leur interprétation dogmatique – potentiellement utopique et culpabilisante (qui fait l'objet du dernier roman de la trilogie) – une individualisation du sentiment religieux passant par la responsabilisation, Baby Suggs sensibilise la communauté de ses fidèles, ex-esclaves au même titre qu'elle, à la nécessité d'une réappropriation de leur être (corps et esprit) pour accéder à la grâce divine :

She did not tell them to clean up their lives or to go and sin no more. She did not tell them they were the blessed of the earth, its inheriting meek or its glorybound pure.

She told them that the only grace they could have was the grace they could imagine. That if they could not see it, they would not have it. (*B*, 88)

C'est par le biais de la vision et de l'imagination que les fidèles peuvent apprendre à aimer et reprendre possession de leur corps : « This is flesh I'm talking about here. Flesh that needs to be loved ».

Comme l'indique R. Clifton Spargo dans son analyse du roman, l'Appel de Baby Suggs est une réécriture d'un passage de la première épître où Paul s'adresse aux Corinthiens :

In Baby Suggs's sermon, the excess of spirit is transformed into an ethic of self-love. Her Call revises the corporate body, which stood for the community of faith in Paul, into a collection of unassembled corporeal parts, loved in their separateness and pain. (Spargo, 2002, 119)

Dans la « Comparaison du Corps », l'apôtre Paul évoque justement, de façon circulaire, l'unité du corps, l'utilité de chacun des membres dans la construction de cette unité et le besoin de « sollicitude mutuelle » entre les différents membres, plus ou moins utiles, plus ou moins aimés :

[12] De même, en effet, que le corps est un, tout en ayant plusieurs membres, et que tous les membres du corps, en dépit de leur pluralité, ne forment qu'un seul corps, ainsi en est-il du Christ. (...)

[14] Aussi bien le corps n'est-il pas un seul membre, mais plusieurs. (...)[17] Si tout le corps était œil, où serait l'ouïe ? Si tout était oreille, où serait l'odorat ? (...)

[18] Mais de fait, Dieu a placé les membres, et chacun d'eux dans le corps, selon qu'il a voulu. (...)

[22] Bien plus, les membres du corps qui sont tenus pour plus faibles sont nécessaires (...). [24] Dieu a disposé le corps de manière à donner davantage d'honneur à ce qui en manque, [25] pour qu'il n'y ait point de division dans le corps, mais qu'au contraire les membres se témoignent une mutuelle sollicitude. [26] Un membre souffre-t-il ? Tous les membres souffrent avec lui. Un membre est-il à l'honneur ? Tous les membres se réjouissent avec lui.

[27] Or vous êtes, vous, le corps du Christ, et membres chacun pour sa part. (1 Co **12** 12-27)

Dans le contexte déshumanisant de l'esclavage, les prescriptions successives de Baby Suggs à l'assemblée de fidèles d'aimer, membre

après membre, la création de Dieu – « Love your hands ! Love them », « You got to love (your face), you ! » – ont pour vocation de défaire l'action destructrice des esclavagistes de l'autre côté du fleuve Ohio («yonder») : « Yonder they do not love your flesh. They despise it. They don't love your eyes ; they'd just as soon pick em out. No more do they love the skin on your back. Yonder they flay it » (*B*, 88). La réhabilitation qui s'opère en contrepoint, par une poésie de la chair, de l'humanité des membres de la communauté, rescapés de l'esclavage, permet l'accès à l'harmonie par l'entremise purificatrice des mots et des sons : « Long notes held until the four-part harmony was perfect enough for their deeply loved flesh » (*B*, 89)<sup>195</sup>. Le « prix à payer » (« For this is the prize », 89) pour le remembrement des êtres, la possible harmonie du monde et l'accès au sacré est la charité (« Love your heart », 89)<sup>196</sup> ; l'autre prix, inavoué, étant celui de l'inéluctable contagion profane.

Si, dans l'Appel de Baby Suggs, la réappropriation de la chair, du corps meurtri et scarifié est l'une des conditions de la réhabilitation dans le monde et aux yeux de Dieu, elle est aussi le biais par lequel le profane rejoint le sacré. Ainsi, la « sollicitude mutuelle » entre les membres du corps passe par le baiser et la caresse : « Raise (your hands) up and kiss

---

<sup>195</sup> Toni Morrison croit intimement en cette sacralité langagière que Baby Suggs réhabilite dans ses sermons : « Language is holy. To destroy a culture you first denigrate its language (...) » (« Writers Together »: Address given at the American Writers Congress, 9 Oct. 1981; in Guth, 1993, 580).

<sup>196</sup> L'« hymne à la charité » est d'ailleurs le chapitre suivant de l'épître aux Corinthiens.



them. Touch others with them, pat them together, stroke them on your face» (88). Comme l'explique Émile Durkheim :

La chose sacrée, c'est, par excellence, celle que le profane ne doit pas, ne peut pas impunément toucher. Sans doute, cette interdiction ne saurait aller jusqu'à rendre impossible toute communication entre les deux mondes ; car, si le profane ne pouvait aucunement entrer en relations avec le sacré, celui-ci ne servirait à rien. Mais, outre que cette mise en rapport est toujours, par elle-même, une opération délicate qui réclame des précautions et une initiation plus ou moins compliquée, elle n'est pas possible sans que le profane perde ses caractères spécifiques, sans qu'il devienne lui-même sacré en quelque mesure et à quelque degré. Les deux genres ne peuvent se rapprocher et garder en même temps leur nature propre. (Durkheim, 2001, 86-87)

La clairière est cet espace où sacré et profane peuvent se rejoindre, l'entre-deux où l'esprit peut aller à la recherche de la chose du corps qui seule permet la réunion de l'être, une fois le premier contact consommé. La double profanation de l'espace par l'arrivée de Schoolteacher et par le sacrifice de Sethe est explicitement lié, dans le roman, à l'« odeur de désapprobation » de la communauté lorsque Baby Suggs commet un péché à leurs yeux – celui de l'excès de charité :

Baby Suggs' three (maybe four) pies grew to ten (maybe twelve). (...) 124, rocking with laughter, goodwill and food for ninety, made them angry. Too much, they thought. Where does she get it all, Baby Suggs, holy? Why is she and hers always the center of things? Giving advice; passing messages; healing the sick, hiding fugitives, loving, cooking, cooking, loving, preaching, singing, dancing and loving everybody like it was her job and hers alone. (*B*, 137)

Alors que l'énumération de la narratrice – au milieu de laquelle la répétition en chiasme « Loving, cooking, cooking, loving » est particulièrement lancinante – est le rendu textuel d'une saturation à couper le souffle, Baby Suggs réalise ce qui constitue le premier drame de

124 : la rupture de l'intérieur d'une communauté qu'elle a aidé à se reconstituer :

It wasn't whitefolks—that much she could tell—so it must be the colored ones. And then she knew. Her friends and neighbors were angry at her because she had overstepped, given too much, offended them by excess. (*B*, 138)

Cette épiphanie éveille le personnage à une autre présence, plus maléfique, imminente, masquée par l'odeur de colère qui règne au sein de la communauté. Le recul d'un maillon essentiel de la chaîne déséquilibre l'ordre sacré de la Clairière, au point que personne ne prévienne Baby Suggs de l'arrivée de Schoolteacher. Le désordre de l'ordre sacré est, dans *Beloved*, dû à deux réalités antithétiques qui ont la même base : Baby Suggs et les membres de la communauté *se prennent pour Dieu*, la première en cherchant à l'égaliser en matière de charité, les seconds en choisissant de punir ses excès.

La référence à la « Clairière », faisant référence aux Appels de Baby Suggs, permet, tout au long du roman, de dire et poétiser le domaine séparé, occulte et ambivalent du sacré, par le biais de la métaphore. Située dans la trajectoire entre le sujet et l'objet, avant la division, celle-ci est avant tout une stratégie d'ouverture du texte et de l'être ; comme l'indique Northop Frye :

Metaphor (...) arises in a state of society in which a split between a perceiving subject and a perceived object is not yet habitual, and what it does in that context is to open up a channel or current of energy between human and natural worlds (...). (Frye, 1991, 111-112)<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> Northop Frye, *Myth and Metaphor*. Charlottesville & London: University Press of Virginia, 1991.

Cet écart productif et changeant me semble éclairer la métaphore de la Clairière dans *Beloved*, si l'on ajoute aux deux mondes mentionnés par Frye la dimension divine. Les mots de Stamp Paid à Baby Suggs, après ce qu'il appelle le Malheur (« the Misery », 171) – « You missed the Clearing » – verbalisent de façon d'autant plus dramatique l'écart entre la vocation de la Clairière et l'abandon de cette vocation par Baby Suggs que la métaphore véhicule, dans l'esprit du lecteur, le lien possible entre l'homme, la terre et Dieu nécessaire au processus de réappropriation des esclaves et de leur corps marchandé. « Manquer la Clairière », pour Baby Suggs, implique l'abandon de sa foi pour le refuge illusoire des couleurs :

“What I have to do is get in my bed and lay down. I want to fix on something harmless in this world.”  
 “What world you talking about? Ain't nothing harmless down here.”  
 “Yes it is. Blue? That don't hurt nobody. Yellow neither.”  
 “You getting in the bed to think about yellow?”  
 “I likes yellow.”  
 “Then what? When you get through with blue and yellow, then what?”  
 “Can't say. It's something can't be planned.” (....)  
 “You saying the whitefolks won? That what you saying?”  
 “I'm saying they came in my yard.”  
 “You saying nothing counts.”  
 “I'm saying they came in my yard.”  
 “Sethe's the one did it.”  
 “And if she hadn't?”  
 “You saying God give up? Nothing left for us but pour out our own blood? »  
 “I'm saying they came in my yard.”  
 “You punishing Him, ain't you.”  
 “Not like He punish me.” (*B*, 179)

Dans cet échange, Stamp Paid se fait l'entre-deux entre la voix communautaire et celle de Baby Suggs, tentant, en vain, de la faire revenir vers la Clairière ; mais les deux éléments essentiels à ses Appels – une foi inconditionnelle en Dieu et une communauté de fidèles – l'ont

définitivement désertée lorsque les « hommes sans peau » (les hommes blancs) ont violé l'espace de 124.

Si, comme l'indique Émile Durkheim, «Ce qui fait la sainteté d'une chose, c'est le sentiment collectif dont elle est l'objet» (Durkheim, 2001, 582), Baby Suggs, « holy » – sainte, sacrée – perd véritablement ses attributs lorsque la communauté la quitte. Cette dernière, qui a autorisé l'intrusion de l'homme blanc en ne prévenant pas les femmes de 124, justifie son rejet – « l'odeur de désapprobation » portée à son paroxysme – par la violence perpétrée par Sethe. Pourtant, si l'acte qu'elle commet souille l'espace sacré de la Clairière, il est clair pour Baby Suggs que celui-ci a déjà été désacralisé par la pénétration violente de Schoolteacher; d'où sa tentative de faire comprendre à Stamp Paid l'inexplicable : l'acte de sa belle-fille s'inscrit dans la réalité qu'elle martèle – « They came in my yard » – et n'y change rien. Baby Suggs s'abandonne à l'examen des couleurs, puis à la mort, parce qu'elle ne peut faire entendre à quiconque l'élément crucial qu'elle a compris : la double nature, faste et néfaste, pure et impure, de la sacralité ; la source du profane n'est pas le sacrifice de l'enfant, c'est la réclamation de Schoolteacher, qui incarne l'horreur de l'esclavage. Ainsi, le surgissement du sacré néfaste dans le hangar, au lieu de confirmer l'existence d'une communauté solidaire, rompt l'ordre sacré parce que la communauté refuse de le comprendre. C'est finalement Denver, l'héritière psychique et spirituelle de Baby Suggs, qui trouve la force vitale de rétablir l'ordre sacré.

En brisant les dernières limites fusionnelles pour sauver sa mère et l'ordre de la maison, Denver ouvre le monde autarcique de 124 Bluestone Road au monde extérieur ; dans le texte, elle ouvre à nouveau la métaphore de la Clairière. Par le retour de la communauté, l'espace désormais purifié de la bien nommée *Clairière* devient une métaphore de la clarification cathartique par excellence, où les femmes, ensemble, parviennent à retrouver la voix poétique de Baby Suggs dont le principe de répétition incantatoire oscille entre profane et sacré :

“Here,” she said, “in this here place, we flesh; flesh that weeps, laughs; flesh that dances on bare feet in grass. Love it. Love it hard. (...) And O my people they do not love your hands. (...) Love your hands! Love them. (*B*, 88)

Cette même dimension incantatoire émerge de la scène cathartique où les femmes se rendent à 124 pour purger le spectre de Beloved ; les yeux levés vers le ciel, elles cherchent l'esprit de la Clairière incarné par Baby Suggs, « holy », et son Appel : « (Sethe and Beloved) saw the rapt faces of thirty neighborhood women. Some had their eyes closed ; others looked at the hot, cloudless sky » (261).

Franchissant la limite (incarnée par Beloved) par la voix, elles deviennent l'autorité qui se prononce pour la vie de Sethe et la seconde disparition de Beloved<sup>198</sup> ; comme l'explique Denis Vasse, en des termes psychanalytiques qui peuvent prendre plusieurs dimensions :

---

<sup>198</sup> Le retour de l'autorité de cette voix limpide commune alors que la communauté vient « sauver » Sethe correspond également au moment (dans la troisième partie du roman) où, par le biais du sacré, la narratrice reprend ses marques, après le triptyque des voix de Sethe, Denver et Beloved, épisode paroxystique de confusion des sujets.

De la voix en tant qu'elle est le support de la parole entendue ou proférée, surgit la dimension de la séparation et de la rencontre qui organise la vie, et ce n'est que relativement à sa disparition que peut se donner à penser la mort. (Vasse, 1974, 80)

Dans une cooccurrence du sacré – par l'opération de séparation – et de la *tuché* – la rencontre du réel, en termes lacaniens – l'arrivée des femmes re-sacralise la Clairière et remplace, en quelque sorte, l'*objet a* du désir et du manque qu'est devenue Beloved<sup>199</sup> :

Ce qui se répète, en effet, est toujours quelque chose qui se produit – l'expression nous dit assez son rapport à la *tuché* – *comme au hasard*. (...) La fonction de la *tuché*, du réel comme rencontre (...) s'est d'abord présentée dans l'histoire de la psychanalyse sous une forme qui, à elle seule, suffit déjà à éveiller notre attention – celle du traumatisme. (Lacan, 1973, 65)

La répétition du traumatisme du hangar, explicité par le rendu textuel, sur la page suivante, de la pensée de Sethe – qui, prenant Edward Bodwin pour Schoolteacher, entend de nouveau des « ailes » – est littéralement combattue dans et par l'espace sacré et métaphorique de la Clairière ; c'est ainsi que l'on peut lire la montée des voix des femmes dans la scène d'exorcisation de Beloved:

For Sethe it was as though the Clearing had come to her with all its heat and simmering leaves, where the voices of women searched the right key, the code, the sound that broke the back of words. Building voice upon voice until they found it, and when they did it was a wave of sound wide enough to sound deep water and knock the pods off chestnut trees. It broke over Sethe and she trembled like the baptized in its wash. (*B*, 261)

---

<sup>199</sup> L'*objet a* est, en termes lacaniens, le manque central du sujet désirant, ce lieu en lequel « le sujet vient à choir » (Lacan, 1974, 89).

Alors que la métaphore de la Clairière prend tout son sens, dans cette réunion de l'humain et du naturel qui la caractérise, la synesthésie provoquée par la voix pure des femmes brise l'échine des mots pour rétablir l'ordre du monde : l'enroulement du son dans les eaux profondes, le souffle puissant qui décharne les arbres inscrit la traversée du son dans la totalité du monde. Le baptême de Sethe sous les vagues des voix, correspondant au retour du sacré dans la Clairière, a son pendant dans le dernier roman de la trilogie, au cours de la danse sous la pluie des femmes du Couvent.

Dans le septième roman de Toni Morrison, la principale tenante de l'« autre » versant du sacré (c'est-à-dire son versant non-institutionnel) est Consolata, l'orpheline recueillie par Mary Magna. La nonne, d'origine brésilienne, emmène avec elle la fillette dont elle s'est éprise (« By then (Sister Mary Magna) had fallen in love with Consolata », *P*, 223), en Oklahoma où un poste l'attend dans une école missionnaire chrétienne pour jeunes indiennes, qui prend rapidement l'appellation de « Couvent ». Son éducation catholique et la ferveur de sa foi sont exemplaires pendant les trente années qui suivent :

For thirty years she offered her body and her soul to God's Son and His Mother as completely as if she had taken the veil herself. To her of the bleeding heart and bottomless love. To her quae sine tactu pudoris. To the beata viscera Mariae Virginis. To her whose way was narrow but scented with the sweetness of thyme. To Him whose love was so perfectly available it dumbfounded wise men and the damned. He who had become human so we could know Him touch Him see Him in the littlest ways. Become human so His suffering would mirror ours, that His death throes, His doubt, despair, His failure, would speak for and absorb throughout earthtime what we were vulnerable to. (*P*, 225)

L'allégeance de Consolata à sa propre virginité (« Quae sine tactu pudoris » : « car sans vous dont la pureté n'a subi aucune atteinte»), au « ventre heureux » (« beata viscera ») de la Vierge Marie, son adoration abandonnée du Christ partent en fumée lorsqu'elle rencontre Deacon, « the living man ». Si l'on peut voir ici une autre réflexion sur les limites de la religion établie (la religion catholique, cette fois), c'est bel et bien le transfert d'intensité du divin à l'humain qui est ici tout particulièrement intéressant. La stratégie narrative du dévoilement brutal, après avoir pris soin de convaincre le lecteur de la foi du personnage (jusqu'à l'utilisation du latin dans le texte), établit un rapport explicite entre la dévotion au Christ et la passion pour l'homme : « And those thirty years of surrender to the living God cracked like a pullet's egg when she met the living man » (*P*, 225). Cette désacralisation – profanation – de la foi religieuse au profit de l'amour charnel détermine l'existence de Consolata, la mort vivante à laquelle elle se voue elle-même, sans le pardon de celle qui a permis sa survie et généré sa foi :

On her worst days, when the maw of depression soiled the clean darkness, she wanted to kill them all. Maybe that was what her slug life was being prolonged for. That and the cold serenity of God's wrath. To die without His forgiveness condemned her soul. But to die without Mary Magna's fouled it per omnia saecula saeculorum. (*P*, 223)

La désacralisation consommée – associée, une fois encore, à l'impureté (« fouled ») – précède son adoption d'une autre forme de sacré, qui, selon la narratrice, prend possession d'elle un beau jour, sans crier gare (« Consolata was tricked into raising the dead », 242) :

Consolata was standing in the garden (...) when sweat began to pour from her neck, her hairline, like rain. So much it clouded the sunglasses she now wore. She removed the glasses



to wipe the sweat from her eyes. Through that salty water she saw a shadow moving toward her. When it got close it turned into a small woman. Consolata, overcome with dizziness, tried to hold on to a bean pole, failed and sank to the ground. When she woke, she was sitting in the read chair, the small woman humming while mopping her forehead. (*P*, 242-243)

Lone, l'autre initiée du roman, comprend l'origine du malaise et entreprend de « former » Consolata au don qui l'habite – à re-sacraliser sa foi :

Lone didn't visit often, but when she did she gave Consolata information that made her uneasy. Consolata complained that she did not believe in magic; that the church and everything holy forbade its claims to knowingness and its practice. Lone wasn't aggressive. She simply said, "Sometimes folks need more."

"Never," said Consolata. « In my faith, faith is all I need."

"You need what we all need: earth, air, water. Don't separate God from His elements. He created it all. You stuck on dividing Him from His works. Don't unbalance His world. » (*P*, 244)

Ce qui se joue ici dans l'esprit de Connie est le combat entre une pratique rationnelle du divin, détachée (selon Lone) du monde et des éléments et le sentiment de complétude généré par le lien inaliénable entre Dieu et sa création. L'éducation catholique de Consolata lui interdit cet accès à la compréhension des choses, parce qu'elle ne peut passer que par l'élément rationnel. Comme l'indique Rudolf Otto :

Toute conception théiste, et d'une façon exceptionnelle et prédominante l'idée chrétienne de Dieu, a pour caractère essentiel de saisir la divinité avec une claire précision et de la définir à l'aide de prédicats tels que ceux d'esprit, de raison, de volonté téléologique, de bonne volonté, de toute-puissance, d'unité d'essence, de conscience de soi et d'autres termes semblables. (Otto, 1969, 15)

Pour Consolata, l'église et « tout ce qui est sacré » posent, de fait, ces prédicats comme les conditions mêmes de sa foi. Pourtant la notion de « knowingness », contrairement au mot « magic », véhicule, dans les

propos rapportés du personnage, une idée de science difficilement opposable au sacré. En effet, les prédicats, « essentiels mais synthétiques » cités par Otto « ne sauraient épuiser l'idée de la divinité » :

On ne comprend exactement ce qu'ils sont que si on les considère comme des attributs d'un objet qui leur sert en quelque sorte de support, mais qu'ils ne saisissent pas et ne peuvent saisir ; cet objet doit être perçu, mais d'une façon différente et particulière. (...) Le mysticisme appelle cet objet « l'arrêton ». (Otto, 1969, 16-17)

Cette « autre chose » dont parle Lone à Consolata est donc l' « *arrêton* », cet « élément spécifique de l'expérience religieuse, tel qu'il se manifeste déjà dans les expressions les plus primitives de la religion » (Otto, 1969, 18) ; dans le contexte africain américain, il sous-tend la sacralité du cosmos, à laquelle Lone fait référence : « You need what we all need: earth, air, water. Don't separate God from His elements. » C. Eric Lincoln et Lawrence H. Mamiya évoquent dans le premier chapitre de leur ouvrage consacré à l'église noire cette double source du cosmos sacré des Africains Américains :

The black sacred cosmos or the religious worldview of African Americans is related both their African heritage, which envisaged the whole universe as sacred, and to their conversion to Christianity during slavery and its aftermath. (Lincoln/Mamiya, 1992, 4)

Si l'église noire fut le premier « théâtre » de la communauté noire (Lincoln/Mamiya, 1992, 6), l'expression du sacré n'a jamais été purement institutionnelle dans le contexte africain américain, pour des raisons historiques et culturelles évidentes. L'« institution invisible » des esclaves a été perpétuée par des pratiques religieuses informelles, non « rationnelles » et souvent illicites qui, associées à la foi chrétienne,

forment une grande partie de la croyance de Lone, puis de Consolata (la « femme blanche » du roman<sup>200</sup>), dans *Paradise*. Rudolf Otto, en évoquant la distinction entre «rationnel» et «irrationnel» dans l'idée du divin, démystifie la condamnation du second au profit du premier :

Nous appelons « rationnel » dans l'idée du divin ce qui peut être clairement saisi par notre entendement et passer dans le domaine des concepts qui nous sont familiers et qui sont susceptibles de définition. Nous affirmons d'autre part qu'au-dessous de ce domaine de pure clarté se trouve une obscure profondeur qui se dérobe, non pas à notre sentiment, mais à nos concepts et que pour cette raison nous appelons « l'irrationnel ». (Otto, 1969, 93)

C'est à une conversion à cet autre versant du sacré, très manifestement lié au sentiment dans ces lignes, que Consolata voue les derniers temps de sa vie ; l'acceptation de ce « don » ouvrant son être au monde et à l'autre.

La première pratique du personnage consiste à ramener à la vie le fils adolescent de son ex-amant, en « entrant » en lui :

Consolata looked at the body and without hesitation removed her glasses and focused on the trickles of red discoloring his hair. She stepped in. Saw the stretch of road he had dreamed through, felt the flip of the truck, the headache, the chest pressure, the unwillingness to breathe. (...) Inside the boy she saw a pinpoint of light receding. Pulling up energy that felt like fear, she stared at it until it widened. Then more, more, so air could come seeping at first, then rushing rushing in. Although it hurt like the devil to look at it, she concentrated as though the lungs in need were her own. (*P*, 245)

---

<sup>200</sup> Si le recours à un *autre* type de sacralité me semble prédominer sur son origine ou sa couleur, l'importance de l'appartenance raciale et la hantise du mélange dans le roman obligent le lecteur à se questionner sur le sens à donner à la conversion de la « femme blanche » du roman. Le don de Lone ou de Consolata, ainsi que l'accès au véritable sacré transcendent la frontière raciale.

Alors que l'allusion au diable, sous une forme banalisée, prend ici toute sa force littérale (« it hurt like the devil »), Consolata fait le choix de contrer Dieu en rétablissant la vie du jeune garçon. Plus tard le dilemme s'impose plus clairement à ses yeux, mais la comparaison explicite (« like »), plutôt que l'identité stricte, est maintenue :

The exhilaration was gone now, and the thing seemed nasty to her. Like devilment. Like evil craft. Something it would mortify her to tell Mary Magna, Jesus or the Virgin. (*P*, 246)

L'indicible interdit devient acceptable aux yeux de Consolata lorsqu'il s'agit de prolonger la vie de la femme qu'elle aime : « So intense were the steppings in, Mary Magna glowed like a lamp till her very last breath in Consolata's arms » (247). Elle réconcilie cet acte de « sorcellerie » avec la volonté de Dieu par le biais d'une substitution notionnelle ; le jeu du langage se fait justification divine et rééquilibre les forces cosmiques :

Yet, however repugnant, the gift did not evaporate. Troubling as it was, yoking the sin of pride to witchcraft, she came to terms with it in peril. It was a question of language. Lone called it "stepping in". *Consolata said it was « seeing in ».* Thus the gift was « in sight ». Something God made free to anyone who wanted to develop it. It was devious but it settled the argument between herself and Lone and made it experiment with others while the "in sight" blazed away. The dimmer the visible world, the more dazzling her "in sight" became. (*P*, 247; c'est moi qui souligne)

Le palimpseste langagier, la réécriture des enseignements bibliques se vident pourtant de leur encre à la mort de Mary Magna : « Facing extinction, waiting to be evicted, wary of God, she felt like a curl of paper—nothing written on it—lying in the corner of an empty closet »... jusqu'au second moment de sa vie où elle abandonne Dieu (« I'll miss You. I really will », 251), non au profit de l'homme vivant (comme dans sa relation passionnelle avec Deek), mais dans le choix de sa destinée.

C'est à ce moment-là qu'apparaît la figure mythique de l'homme aux yeux verts, *alter ego* de Consolata, voyageur de l'au-delà, qui incarne, justement, cette compréhension du monde (« knowingness ») à laquelle elle associe l'autre versant du sacré. Insistant sur la familiarité qu'ils partagent (« Come on, girl. You know me » ; « Don't you know me better than that ? », *P*, 252), il se déplace par *lévitation* et incarne la *tentation*, tel l'avatar de Dieu et du diable<sup>201</sup>. Il disparaît du roman aussi brusquement qu'il est apparu, mais la transformation de Consolata s'effectue dans le roman par une série de vignettes successives (252-262) par lesquelles le lecteur est amené à partager, outre l'expérience rituelle de nettoyage et préparation des poules – transformée en véritable offrande sacrificielle<sup>202</sup> –, la prise de conscience du personnage : « 'Oh, yes', she says. 'Oh, yes.' »(257) C'est un être transformé qui se présente devant les autres femmes du Couvent qui ne la reconnaissent pas :

With the aristocratic gaze of the blind she sweeps the women's faces and says, « I call myself Consolata Sosa. If you want to be here you do what I say. Eat how I say. Sleep when I say. And I will teach you what you are hungry for. »

---

<sup>201</sup> Il me semble que le personnage est plus ambivalent que le perçoit Shirley Stave, quoique la notion d'*animus* jungien soit convaincante : « Although Morrison provides little other information about the man and most emphatically does not tie him to any fixed meaning, I would argue that he is Connie's animus, the god-self to her goddess-self, the only male divinity she need worship, since he is, in essence, a part of herself » (Stave, 2006, 222).

<sup>202</sup> Comme l'explique Émile Durkheim en parlant du « culte positif » – entendant par là les « rapports positifs et bilatéraux qu'un ensemble de pratiques rituelles a pour fonction de régler et d'organiser » –, la communion alimentaire est un des éléments essentiels du sacrifice » (Durkheim, 2001, 471, 486). La fonction de la nourriture est toujours primordiale chez Toni Morrison ; elle se donne comme elle se refuse (dans *Love*, notamment, où Heed cuisine obstinément des mets délicieux que Christine déteste). Ici, la déclinaison des étapes de la préparation, et la solennité de la scène, transforment ces vignettes à priori secondaires en rite sacrificiel, de la cuisson des poules (et la réappropriation de leur eau : « so they can reclaim their liquids », 255) à la confection minutieuse de l'accompagnement.

The women look at each other and then at a person they do not recognize. She has the features of dear Connie, but they are sculpted somehow—higher cheekbones, stronger chin. Had her eyebrows always been that thick, her teeth that pearly white? Her hair shows no gray. Her skin is as smooth as a peach. (*P*, 262)

La solennité avec laquelle Consolata dépose son tablier et se présente, transformée, devant les femmes du Couvent, son autorité consacrée fondent littéralement la scène dans l'univers mystérieux et ambivalent du « holy ». L'impression de « sculpture » que laissent les traits de son visage filent la métaphore, devenue purement artistique, de l'avènement de soi.

La soif de connaissance (de soi, de l'autre) à laquelle Consolata fait allusion dans sa présentation péremptoire ancre définitivement la science (au sens premier du terme) dans le domaine du sacré. Comme nous l'avons déjà évoqué, l'opération de transformation du lecteur par la connaissance de/dans l'œuvre est une priorité de Toni Morrison ; elle a partie liée avec l'ouverture à une autre dimension, alors qu'il est amené à partager l'expérience du personnage. La science et la compréhension intime qu'offre cette transformation passent par le rendu artistique et cathartique de l'autobiographie (Consolata se raconte), qui subordonne le sens à la valeur performative de l'expression, au besoin vital de la narration, comme l'explique Shirley Stave : « With Connie, the narrative itself is vital. As she speaks it, she calls it into being » (Stave, 2006, 224). Tel une peau qui mue, le temps se perd : du passé au présent, pour ne plus être qu'un présent intemporel, alors que la conscience intime remplace et dicte celle du monde. La grammaire de Connie (celle qui

*connaît*) devenue Consolata se perd dans un retour vers la langue maternelle (semblable à celle de Florens, dans *A Mercy*) :

“My child body, hurt and soil, leaps into the arms of a woman who teach me my body is nothing my spirit everything. I agreed her until I met another. My flesh is so hungry for itself it ate him. When he fell away the woman rescue me from my body again. Twice she saves it. When her body sickens I care for it in every way flesh works. I hold it in my arms and between my legs. Clean it, rock it, enter it to keep it breath. After she is dead I can not get past that. My bones on hers the only good thing. Not spirit. Bones. No different from the man. My bones on his the only true thing. So I wondering where is the spirit lost in this? It is true, like bones. It is good, like bones. One sweet, one bitter. Where is it lost? Hear me, listen. Never break them in two. Never put one over the other. Eve is Mary’s mother. Mary is the daughter of Eve.» (P, 263)

La langue incompréhensible que parle Consolata, lorsqu’elle se raconte, est une langue d’initié, seulement comprise par le lecteur qui connaît sa vie : son amour pour « l’homme », et l’amour sans bornes pour celle qui l’a recueillie. Son délaissement de l’esprit au profit des os (de la chair) est plus codé : la recommandation de Consolata d’associer l’aigreur de l’esprit à la douceur de la chair (et vice versa), ponctuée par une définition filiale de la vierge Marie en tant que fille d’Ève, première pécheresse, se présente comme une réconciliation du sacré (des forces, de l’esprit) et du profane (des choses) ; comme l’indique Shirley Stave :

Connie makes clear, to the reader if not necessarily to the women listening to her speech, her conviction that flesh and spirit must exist in harmony, not in the hierarchic reality fostered by Judeo-Christian thought. (Stave, 2006, 223)

La substitution physique opérée dans la phrase par la structure en chiasme (« Eve is Mary’s mother. Mary is the daughter of Eve ») brouille les pistes autant qu’elle fait sens.

Caractéristique de la langue sacrée, l'incompréhension est, dans la conversion collective orchestrée par Connie, ce qui génère le surgissement du « rêve à voix haute ». La verbalisation devient alors holistique et incantatoire, et la vision sacrée de Consolata devient poétique, alors que sa pensée l'emmène et emmène les autres femmes au pays de son imaginaire, relié au passé ; le déplacement, ni spatial ni temporel, s'ancre dans l'évocation pure :

She spoke of fruit that tasted the way sapphires look and boys using rubies for dice. Of scented cathedrals made of gold where gods and goddesses sat in the pews with the congregation. Of carnations tall as trees. Dwarfs with diamonds for teeth. Snakes aroused by poetry and bells. (*P*, 263)

Comme le souligne très justement Shirley Stave, la ritualisation solennelle orchestrée par Consolata est une réappropriation sacrée qui passe par la performance du dire : « Rather than merely identify with the sacred stories and re-script their own lives as a parallel to them, the women create their sacred stories in the telling and render themselves holy as a result » (Stave, 2006, 225). Alors le traumatisme affleure à l'orée de la conscience, dans une verbalisation d'histoires qui « s'élèvent » au-dessus du rationnel :

That is how the loud dreaming began. How the stories rose in that place. Half-tales and the never-dreamed escaped from their lips to soar high above guttering candles, shifting dust from crates and bottles. And it was never important to know who said the dream or whether it had meaning. In spite of or because their bodies ache, they step easily into the dreamer's tale. (*P*, 264)

La sacralisation des histoires transite par le souvenir, recréé par un double processus d'esthétisation : le tracé des silhouettes sur le sol et leur ornementation d'une part, la narration pure et pulsionnelle (« the



never-dreamed escaped from their lips ») d'autre part. Comme l'indique Émile Durkheim, « (les) représentations rituelles mettent en évidence un important élément de la religion : c'est l'élément récréatif et esthétique » (Durkheim, 2001, 539). Le recours à la peinture et à la craie, puis aux accessoires et autres objets symboliques explicites en tous genres permettent ainsi de mettre en place une véritable théâtralisation rituelle mi-jouissive, mi-blasphématoire :

Yellow barrettes, red peonies, a green cross on a field of white.  
A majestic penis pierced with a Cupid's bow. Rose of Sharon  
petals, Lorna Doones. A bright orange couple making steady  
love under a childish sun. (*P*, 265)

Les femmes sont amenées à pénétrer le rêve à voix haute des autres : « It was never important to know who said the dream » (264). Ce processus d'indifférenciation, vécue comme une sacralisation de l'expérience du groupe, et la réappropriation de soi – par la narration et la recreation esthétique de l'espace de soi – sont l'autre utopie du paradis dans le roman : non celle de la communauté patriarcale « ossifiée » de Ruby (Stave, 2006, 220), mais celle, holistique et poétique, des femmes du Couvent. La polyptote évoquée plus haut – « They understood and began to begin » (265) – se fait re-Création du Verbe (« Au commencement était le verbe » [L'Évangile selon Saint Jean, Prologue]), intransitif car autosuffisant, signifiant pur ; elle est, en d'autres termes, une formule sacrée.

Alors que les histoires des femmes prennent corps et s'expriment dans le tracé même de leurs silhouettes, le rituel orchestré par Consolata, nouvelle version de Mary Magna, leur apporte la sérénité de la

réconciliation et de l'amour de soi que seule une amie (lectrice) initiée est à-même de comprendre :

A customer stopping by would have noticed little change. (...) May have wondered why the old woman who answered the knock did not cover her awful eyes with dark glasses; or what the younger ones had done with their hair. A neighbour would notice more—a sense of surfeit; the charged air of the house, its foreign feel and a markedly different look in the tenants' eyes—sociable and connecting when they spoke to you, otherwise they were still and appraising. But if a friend came by, her initial alarm at the sight of the young women might be muted by their adult manner; how calmly themselves they seemed. (*P*, 265-266)

L'interrogation, la gêne par rapport à l'inquiétante étrangeté (« foreign feel », « markedly different look ») qui se dégage de ces rituels de réappropriation sont produits par le sentiment du sacré. Ce qui différencie ce dernier de la magie (don que Connie récuse initialement), c'est justement la communauté de « fidèles » que constitue Consolata au Couvent (ou que Baby Suggs constitue dans la Clairière) ; comme l'indique Émile Durkheim, il n'y a pas d'Église magique :

Entre le magicien et les individus qui le consultent, comme entre ces individus eux-mêmes, il n'y a pas de liens durables qui en fassent les membres d'un même corps moral, comparable à celui que forment les fidèles d'un même dieu, les observateurs d'un même culte. (Durkheim, 2007, 92)

Comme le sociologue le souligne, il n'existe pas de rite qui n'ait de caractère sacré : « Il y a des mots, des paroles, des formules qui ne peuvent être prononcés que par la bouche de personnages consacrés ; il y a des gestes, des mouvements qui ne peuvent être exécutés par tout le monde » (Durkheim, 2007, 82-83).

Cette sacralisation, annonce la possibilité de résurrection finale, rendue explicitement dans la diégèse par la réapparition des personnages

à la fin du roman. L'arrivée de la pluie miraculeuse, juste avant le massacre, procède au baptême des femmes du Couvent dans une ultime réconciliation du corps et de l'esprit :

Gathered in the kitchen door, first they watched, then they stuck out their hands to feel. It was like lotion on their fingers so they entered it and let it pour like balm on their shaved heads and upturned faces. There are great rivers in the world and on their banks and the edges of oceans children thrill to water. In places where rain is light the thrill is almost erotic. But those sensations bow to the rapture of holy women dancing in hot sweet rain. They would have laughed, had enchantment not been so deep. If there were any recollections of a recent warning or intimations of harm, the irresistible rain washed them away. (*P*, 283)

L'universalisation du sentiment au milieu du paragraphe (« In places where rain is light the thrill is almost erotic ») inscrit le baptême des femmes dans la définition du sacré que donne Lone à Consolata avant sa conversion : « You need what we all need : earth, air, water. Don't separate God from His elements. He created it all » (*P*, 245). Le choix de l'eau – élément maternel par excellence, porteur de vie – motive une interprétation mythique (tout autant que sacrée) de la scène ; en effet, comme l'indique Gaston Bachelard :

Une goutte d'eau puissante suffit pour créer un monde et pour dissoudre la nuit. Pour rêver la puissance, il n'est besoin que d'une goutte imaginée en profondeur. L'eau ainsi dynamisée est un germe ; elle donne à la vie un essor inépuisable. (Bachelard, 1942, 17)

La purification effectuée par l'entremise de la pluie, dans cette scène au crépuscule du roman, correspond à l'avènement de Consolata, reconnue par le seul dieu qui soit venu à elle ; elle a clairement partie liée avec l'imaginaire et le processus créatif de l'acte d'écriture, lorsque, dans la catharsis finale vécue par chaque personnage, Pallas semble mettre son

filis au monde au cours de la danse des femmes sous la pluie, qui imprègne par les mots l'esprit du lecteur :

Seneca embraced and finally let go of a dark morning in state housing. Grace witnessed the successful cleansing of a white shirt that never should have been stained. Mavis moved in the shudder of rose of Sharon petals tickling her skin. Pallas, delivered of a delicate son, held him close while the rain rinsed away a scary woman on an escalator and all fear of black water. Consolata, fully housed by the god who sought her out in the garden, was the more furious dancer, Mavis the most elegant. (*P*, 283)

Le sens de la scène a alors un ultime rappel à la toute fin du roman : la danse des femmes sous la pluie met un terme au « travail sans fin » qui est leur raison d'être dans le roman même, puisqu'elles aussi, comme les mystérieux passagers *inconsolables*<sup>203</sup> du bateau, ont été créées pour effectuer ce travail : « Now they will rest before shouldering the endless work they were created to do down here in Paradise » (*P*, 318). Restent alors dans l'esprit du lecteur l'image sacrée, déconstruite par les hommes de Ruby puis rétablie par Lone et Billie Delia, ainsi que le début d'une compréhension, entamée par Richard Misner et Anna Flood.

D'où l'importance de la *vision*, soulignée à la fin de *Paradise*, de ces derniers lorsqu'ils se rendent au Couvent (sur les lieux du crime, pour « comprendre »). Littéralement, la vision apparaît comme capitale, d'un point de vue thématique et herméneutique. Les deux emplois du verbe « voir » diffèrent clairement lorsqu'Anna évoque la vision (effective) de K.D. et sa propre interprétation sur le sol de la cave :

---

<sup>203</sup> Le lecteur pense ici bien sûr au nom de *Consolata*.

Richard barely glanced at the cellar floor. Anna, however, examining it as closely as her lamp permitted, saw the terribleness K.D. reported, but saw instead the turbulence of females trying to bridle, without being trampled, the monsters that slavered them. (*P*, 303)

De par sa nature même – celle de l'œuvre inscrite – l'ouvrage cathartique des femmes du Couvent est, pour Anna Flood et pour le lecteur, une réhabilitation de leur histoire sur la page alors qu'elles viennent de disparaître. Les deux personnages ont alors la vision d'une porte (Anna) ou d'une fenêtre (Richard) ; choisissant de porter leur attention sur « le signe plutôt que sur l'événement », ils vivent, par le biais de l'expérience de la vision du moment, une révélation phénoménologique, aisément transposable à l'expérience de lecture du roman *Paradise*. Reprenons l'extrait cité plus haut<sup>204</sup> :

Whether through a door needing to be opened or a beckoning window already raised, what would happen if you entered? What would be on the other side? (*P*, 305)

Ici, le « you » qui se tient au seuil de la compréhension de ce phénomène qu'est le roman (et l'histoire des femmes du Couvent) est bel et bien le lecteur qui peut choisir, ou non, d'aller « de l'autre côté » ; ayant déjà pénétré l'univers fictionnel de *Paradise*, c'est au paradis (cet « autre côté » auquel font référence les Negro Spirituals) où se trouvent les femmes du Couvent, qu'il est invité à aller. Cela nécessite l'élargissement de sa vision, la suspension de son incrédulité et l'accès à la dimension sacrée.

---

<sup>204</sup> Passage cité à la fin de la première partie de cette étude

Au moment où le paradis sur terre s'est désintégré, où les hommes de Ruby ont mis fin à la possibilité de l'Autre en leur sein et dans leur foi, c'est l'apprentissage, clef de voûte de l'écriture et de la vie chez Morrison, qui reprend ses droits. L'ouverture, vue par Richard et Anna, qu'elle soit fenêtre ou porte, est le seuil de la vraie compréhension ; choisir ou non de le franchir est la responsabilité du personnage et du lecteur, mais sa présence même permet le seul basculement possible (auquel Anna a déjà eu accès, par sa lecture de l'ouvrage des femmes sur le sol du Couvent) : l'accès à la spiritualité de l'œuvre – « to know the splendor ». C'est d'ailleurs à partir de la trilogie que Toni Morrison oblige le lecteur à se confronter à la multiplicité des sens de titres aussi simples et à priori univoques que *Love* et *A Mercy*, dès lors qu'il entre dans l'œuvre *in medias res*. C'est, comme l'explique très justement Philip Page, la condition d'accès au sacré dans les romans, telle qu'elle est dévoilée par Richard et Anna : « They glimpse the transcendent realm where Milkman leaps in *Song of Solomon*, Son runs in *Tar Baby*, Beloved disappears in *Beloved*, and Wild and Golden Grey reside in *Jazz* » (Page, 2001, 643).

## B) L'écriture ou le processus créatif de la transcendance

### 1. Rituel narratif et désacralisation ritualisée de l'écriture

Depuis le second roman de la trilogie, Toni Morrison offre, dans ses romans, une conscientisation de l'acte narratif ; initiée dans *Jazz*, poursuivie dans *Love*, puis dans *A Mercy*, celle-ci passe par une déconstruction du schéma narratif typique de l'œuvre fictionnelle. En effet, si la « suspension of disbelief » est absolument nécessaire à la pénétration de l'œuvre (c'est elle qui permet le retour des sacrifiées dans *Paradise*, celui de Heed dans *Love*), le retour opéré sur l'opération narrative dans ces romans la remet en cause ou la crypte, au crépuscule de l'œuvre, laissant au lecteur la liberté finale de se raconter l'histoire.

Ainsi, le processus expiatoire de l'écriture, dans *Jazz*, passe, *dans le texte même*, par l'identification de l'élément sacré à faire sortir : l'ultime croyance du lecteur dans la narration, le libérant ainsi d'un point de vue qui lui serait imposé. Celui-ci est sommé d'entrer dans la peau des personnages. L'aveu de non-prérogative de la narratrice sur la connaissance, le potentiel « humain » des personnages qui nourrissent l'histoire et la créent – comme en atteste la duplicité du mot « original » (au sens de 'différent' et au sens pur de 'premier'), choisi lors de cette apostrophe au lecteur – brisent l'armature (« sacrée ») de la narration traditionnelle dans cette réflexion sur l'écriture :

Busy, they were, busy being original, complicated, changeable–human, I guess you’d say, while I was the predictable one, confused in my solitude into arrogance, thinking my space, my view was the only one that was or that mattered. (*J*, 220)

Étonnamment peut-être, c’est la mère « sauvage » de Joe qui permet l’expiation, par l’affect, alors qu’elle donne à la narratrice la main qu’elle n’a pas tendu à son fils :

She has seen me and is not afraid of me. She hugs me.  
Understands me. Has given me her hand. I am touched by her.  
Released in secret.  
Now I know. (*J*, 221)

Forte de cette foi en sa connaissance nouvelle, la voix de la narratrice se fait poétique. En attestent les métaphores (« do they know they are the sound of snapping fingers under the sycamores lining the streets? », 226) et les allitérations, qui tendent à rendre textuellement le mouvement, la forme et l’effet des mini-jupes des jeunes filles (« the sparkling fringes of daring short skirts that swish and glide to music that intoxicates them », *J*, 227).

Dans ces dernières pages, le texte-tissu poétique et onirique se donne à entendre, sans se soustraire au possible coup de bâton d’une syntaxe qui se coupe et qui repart:

Pushed away into certain streets, restricted from others, making it possible for the inhabitants to sigh and sleep in relief, the shade stretches–just there–at the edge of the dream, or slips into the crevices of a chuckle. It is out there in the privet hedge that lines the avenue. Gliding through rooms as though it is tidying this, straightening that. It bunches on the curbstone, wrists crossed, and hides its smile under a wide-brim hat. Shade. Protective, available. Or sometimes not; sometimes it seems to lurk rather than hover kindly, and its stretch is not a yawn but an increase to be beaten back with a stick. (*J*, 227)



La pure lexicalisation vers la fin de l'extrait – « Shade. Protective, available. Or sometimes not » – provoque un surgissement vertical (annonçant l'allusion finale à la crue : « increase ») dans un passage autrement caractérisé par l'horizontalité visuelle – « stretches », « hedge », « avenue », « smile », « wide-brim hat » – et textuelle, à travers les phrases longues, les appositions et juxtapositions. La référence poétique à l' « étirement à la lisière du rêve » annonce l'hypotypose de la phrase suivante, alors que les grappes d'ombre prennent vie sur le pavé et dissimulent leur sourire sous le chapeau à larges bords. Ce dernier, qui n'est pas sans rappeler l'apparition de Beloved dans le roman éponyme, est le signe (de mauvais augure) qui annonce l'ambivalence de l'ombre du texte, par la différAnce – en suggérant tout ce qu'elle n'est pas, tout ce qu'elle ne fait pas : « sometimes it seems to lurk (...) an increase to be beaten back with a stick » (*J*, 227).

Dans le paragraphe suivant, l'interrogation métaphysique et philosophique de la narratrice sur la création de la vie et le rapport des êtres humains au plaisir conclut sur le constat de la nécessité de l'incorporation imaginaire (« figuring in »<sup>205</sup>) avant la compréhension de ce « quelque chose qui manque »<sup>206</sup>. La réflexion explicite sur l'écriture

---

<sup>205</sup> Je renvoie ici le lecteur à tout ce qui a été dit, au cours de cette analyse, sur la « figure ».

<sup>206</sup> Vient à l'esprit, dans la notion de « plaisir » mentionnée par la narratrice, la différence barthésienne (déjà évoquée en partie) entre écriture de plaisir et écriture de jouissance : alors que le texte de plaisir « contente, emplit, donne de l'euphorie », le texte de jouissance « déconforte » (Barthes, 1973, 23).

fait encore « vaciller les assises du lecteur » (Barthes, 1973, 23) : la résolution conditionnelle – « figuring in before (...) figuring out » – est la raison d’être du roman, plutôt que la « chair » de l’œuvre (« flesh » : ici, les personnages) qui s’accroche à la diégèse. Le rituel de départ nécessite pourtant – et presque involontairement, car le segment donne l’impression d’avoir été rajouté – le rappel désordonné des personnages (sans les nommer) et des événements de *Jazz* :

(Flesh) hangs on to wells and a boy’s golden hair; would just as soon inhale sweet fire caused by a burning girl as hold a maybe-yes maybe-no hand. (*J*, 228)

La désacralisation par ce retour bref et nécessairement tronqué d’éléments choisis, en marge de la diégèse (Golden Gray n’en fait partie que dans la section improvisée qui lui est consacrée), participe de l’expiation du texte en devenir, assujetti à l’imaginaire.

L’apostrophe finale de la narratrice au lecteur dans les dernières lignes du roman est une conséquence de l’expiation, dans la conscience de l’immédiateté de l’acte de lecture et du contact avec le livre : « Look where your hands are. Now » (*J*, 229). Les mots interdits (« But I can’t say that aloud »<sup>207</sup>) en italiques sont la voix intérieure du roman – cette conscientisation de la narration normalement inaccessible au lecteur – et la déclaration d’amour, intime, exclusive et sensuelle, de la narratrice au lecteur :

I (have longed) to be able to say out loud what they have no need to say at all: That I have loved only you, surrendered my

---

<sup>207</sup> Je renvoie à nouveau le lecteur à la thèse de Monica Michlin, consacrée à Toni Morrison et aux « voix interdites » dans son œuvre (Michlin, 1996).

whole self reckless to you and nobody else. That I want you to love me back and show it to me. That I love the way you hold me, how close you let me be to you. I like your fingers on and on, lifting, turning. I have watched your face for a long time now, and missed your eyes when you went away from me. Talking to you and hearing you answer—that's the kick. (*J*, 229)

L'analyse d'Eusebio Rodriguez, dans son article «*Experiencing Jazz*» (Rodriguez, 1993, 733-753), relie la narratrice (démurge) à l'épigraphe du roman :

I am the name of the sound  
and the sound of the name.  
I am the sign of the letter  
and the designation of the division.  
“Thunder, Perfect Mind” (*The Nag Hammadi*)

Quoique je ne sois pas vraiment convaincue par l'analyse du critique selon laquelle la narratrice serait le « Tonnerre » de l'épigraphe, la référence réflexive « I the eye of the storm » (119) établit un lien clair entre le tonnerre, œil de la tempête, et la déclaration identitaire de la narratrice. Mais que faire alors de cet « esprit parfait », d'origine divine, faisant l'aveu final de son incompétence partielle, puis de sa dépendance au lecteur ? Suggérer les « contradictions » de la narratrice me semble être un raccourci trop hâtif<sup>208</sup>, sans la réflexivité qu'il implique sur l'acte d'écriture ; d'autant plus que la nécessité de l'appel et répons entre la voix de *Jazz* et le lecteur – l'une des conditions d'écriture de Toni Morrison – est le point final du roman : «Say make me, remake me. You are free to do it and I am free to let you» (*J*, 229).

---

<sup>208</sup> “A strange narrator this, this female immanence of the divine, perplexing, full of contradictions, a narrator that changes as her story moves on” (Rodriguez, 1993, 749).

La nécessité de la réciprocité de l'amour («*I want you to love me back*»), le manque associé à la rupture («*I missed your eyes when you went away from me*») établissent dans le corps du texte la vocation de la lecture-écriture prônée et pratiquée par Toni Morrison. La formulation passive – «*I have been waiting for this all my life and (...) being chosen to wait is the reason I can*» – réfute à mon sens l'hypothèse selon laquelle la narratrice serait un démiurge. Tout comme il n'est pas question, dans les pages précédentes, d'une vie créée pour offrir au monde un outil de réflexion sur lui-même<sup>209</sup>, le livre ne peut se refermer en paix – «*I'd love to close myself in the peace left by the woman who lived there and scared everybody* », *J*, 221 – que s'il est l' élu («*chosen*») du lecteur. Le solo improvisé est alors, comme l'indique Rodriguez, la musique en devenir du langage qui nous implique :

The lead player then begins an improvisatory solo (226-228) using a moderate tempo. The words and notes and sounds stir our musical memories, for we have heard them all before: click and clicking, tap and snap and snapping fingers, shade and crevices, wells and the world, and golden hair, and hand. We now know better than to try to figure out what the solo means. What we experience is language trying to become music as it tries to capture the flow of human time. (Rodriguez, 1993, 751)

C'est dans cette familiarité intime de l'expérience musicale, que la narratrice construit tout au long du roman, que tient la magie de l'écriture. Il ne me semble pourtant pas que l'on puisse parler d'une «*narratrice-déesse éveillée au pouvoir mystérieux de l'amour humain* »

---

<sup>209</sup> «*I started out believing that life was made just so the world would have some way to think about itself* » (*J*, 227-228).

dans ces dernières lignes du roman<sup>210</sup> : les pensées secrètes de la conteuse ne se situent pas au niveau mortel-immortel, mais au niveau du réel (les mains, le visage du lecteur) et de la fiction. Là est, à mon sens, la « désignation de la division » mentionnée dans l'épigraphe. Le don de l'œuvre est l'ultime acte d'amour d'une histoire qui n'existe que parce qu'elle est lue ; la conscientisation de cette réalité dans les dernières pages du roman en fait davantage un duo avec un narrataire dont la présence est reconnue, qu'un solo tenant lieu de prière. Le livre reste ouvert dans les mains du lecteur-(re-)créateur... pour se rouvrir, en quelque sorte, dans *Love*.

L., voix narrative intime, subliminale, évoque dès le début du roman son habitude de « fredonner » : « Barefaced being the order of the day, I hum. The words dance in my head to the music in my mouth » (*L*, 3). Cette habitude se transforme à la fin du roman en besoin, en pulsion (jalouse), de participer à l'amour – et donc de participer à l'œuvre qu'est *Love* : « But once in a while her voice is so full of longing for him, I can't help it. I want something back. Something just for me. So I join in. And hum » (*L*, 202). Ce qui apparaissait comme une façon d'être « à la page » devient donc une condition d'appartenance à l'œuvre, sorte de chant-roman<sup>211</sup>, devenu thérapeutique au point de faire disparaître la cicatrice

---

<sup>210</sup> Eusebio Rodriguez propose l'interprétation suivante de la fin du roman : « At the very end the narrator-goddess, awakened by the mysterious power of human love, acutely conscious now of the "division" of the divine she had mentioned in the epigraph, intensely aware of her own aloneness and of her need for a hand and for a healing of division, utters a loud silent plea that is almost human » (Rodriguez, 1993, 751-752).

<sup>211</sup> Werewere Liking, auteure camerounaise contemporaine, se spécialise, depuis les années 90, dans l'écriture de ce qu'elle appelle des « chant-romans », mode littéraire

de *Celestial* (*L*, 201), tel l'effacement d'une rature sur la page. Elle incarne la voix originelle qui génère la pulsion de « répondre » : « Then she—well, made a sound. I don't know to this day whether it was a word, a tune, or a scream. All I know is that it was a sound I wanted to answer » (*L*, 106). De même que la tradition de l'appel et répons que nous avons évoquée plus haut permet de parler, dans toute l'œuvre de Toni Morrison, de lecture-écriture, la pulsion de répondre semble être dans cet extrait en pure association avec le lecteur, connecté intuitivement, et par le biais d'une narration à la fois pulsionnelle et tortueuse, dans et sous la conscience du dire. Le « territoire de *Celestial* » (*L*, 92) est bien l'espace du livre, qui, comme le lecteur, évolue, dans le réveil final de Heed et de Christine à l'amour.

Bien que le lecteur ne soit jamais directement interpellé, il y a ainsi, dans *Love*, une dimension méta-discursive (qui sous-tend l'acte de lecture sans le nommer) dès les premières pages du roman :

I've been worried about them leaving me here with nothing but an old folk's tale to draw on. I know it's trash: just another story made up to scare wicked females and correct unruly children. But it's all I have. I know I need something else. Something better. Like a story that shows how brazen women can take a good man down. I can hum to that. (*L*, 10)

Ce besoin (conscientisé) de trouver une histoire « meilleure », dont la narratrice fait l'aveu au tout début du roman fait le pari de l'implication du lecteur dans une diégèse annoncée comme défailante. Le choix initial de l'histoire d'un homme, à priori conduit à la chute par des femmes,

---

évolue au fil du cheminement diégétique (et de celui de L., la narratrice), alors que l'autre histoire se fait jour, dans le dévoilement du véritable amour entre Heed et Christine. Dans *Love*, l'histoire est, dans une large mesure, modifiée par l'expérience de l'amour. L., dans les dernières lignes du roman, fredonne, de son propre aveu, pour partager le sentiment de Celestial pour Cosey ; mais l'irrésistible partage de cet amour est également celui de *Love*, le roman. Le lecteur en vient ainsi à participer au don final, à l'avènement de l'œuvre qu'il a comprise et entendue.

Ce passage par l'oral (ici, par le fredonnement/chantonement) pour atteindre la compréhension de l'œuvre est d'autant plus important dans *A Mercy*. La langue de Florens, son oralité et sa puissance d'actualisation (davantage que l'agrammaticalité à laquelle nous avons déjà fait référence) deviennent clairement liées à l'acte d'écriture à la fin du roman. Elles explicitent les premiers mots de la narratrice dans le roman, et l'omniprésence du verbe « tell » et du nom verbal « telling » : « Don't be afraid. My telling can't hurt you (...). You can think what I tell you a confession (...). Let me start with what I know for certain » (*M*, 3-4). Contrairement à la narratrice de *Jazz*, qui parle également à la première personne mais s'octroie une présence strictement narrative dans le roman, Florens, à l'instar de L. (qui était la cuisinière de la famille Cosey) appartient à la diégèse de *A Mercy*, comme le comprend le lecteur dès la seconde page : « The beginning begins with the shoes. As a child I am never able to abide being barefoot (...) » (*M*, 4). Si elle n'en est pas l'unique narratrice, c'est bien elle qui engage le « you » dans l'acte de

lecture. Le retour, dans l'avant-dernier chapitre, du verbe « tell » et de l'activité « telling », est bouleversé par l'expérience de lecture qui est presque achevée ; leur sens n'est plus le même car ils figurent désormais l'avènement du sujet (Florens) dans le roman, et dans l'écriture :

If you are live or ever heal you will have to bend down to read my telling, crawl perhaps in a few places. I apologize for the discomfort. Sometimes the tip of the nail skates away and the forming of words is disorderly. (...) In the beginning when I come to this room I am certain the telling will give me the tears I never have. I am wrong. Eyes dry, I stop telling only when the lamp burns down. Then I sleep among my words. (M, 158)

Adressés à l'homme aimé, les mots, testaments d'amour et de peine (« I am certain the telling will give me the tears I never have ») qui constituent le roman, sont étalés sur le sol d'une pièce dans l'immense maison construite par Jacob. Pourtant, la révélation de l'illettrisme du forgeron redirige les mots de Florens vers le seul lecteur, capable d'entendre la « pièce qui parle », métaphore du sujet narrant.

Testaments de l'histoire, ces mots sont les fragments d'une diégèse à plusieurs voix, orchestrée par celle de Florens, objet du « don » miséricordieux. La scène, *figurale*<sup>212</sup>, s'actualise de plus en plus dans l'esprit du lecteur, au rythme du phrasé de Florens qui « réalise la langue en parole » (Jenny, 1990, 67) : «the walls make trouble», «I have need to

---

<sup>212</sup> La prochaine section sera consacré au *figural*, tel que l'entend Laurent Jenny. Selon Jenny, le *figural* permet d'avoir accès à un « nouvel ordre du sens » par la « force irruptive de l'événement » qui se produit « *sensiblement*, à partir d'une tension esthétique-sémantique » (Jenny, 1990, 26 ; c'est moi qui souligne). Entendons avec Jenny que l'approche *figurale* traite de l'énoncé comme un « champ global d'événement et non comme une somme de procédés prédéfinis » (Jenny, 1990, 47). Ce terme convient tout particulièrement au langage de Florens, dans *A Mercy*, qui oscille entre littéralité et émanation performative pure.



tell you this», «Dreaming will not come again», «You read the world but not the letters of talk» (160). Dans le langage de Florens, le sens ne naît pas du rapport entre signifiant et signifié ; il passe par la littéralité des notions qu'il anime, auxquelles il donne vie, mais le flou du sens est maintenu : « make trouble », pour Florens, fait référence à l'obstacle que constituent les murs pour se transformer en parchemin ; ils sont donc, aussi, ceux qui « font des histoires ». Ce sentiment de flou – dû au caractère évocatoire, plutôt qu'annonciateur de son langage – implique, outre la multiplicité des sens (telle que nous venons de l'évoquer), une double opération de substitution et de littéralité. Ainsi, dans l'esprit du personnage narrateur, ce n'est pas le sommeil qui ne vient pas mais le rêve (« Dreaming will not come again ») ; quant aux lettres de la langue parlée (« the letters of talk ») auxquelles Florens fait référence, et qui habitent le texte écrit du roman, elles sont à mon sens une réflexion explicite sur la voix : voix narrative ou « haute » voix.

Le trope du « Talking Book », largement explicitée par Henry Louis Gates Jr., en référence aux récits d'esclaves datant de 1770 à 1815, peut éclaircir mon propos :

What remained consistent was that black people could become speaking subjects only by inscribing their voices in the written word. (...) The trope of the Talking Book is the ur-trope of the Anglo-African tradition. Bakhtine's metaphor of double-voiced discourse (...) comes to bear in black texts through the trope of the Talking Book. (...) (It) reveals, rather surprisingly, that the curious tension between the black vernacular and the literate white text, between the spoken and written word, between the oral and printed forms of literary discourse, has been represented and thematized in black letters at least since slaves and ex-slaves met the challenge of the Enlightenment to their humanity by literally writing themselves into being through carefully crafted

representations in language of the black self. (...) (Gates, 1988, 130-131)

Florens, esclave avant l'institutionnalisation de l'esclavage dans le Nouveau Monde, est la propriété d'un maître portugais avant d'appartenir à Jacob ; changer de propriétaire signifie changer de langue pour la petite fille, qui se l'approprie en la façonnant. Celle qui « lit le monde », comme Lina, comme le forgeron, parvient, dans son langage propre qui substitue à la grammaire un discours *figural* majoritairement lexical, à faire pénétrer le lecteur dans l'écriture, par l'affect ; pour finir, comme c'est si souvent le cas dans les romans de Toni Morrison, par la pure évocation poétique (en référence à l'écriture) et lyrique (en référence à la voix) :

If you never read this, no one will. These careful words, closed up and wide open, will talk to themselves. Round and round, side to side, bottom to top, top to bottom all across the room. Or. Or perhaps no. Perhaps these words need the air that is out in the world. Need to fly up and fall, fall like ash over acres of primrose and mallow. Over a turquoise lake, beyond the eternal hemlocks, through clouds cut by rainbow and flavour the soil of the earth. (*M*, 161)

L'écart entre l'énonciation simple de la destinée des mots, sous le regard de l'homme aimé qui ne sait pas lire (ou dans les mains du lecteur) et l'évocation lyrique des dernières lignes opère une rupture stylistique sur la page, alors que la voix poétique de la narratrice investit l'imaginaire du lecteur (« Need to fly up and fall (...) the soil of the earth »).

## 2. « (Having) the vigor of a felon pardoned after twenty-one years on hold »<sup>213</sup> : la vitalité d'une écriture figurale

### 1. L'expérience vitale de l'écriture

Le sacré est ce bouillonnement prodigue de la vie que, pour durer, l'ordre des choses enchaîne et que l'enchaînement change en déchaînement, en d'autres termes en violence. Sans trêve il menace de briser les digues, d'opposer à l'activité productrice le mouvement précipité et contagieux d'une consommation de pure gloire. Le sacré est précisément comparable à la flamme qui détruit le bois en le consumant. (Bataille, 1973, 71)

L'ambivalence du sacré, telle qu'elle est soulignée par Georges Bataille, peut être lue à la lumière de l'acte d'écriture. L'œuvre de Toni Morrison, par les thèmes qu'elle aborde, par l'encodage stylistique et narratif des romans, par le double phénomène de sacralisation et désacralisation que ceux-ci opèrent au niveau de la forme, menace constamment de « briser les digues » ; c'est à mon sens ce risque même qui introduit, dans une large mesure, le sentiment du sacré généré par l'écriture. Comme l'explique Anne Dufourmantelle, parlant de Virginia Woolf :

Aucun écrivain n'est à l'abri de la mort, il travaille avec elle, adossé à elle, dans la permanence de sa proximité. Il ne s'en souvient pas, il n'est presque jamais dans l'orbe de son rappel, non il travaille avec les morts, avec les voix oubliées, avec les destins manqués, les mémoires trahies, déjouées, il invente des voies de traverse pour d'autres vies dont il ne sait par qu'elles sont hantées déjà par le langage, la promesse, la trahison. (Dufourmantelle, 2001, 288)

---

<sup>213</sup> *Love*, 184.

La mort sur laquelle se clôt chaque roman (mis à part *A Mercy*) marque un moment d'épiphanie le plus souvent ancré au cœur du monde et des éléments : le moment d'arrêt de Nel sous les arbres du Bottom dans *Sula*, le rocher d'où a sauté Solomon dans *Song of Solomon*, la danse sous la pluie des femmes sacrifiées du Couvent dans *Paradise*, l'allusion au ciel, au sable et aux étoiles dans *Love* :

The sky, remember? When the sun went down?  
Sand. It turned pale blue.  
And the stars. Just a few at first.  
Then so many they lit the whole fucking world.  
Pretty. So pretty.  
Love. I really do.  
Ush-idagay. Ush-idagay. (*L*, 194)

Le double mouvement de sacralisation et de profanation (« the whole fucking world ») dans cet extrait élabore la connexion cosmique et intime qui permet enfin d'énoncer l'amour. L'ancrage au cœur du monde entraîne une hiérophanie qui, quoique nécessairement ambivalente, a pour effet de poursuivre la vie du texte après sa clôture. Dans l'œuvre, la réapparition des personnages après leur mort (*Sula*, *Beloved*, les femmes du Couvent, *Heed* – et même *Jacob*, qui apparaît à *Scully* et *Willard*) fait partie intégrante d'un processus qu'elle ne contient pas à elle seule.

Les dernières paroles de la narratrice de *Jazz* réfutent tout autant la mort du livre. Dans les paroles « Say make me, remake me », « say » peut avoir une autre valeur que celle de la pure adresse discursive désémantisée : en effet, dans l'hypothèse tentante du mot valise « say-make », la valeur performative du langage est clairement soulignée, en même temps que la force créative orale de l'œuvre. La possibilité de refaire le livre par la lecture lui octroie une vie autonome après son

passage dans les mains et dans la psyché du lecteur ; c'est d'ailleurs l'une des priorités de Toni Morrison :

(...) I don't want to write books that you can close and walk on off and read another one right away (...). It's very important to be as discreet as possible, that the writing be as understated and as quiet as possible, and as clean as possible and as lean as possible in order to make a complex and rich response come from the reader.

They always say that my writing is rich. It's not—what's rich, if there is any richness, is what the reader gets and brings him or herself. That's part of the way in which the tale is told. The folk tales are told in such a way that whoever is listening is in it and can shape it and figure it out. It's not over just because it stops. It lingers and it's passed on. (Darling in Montgomery, 1994, 253)

En lien avec ces dernières lignes, la fin de *Beloved* vient bien sûr à l'esprit du lecteur, avec la réactivation de la phrase « It was not a story to pass on » qui, présentifiée par le déictique « this » et par le temps présent, devient : « This is not a story to pass on » (*B*, 274-275). La narratrice quitte le temps de la diégèse pour revenir au temps présent où le livre se trouve dans les mains du lecteur. Là encore, c'est la présence du monde qui se fait sentir, dans la synesthésie de l'air et de l'eau, dans les toutes dernières lignes du roman :

By and by all trace is gone, and what is forgotten is not only the footprints but the water too and what it is down there. *The rest is weather*. Not the breath of the disremembered and unaccounted for, but *wind in the eaves, or spring ice thawing too quickly. Just weather*. Certainly no clamor for a kiss. (*B*, 275; c'est moi qui souligne)

A la fin des romans, c'est ainsi à une véritable poétique de l'être et du monde que nous convie Toni Morrison, inscrivant par delà la fin ou la mort qu'ils évoquent le sacré qui les transcende.

Anne Dufourmantelle dit ainsi des romans de Virginia Woolf qu'ils sont « crépusculaires » : « Ils portent l'évidence d'une mort annoncée

comme condition même de la vie, de l'intensité d'une vie dont chaque instant présent se détache sur fond de disparition imminente » (Dufourmantelle, 2001, 289). Si les destins des écrivains ne sauraient être mis systématiquement en parallèle<sup>214</sup>, la justesse de ces propos en référence à Virginia Woolf me semble également pouvoir expliquer le sentiment du lecteur à la clôture d'un roman de Toni Morrison. Mais l'intensité vitale pulsionnelle que son œuvre véhicule se justifie moins par la conscience de la fin que par une « terreur surmontée » :

On ne sait pas expliquer la création, il ne faut pas. Mais comment se créer une langue contre la langue, cela, oui, peut-être pouvons-nous l'approcher. L'œuvre est une terreur surmontée ; contre l'étrangeté du monde et avec lui, elle invente un langage pour traduire l'intraduisible, pour faire entendre l'innommable et tenter d'y inscrire une forme nouvelle. (Dufourmantelle, 2001, 282)

L'antéposition, dans son œuvre, de l'expérience humaine *éprouvée* permet en effet à l'auteure de « traduire l'intraduisible » (le viol, l'esclavage, le meurtre...), par le détour fictionnel qui permet de décliner l'existence de personnages qui ne sont pour autant jamais des « types ».

L'accès à la transcendance de la terreur, dans un double mouvement de sacralisation (dominé par l'élément d'énergie du numineux et l'élément du *tremendum*) passe souvent, comme le montre David Wehner, par la « conversion » des personnages à cette priorité de

---

<sup>214</sup> J'ai mentionné plus haut que Toni Morrison avait rédigé son mémoire de Master sur Virginia Woolf et William Faulkner. Barbara Christian, dans son article « Layered Rhythms : Virginia Woolf and Toni Morrison », met en parallèle l'écriture des deux auteurs, davantage d'un point de vue thématique que d'un point de vue formel ou stylistique (Christian in Petersen, 1993, 483).

Toni Morrison, annoncée lors de l'un des ses entretiens (ici, à propos de *Tar Baby*) :

Do you think (the black woman – Jadine) would go into that briar patch with him? Well, that's what it's all about. If there is any consistent theme in my fiction, I guess that's it—*how and why we learn to live this life intensely and well.* (Watkins in Taylor-Guthrie, 1994, 47 ; c'est moi qui souligne)

Comme le remarque Wehner, Toni Morrison procède, notamment, en imaginant la vie de personnages qui ne parviennent pas à vivre « intensément et bien »<sup>215</sup>. Les propos de Sula à Nel lors de leur dernier échange offrent une variation sur la mort – celle des femmes qui ont oublié de vivre et, en contrepoint, celle de Sula qui n'a fait que cela, vivre intensément et « bien »<sup>216</sup> :

“You think I don't know what your life is like just because I ain't living it? I know what every colored woman in this country is doing.”

“What's that?”

“Dying. Just like me. But the difference is they dying like a stump. Me, I'm going down like one of those redwoods. I sure did live in this world.” (S, 143)

La similitude que Sula établit entre sa propre mort et celle de l'arbre qui a pris le temps de grandir avant de mourir inéluctablement – de mort naturelle ou d'être abattu : « go down » conserve l'ambivalence – l'inscrit dans l'ordre sacré de la nature, cher à Morrison, que nous avons évoqué plus haut à propos de *Tar Baby*. L'auteure évoque comme thème majeur de son œuvre la nécessité de la complétude de l'être (« (w)holiness ») face au processus victimaire :

---

<sup>215</sup> Les exemples donnés par Wehner sont nombreux (Wehner in Stave, 2006, 75). Nous avons eu l'occasion, au cours de cette étude, de citer un certain nombre de passages.

<sup>216</sup> Le mot « bien » ici s'entend sans connotation morale.

(I think I still write) about love and how to survive—not to make a living—but how to survive *whole* in a world where we are all of us, in some measure, *victims of something*. (...) In a world like that, how does one remain whole—is it just possible to do that? (Bakerman in Taylor-Guthrie, 1994, 40)

La forme finie du livre, traitant de la condition victimaire de personnages plus ou moins capables d'atteindre cette complétude est, dans une large mesure, la réponse de l'auteure à sa propre question.

En effet, cette vie intense – qui, dans les romans, suscite jusqu'au retour des personnages qui ont été/se sont sacrifiés – évoque, en contrepoint de l'horreur qui les habite, un hédonisme intimement lié au plaisir de l'écriture<sup>217</sup>. Comme l'explique Toni Morrison :

Writing and reading mean being aware of the writer's notions of risk and safety, the serene achievement of, or sweaty fight for, meaning and response-ability. (Playing in the Dark, 1993, Preface xi)

Si la lecture-écriture, éminemment dialogique, problématise la quête de la signifiante, elle se situe toujours dans la trajectoire de ce désir – de faire sens et de générer le désir et la réaction du lecteur – qui prend plusieurs formes chez l'auteure, comme nous avons eu l'occasion de le voir au cours de cette étude : comprendre et remembrer l'Histoire / histoire, au prix d'en rétablir les spectres, le temps de la diégèse ; ouvrir l'affect du lecteur à l'espace figural de l'écriture poétique, pulsionnelle et affective qui habite l'œuvre :

---

<sup>217</sup> Entendons, avec Roland Barthes, que « l'expression 'plaisir du texte' permet de mettre à égalité (et même) à identité, le plaisir d'écrire et le plaisir de lire. Le 'texte' est un objet inventorié, ni actif ni passif ; ce n'est ni un objet de consommation, supposant un patient, ni une technique d'action, supposant un agent ; c'est une production, dont le sujet, irréparable, est en perpétuel état de circulation ». (Barthes, 1981, 189)



I want my fiction to urge the reader into active participation in the non-narrative, non-literary experience of the text, which makes it difficult for the reader to confine himself to a cool and distant acceptance of data. (Memory, 387)

Faire l'expérience du texte, de l'œuvre génératrice de « formes profondes, fermeture et ouverture » (Meschonnic, 1970, 32) : voilà ce que l'auteure préconise elle-même pour une entrée dans son œuvre, en associant l'expérience de la lecture-écriture à la lecture « littéraire ». Cette définition, primordiale à mon sens, fait écho, dans une large mesure, à celle de l'écriture donnée par Henri Meschonnic : « un vivre-dire impliquant pour le je de l'écriture l'effet de l'écriture sur le je » (Meschonnic, 1970, 176).

Ainsi, dans *Beloved*, la reproduction de l'effet de la « Clairière » (évoqué plus haut) à la toute fin du roman fait ainsi partie intégrante de l'expérience de la lecture-écriture poétique :

For Sethe it was as though the Clearing had come to her with all its heat and simmering leaves, where the voices of women searched for the right combination, the key, the code, the sound that broke the back of words. Building voice upon voice until they found it, and when they did it was a wave of sound wide enough to sound deep water and knock the pods off chestnut trees. It broke over Sethe and she trembled like the baptised in its wash. (*B*, 261)

Les allitérations en <s> et <w> sont le rendu sensible du vent dans les arbres (« simmering leaves », « knock the pods off chestnut trees »), de l'eau incantatoire et sacrée (« a wave of sound wide enough to sound deep water », « like the baptised in its wash») qui génèrent l'expérience du lecteur. Aussi, la poésie, qui évoque, dans son étymologie même, l'

« l'action de faire »<sup>218</sup>, rend les deux extraits liés à la « Clairière » indiscutablement performatifs, alors que le lecteur est, lui aussi, interpellé dans l'urgence affective d'aimer ce qu'il touche : « *You got to love it, you !* »<sup>219</sup>. La place de cette scène à la fin du roman, juste avant l'exorcisation finale du spectre de *Beloved*, suscite tout autant l'expérience sensorielle, organique (« leaves », « chestnut trees ») et affective du lecteur que le baptême communautaire, spirituel de Sethe ; la catharsis commune opérée sur la narration, le personnage et le lecteur inscrit, hors du texte, dans le corps et la psyché, la « réalisation sereine » (« serene achievement ») de l'écriture.

Depuis la trilogie, les romans de Toni Morrison font cheminer l'esprit du lecteur en même temps que la diégèse ; le sens de (*not ?*) *Beloved*, celui du paradis, de l'amour et de la miséricorde ne sont connus qu'à la fin des romans. La condition de délivrance de l'œuvre est justement ce cheminement qui fait vivre la lecture, qui est une acceptation de l'inattendu : l'être aimé est sacrifié dans *Beloved* et *Jazz* ; l'abandon d'un enfant devient acte de miséricorde à la fin de *A Mercy* ; et le paradis se révèle être sur terre, dans le dernier roman de la trilogie. Dans son article consacré à *Paradise*, Philip Page évoque le caractère

---

<sup>218</sup> *Dictionnaire d'étymologie*. Larousse, 2001.

<sup>219</sup> *Beloved*, 88. Il s'agit des propos de Baby Suggs lors de l'Appel dans la clairière, rendu partiellement dans le texte du roman.

« mystique »<sup>220</sup> et artistique de la pratique de Lone et de Connie, qu'il perçoit comme une « extension de l'acte interprétatif » :

Lone's and Connie's actions are extensions of the act of interpreting. For by stepping in or seeing in to another person and spiritually pulling him or her back to life, Lone and Connie engage in acts of extreme self-projection, of ultimate empathy, of total transfer of the self to the other. Reviving the dead goes beyond ordinary interpretation in at least two ways. First, the practitioner is the active agent (...), becoming a new creator (...). (The practitioner) approximates both the powers of the divinity and the powers of the author who has originally breathed fictional life into the characters. Second, the practitioner transcends the rationalistic sense of interpretation as factual or theoretical knowing and instead mystically unites herself with the other person. With such complete identification with the other comes complete understanding that transcends ordinary experience. Interpretation and creation become inseparable. (Page, 2001, 642)

L'intérêt de l'analyse de Page, dans le roman de Toni Morrison qui nécessite le processus interprétatif du lecteur comme condition *sine qua non* d'accès à l'œuvre<sup>221</sup>, me semble double. Il permet de faire le lien, souhaité par l'auteure (bien que mis à l'épreuve dans le roman) entre l'œuvre comme « objet » d'art et la lecture, véritable mise en sème de cet objet dans un acte (« intensément vécu ») de création commune : « Morrison suggests that readers use their whole selves (...) and truly become cocreators rather than merely passive respondents » (*Op. Cit.*).

---

<sup>220</sup> Je préfère, pour ma part, parler de sacré : cet « autre versant » du sacré dont j'ai tenté de rendre compte plus haut.

<sup>221</sup> Ce pour quoi il a été beaucoup décrié par les critiques ; je me souviens avoir entendu, lors d'un séminaire consacré à Toni Morrison lors du colloque du CAAR à Tours en 2005, une enseignante-chercheuse américaine (qui assistait à quelques interventions mais ne présentait pas d'article) clamer avec colère qu'elle avait cessé de lire l'auteure à partir de *Paradise*.

Consolata, initiée par Lone, est l'avatar, dans une large mesure, de l'auteure dans *Paradise*. Réinsufflant la vie (littéralement et symboliquement), permettant aux autres femmes du Couvent de se raconter et de renaître à elles-mêmes et à l'autre, elle est également celle qui incorpore les voix – celle de Mary Magna, celle de Piedade (la piété) qui console – aux portes du *paradis*... Là est également la mission de Toni Morrison. L'ultime « empathie », pour reprendre les termes de Page, s'incarne dans la voix poétique de la dernière page, dernière dédicace au lecteur :

There is nothing to beat this solace which is what Piedade's song is about, although the words evoke memories neither one has ever had: of reaching age in the company of the other; of speech shared and divided bread smoking from the fire: the unambivalent bliss of going home to be at home—the ease of coming back to love begun. (*P*, 318)

Si « rien ne peut rivaliser avec cette quiétude » qu'offre le chant de Piedade, la formule se réfère également à la bien-nommée Consolata (« solace ») ; aucune vision ne saurait rivaliser avec la sienne («There is nothing to beat this solace »), qu'elle soit de l'autre côté de la fenêtre, de la porte ou du monde. Les souvenirs, sortis tout droit de l'imaginaire des personnages, sont ceux d'une vie commune sous un même toit abritant leur dialogue.

Page analyse cette dernière scène comme l'espace ultime de la transcendance de l'expérience et de la conscience de l'être : «This earthly paradise, like God's love, transcends ordinary experience and ordinary consciousness and transports the soul into a true home» (Page, 2001, 647). Il me semble que ces propos, quoique très justes, doivent être élargis à l'expérience de l'*œuvre*. Évoquant le désir ultime de l'auteure de

partager avec le lecteur la vie du roman, désacralisant l'œuvre dans le fantasme de l'union, la scène finale est un dépassement du sacré par le biais de l'art. *Paradise* nécessite, plus que tout autre roman de Toni Morrison, cet espace de fusion temporaire entre l'auteure et le lecteur dans l'acte de lecture-écriture :

In *Paradise*, Morrison demands even more of her readers. (...) She requires them to grapple with (...) an entire book that is curious and to some extent inscrutable, and therefore requiring readers' full creative contributions. (...) As author, Morrison wants to avoid being authoritarian. So she issues her call, but it is a call that initiates, that opens rather than closes, dialogue, that requires re-reading and interactive discussion, that generates multiple responses. (Page, 2001, 648)

Le double sens du mot «initiate» me semble primordial dans ces propos de Page : Toni Morrison se fait non seulement l'instigatrice d'une autre façon de voir, dans la diégèse et chez le lecteur, mais elle initie véritablement ce dernier à un processus épistémique complexe qui interdit linéarité, immobilisme, unicité, et monologisme – auquel elle s'initie elle-même :

I talk about the little I know, which is always a little risky because I might change my mind or it might change itself. I write out of ignorance. I write about the things I don't have any resolutions for, and when I'm finished, I think I know a little more about it. I don't write out of what I know. It's what I don't know that stimulates me. I merely know enough to get started. Writing is discovery ; it's talking deep within myself, « deep talking » as you say. (Tate in Taylor-Guthrie, 1994, 169)

Dans *Paradise* l'initiation à la compréhension du roman à laquelle est convié le lecteur s'inscrit dans sa vocation à découvrir la forme profonde du texte par la force du dialogue, cette écriture à haute voix (qui fera l'objet d'une explication ultérieure), latente et intense. « Connaître la

splendeur » (« to know the splendor ») ne signifie peut-être, pour Toni Morrison, pas davantage que pouvoir palper le lien inestimable entre le processus créatif *incarné* de l'œuvre et de la vie.

## 2. L'espace du figural

A chaque occurrence du figural, la parole recommence, elle doit être réinventée de fond en comble dans sa nécessité et dans sa forme. C'est l'irruption discursive même qui se rejoue et qui s'éprouve sensiblement, dans un dispositif tensionnel. Événement dans l'événement, le figural est donc une parole portée à la puissance seconde, parce qu'en même temps qu'il s'y dit quelque chose, (et pour que quelque chose puisse s'y dire) la possibilité même de dire y est reprise et fondée à neuf. (Jenny, 1990, 28)

L'incidence de ce que Laurent Jenny appelle le figural sur l'œuvre de Toni Morrison est primordiale, non seulement d'un point de vue thématique, comme nous l'avons souligné au cours de cette analyse, mais également et surtout dans le processus créatif de l'auteure. Procédé à la fois formel et pulsionnel, le figural s'inscrit dans le pouvoir d'actualisation d'une écriture qui s'éprouve, car basée, comme nous avons pu le voir au cours de cette analyse, sur l'irruption du « sensible » dans les romans – ou la sensation de déchirement de la première page, notamment dans la trilogie. Comme l'évoque Laurent Jenny, dans sa lecture « figurale » du signe linguistique :

Délivrée des relations purement systématiques qu'elle soutient, la « substance » linguistique apparaîtrait telle qu'en elle-même, restituant à l'énoncé la densité d'une chose du monde. Et en tant que chose, elle nous « parlerait », bien plus immédiatement que ne savaient le faire les signes : elle nous tiendrait le « langage » de la sensation, celui des couleurs, des

formes et des parfums, qui parle au corps et sait d'emblée se faire comprendre de lui en le disposant à un certain accueil. (Jenny, 1990, 56)

Le passage, mentionné plus haut, où Lina perçoit les feuilles d'automne comme un amas de sang et de cuivre est un exemple de cette irruption du sensible et du figural : « It is three months since I run from you and I never before see leaves make this much blood and brass » (158). L'œuvre de Toni Morrison est jonchée de scènes qui génèrent cette forme d'interdiction du lecteur.

Au cours de la cérémonie des obsèques de Hagar, l'éclat, dans l'église, des mots « my baby girl » brandis par Pilate aux yeux de l'assistance (ici en simple figuration) comme l'affirmation de la seule vérité qui soit, élabore, au-delà des signes linguistiques, le code plus immédiat de l'amour filial (unique condition du salut dans le roman). Si la « nouvelle » (« piece of news », *SoS*, 318) revêt un caractère épiphanique, c'est parce qu'elle rétablit la première réalité viscérale du monde et de l'œuvre ; alors que les mêmes mots sont répétés sur la page, la montée de l'intensité ne peut se situer que dans le ressenti « pur » du lecteur qui imagine et entend la portée de la voix :

Looking about at the faces of the people seated in the pews, she fastened on the first pair of eyes that were directed at her. She nodded at the face and said, "My baby girl". She looked for another pair of eyes and told him also, "My baby girl." Moving back down the aisle, she told each face turned toward her the same piece of news. "My baby girl. That's my baby girl. My baby girl. My baby girl. My baby girl." (*SoS*, 318)

L'empreinte laissée par le chant de Pilate et Reba, le pouvoir littéralement stupéfiant des mots de Pilate – l'assistance, intimidée par la force de cet amour, n'ose plus la regarder – donnent à sentir dans cette

scène ce que Otto nomme « l'énorme » ; part troublante, numineuse du sacré :

First she spoke to the ones who had the courage to look at her, shake their heads, and say, "Amen." Then she spoke to those whose nerve failed them, whose glance would climb no higher than the long black fingers at her side. Toward them especially she leaned a little, telling in three words the full story of the stumped life in the coffin behind her. "My baby girl." Words tossed like stones into a silent canyon. (*SoS*, 319)

Pilate, comparée à l'animal le plus « énorme » qui soit (l'éléphant), vient alors rompre le silence gêné et rétablir l'ordre sacré, par la hiérophanie affective – «*And she was loved*» – adressée au ciel. Le mouvement ascendant, du canyon vers les cieux, rétablit (pour reprendre les propos de Jenny cités plus haut) – par l'image, la répétition, l'affirmation-réhabilitation de l'amour – la densité de la chose, essentielle, du monde. La fin du roman retrouve l'écho qui se perd ici dans l'assistance de l'église ; mais ce n'est plus l'écho de l'amour, c'est celui du frère ennemi – ou l'annonce, à la fin de *Song of Solomon*, du prochain roman (« tar, tar, tar ») –, de l'être (« *am am am am* ») et de la vie (« *life life life life* ») [*SoS*, 337].

Dans l'œuvre de Toni Morrison, la lecture faite de chaque occurrence du figural organise l'esprit du lecteur dans la logique du palimpseste. Très largement lié à l'horreur ou au souvenir réprimé, le figural surgit violemment sur la page, se plaquant littéralement sur l'indicible pour opérer une hiérophanie hors-texte, comme dans cet extrait de *Love* où les paroles de Junior font ressurgir chez Heed un souvenir mystérieux dont le lecteur perçoit le ressenti (d'émotion et de tension) sans pouvoir, à ce stade du roman, le déchiffrer :



“Look, Mrs Cosey. I can read; I can write, okay? I’m as smart as it gets. You want handwriting, you want typing, I’ll do it. You want your hair fixed, I’ll do it. You want a bath, I’ll give you one. I need a job and I need a place to stay. I’m real good, Mrs Cosey. Really real good.” She winked, startling Heed into a momentary recall of something just out of reach, like a shell of melancholy so sharply felt that made her lean close to the girl and whisper,  
 “Can you keep a secret?” She held her breath.  
 “Like nobody you ever knew.”  
 Heed exhaled. “Because the work is private. Nobody can know about it. Not nobody.”  
 “You mean Christine?”  
 “I mean nobody.”  
 “I’ll take it.” (...)  
 “Tomorrow,” Heed said. She whispered the word but it had the urgency of a shout. (*L*, 27)

Le souvenir de Celestial (suscité par le clin d’œil<sup>222</sup>), de la plage (« shell »), s’il n’instaure pas encore d’écho dans l’esprit du lecteur, le prépare affectivement à ce « something out of reach » que se remémore Heed : le ressenti qui provoque sa stupeur l’atteint, par le phénomène de contagion du sacré, alors que la comparaison (« like a shell of melancholy ») oriente son ressenti vers un autre temps, regretté, de la diégèse. Comme l’indique Jenny, « il y a toujours un risque que le figural reste hors-sens » (Jenny, 1990, 63) ; dans cet extrait, le sens est dans la force du souvenir, dans le cri que renferme le murmure. Si cet « en-dehors » sémantique est une des stratégies du figural, le retour de la même image en est une autre dans les romans de l’auteure.

---

<sup>222</sup> Je fais référence à la scène de la rencontre des fillettes avec Celestial : “She turned (...) to look at them. Her face was cut from cheek to ear. (...) Her eyes locking theirs were cold and scary, until she winked at them, making their toes clench and curl with happiness” (*L*, 188). Junior rappelle d’ailleurs Celestial à L., la narratrice : “*This Junior girl—something about her puts me in mind of a local woman I know. Name of Celestial. When she was young, that is, though I doubt if Junior or any of these modern tramps could match her style.*” (*L*, 67)

L'irruption fréquente, dans *Jazz*, de la scène de l'église où le visage de Dorcas est violemment mutilé par Violet est un exemple de ce type d'occurrence. Dans le figural, la « force irruptive n'est pas vaguement signifiée : elle se produit sensiblement à partir d'une tension esthétique-sémantique. (Je) fais l'expérience d'un devenir-sens des formes » (Jenny, 1990, 26). Si la multiplicité des personnages dans le roman et l'incompétence avouée de la narratrice peuvent être à priori considérées comme les raisons du rappel, de la réécriture, des scènes fondatrices de la diégèse, c'est également (surtout) la logique du figural qui les suscite. Trouver l'image, le ressenti de l'image qui pourront véhiculer le sens<sup>223</sup>, tout en obligeant le lecteur à le reconstruire à chaque occurrence de la scène : voilà ici l'objectif de l'auteure, dans un rapprochement optique opéré dans la vision du lecteur. Préparée par la répétition du déictique « *that* » en italiques devant le prénom de Violet – lequel laisse augurer les choses, avant de les dire et signifier – puis par la longue dérive du texte sur les mains des jeunes garçons qui portent le cercueil, l'irruption du figural se fait, littéralement, rebondissement (du visage de la morte, du déroulement des obsèques) : « It bounced off, making a little dent

---

<sup>223</sup> Pour rappel, je cite à nouveau les propos de Toni Morrison concernant l'effet émotionnel et affectif recherché dans la lecture-écriture : “My writing expects, demands participatory reading, and that I think is what literature is supposed to do. It's not just about telling the story ; it's about involving the reader. The reader supplies the emotions. The reader supplies even some of the color, some of the sound. My language has to have holes and spaces so the reader can come into it. He or she can feel something visceral, see something striking. Then we [you, the reader and I, the author] come together to make this book, to feel this experience.” (Tate in Taylor-Guthrie, 1994, 164)

under her earlobe, like a fold in the skin that was hardly a disfigurement at all » (*J*, 91).

Après cette défiguration ratée, s'ensuit une autre longue diversion – épisode de *comic relief* – sur la bonne éducation des garçons qui ne les a pas préparés à réagir à une telle situation, c'est-à-dire à s'opposer, avec force, à un adulte :

They had to abandon the teachings they had had all their lives about the respect due their elders. (...) Lessons they had learned from the younger old folks (like her) who could be their auntie, their grandmother, their mother, or their mother's best friend, who (...) could stop them cold with a word, with a "Cut that mess out!" shouted from any window, doorway or street curb in a two-block radius. (...) But they did it nevertheless. Forgot the lessons of a lifetime, and concentrated on the wide, shining blade, because who knew? Maybe she had more than one cutting in mind. (*J*, 91)

Le caractère factuel de la dernière phrase, expression directe de la psyché des jeunes garçons, s'articule dans le roman comme une dédramatisation, une désacralisation-profanation (par le retour aux *choses*) du moment tragique. Mais la longue tirade de Violet au discours direct libre, pendant laquelle elle imagine toutes les choses que Joe a pu faire pour (et vivre avec) Dorcas, s'inscrit en contrepoint total de ces lignes ; le souffle coupé de Violet – rendu par la parataxe : un même segment syntaxique occupe une vingtaine de lignes –, le martèlement (« his thigh, his thigh, his thigh, thigh, thigh », *J*, 95) et l'évocation poignante de sa solitude dans le froid transforment le retour de l'image de l'acte de violence extrême en acte de souffrance :

(It) was cold and I was cold and nobody had got into the bed sheets early to warm up a spot for me or reached around my shoulders to pull the quilt up under my neck or even my ears because it got that cold sometimes it did and maybe that is why the butcher knife struck the neckline just by the earlobe.

That's why. And that's what it took so much wrestling to get me down, keep me down and out of that coffin where she was the heifer who took what was mine, what I chose, picked out and determined to have and hold on to, NO! (*J*, 95)

La structure paratactique de l'extrait a pour effet d'opérer le passage de Violet à Dorcas sans aucune transition. Le texte se fait principe des *visages* communicants : « my neck » devient « the neckline », « my ears » devient « the earlobe », et l'assimilation se fait malgré la désappropriation de Dorcas, suggérée par le choix de l'article défini plutôt que l'adjectif possessif. Un espace figural littéral est ainsi créé dans le texte même par l'assimilation des *figures*. La justification de l'acte (interdit, injustifiable) passe par l'évocation ininterrompue de son origine affective ; dans le segment, la ponctuation disparaît (« it got that cold sometimes it did ») pour laisser place au ressenti pur qui seul peut faire comprendre l'acte au lecteur. Comme le dit Toni Morrison, « it doesn't matter what happens » (Tate in Taylor-Guthrie, 1994, 164). Ce qui compte, c'est le ressenti de l'expérience de lecture-écriture.

Comme dans *Beloved*, le sentiment de possession associé à l'amour « trop épais » d'une femme se transforme en l'horreur d'un « scandale » textuel, dont la fonction est d'opérer un retour, pour accéder à la compréhension. Le lecteur peut alors voir le caractère tragi-comique de la situation et rire, d'un rire sérieux et cathartique, avec Violet et Alice Manfred :

Crumpled over, shoulders shaking, Violet thought about how she must have looked at the funeral, at what her mission was. The sight of herself trying to do something bluesy, something hep, fumbling the knife, too late anyway... She laughed till she coughed and Alice had to make them both a cup of settling tea. (*J*, 114)

La compréhension se fait par le détour du blues (le chant profane par excellence), entre sublime et grotesque car, comme l'explique très justement Monica Michlin, le blues « pratique sans cesse l'autodérision ambivalente, et contient des variations comiques et ironiques sur le désespoir, le suicide, et toutes les tragédies qu'il évoque » (Michlin, 2005, 210). Cette « ouverture à l'inédit dans le réel », puis le réconfort (« a cup of settling tea ») que génère le figural, après la « déliaison linguistique » opérée dans la psyché de Violet (au cours de la scène de l'église, mentionnée plus haut) se perpétuent dans le roman et dans la psyché du lecteur. La scène première du roman se répète et se renouvelle, par l'irruption du souvenir qui peu à peu génère l'inconscient du texte, créateur de distance et de rapprochement.

Dans chaque roman Toni Morrison, le souvenir surgit sur la page et l'histoire individuelle et filiale est racontée par bribes. Le figural, comme l'explique Jenny, est « l'indice que le monde s'est rouvert, que l' 'origine' se poursuit, et qu'une nouvelle décision expressive est à l'œuvre, où s'entend l'écho de la fondation de la langue » (Jenny, 1990, 25). Dans *A Mercy*, le retour, dans la psyché malade de Rebekha, de ses co-passagères sur le bateau traversant l'Atlantique vers le Nouveau Monde est ainsi significatif ; celles-ci lui rendent fréquemment visite, par le biais de son imaginaire. Le souvenir de la cérémonie du thé, organisée et mimée par les femmes (prostituées pour la plupart) s'impose comme le rappel nécessaire, vital, d'un sentiment de sororité sacralisé par la narratrice:

Rebekha recalled how each of them, including the ten-year old, lifted her little finger and angled it out. Remembered also

how ocean slap exaggerated the silence. Perhaps they were blotting out, as she was, what they fled and what might await them. Wretched as was the space they crouched in, it was nevertheless blank where a past did not haunt nor a future beckon. Women of and for men, in those few moments they were neither. And when finally the lamp died, swaddling them in black, for a long time, oblivious to the footsteps above them, or the lowing behind them, they did not stir. For them, unable to see the sky, time became simply the running sea, unmarked, eternal and of no matter. (*M*, 85)

En opérant le retour de leurs existences respectives à la virginité, le sacré de la scène est relayé par la poésie affective émanant de la narratrice. Ce moment, séparé de la réalité de la traversée, est le surgissement du figural qui opère la traversée du lecteur, par le biais de la métaphore : « time became simply the running sea, unmarked, eternal and of no matter ». Comme dans *Paradise*, le temps et l'espace sans les hommes est un temps béni (« blessed malelessness », *P*, 177) et éternel. L'irruption de ce passage poétique et figural après une scène de dialogue profane entre les femmes sacralise la scène rejouée dans l'esprit du personnage, alors que le temps du lecteur, aussi, s'arrête, le temps de la cérémonie théâtralisée.

La même impression de suspension du temps pénètre l'acte fondateur du roman – le don/abandon sacrificiel de la mère de Florens – dans l'irruption du figural:

Just then the little girl stepped from behind the mother. On her feet was a pair of way-too-big woman's shoes. Perhaps it was that feeling of license, a newly recovered recklessness along with the sight of those little legs rising like two bramble sticks from the bashed and broken shoes, that made him laugh. A loud, chest-heaving laugh at the comedy, the hopeless irritation, of the visit. His laughter had not subsided when the woman cradling the small boy on her hip came forward. Her voice was barely above a whisper but there was no mistaking its urgency.

“Please, Senhor. Not me. Take her. Take my daughter.” (*M*, 26)

Alors que la tension du personnage et du lecteur – après une scène de négociation pénible avec d’Ortega – est évacuée dans le rire de Jacob, la transition du comique au tragique est opérée par l’avancée de la femme, qui, littéralement, se détache du tableau (comique). Le caractère dramatique de la scène est annoncé par le timbre de la voix, avant que l’énoncé performatif de la mère de Florens soit entendu et compris par Jacob : elle abandonne sa fille en *énonçant* cet abandon (« Take my daughter »). L’écart se creuse dans la béance de l’acte, dans le regard de Jacob qui quitte l’enfant pour se diriger vers la mère; alors, le gonflement du texte, par le biais de l’apposition (« a newly recovered recklessness (...) from the bashed and broken shoes ») se referme comme le rire du personnage : « His laugh creaking to a close, he shook his head, thinking, God help me if this is not the most wretched business » (*M*, 26).

Cette scène première, à partir de laquelle le lecteur voit se construire le personnage de Florens, est reproduite et rejouée dans son esprit lorsqu’elle perd l’homme dont elle est tombée éperdument amoureuse. Le deuxième abandon est d’autant plus poignant que les mots qu’elle choisit ont, ici encore, la force du figural :

On my knees I reach for you. Crawl to you. You step back saying get away from me.

I have shock. Are you meaning I am nothing to you? That I have no consequence in your world? My face absent in blue water you find only to crush it? Now I am living the dying inside. No. Not again. Not ever. Feathers lifting, I unfold. The claws scratch until the hammer is in my hand. (*M*, 141-142)

Le référence explicite à *Beloved* – à la scène sacrificielle, puis à la scène finale où Sethe manque de tuer Edward Bodwin avec un pic à glace, car

elle vient à nouveau d'« entendre des ailes » (*B*, 262) – dans les dernières lignes ancre la scène dans la même reproduction potentielle de la crise sacrificielle : « Feathers lifting, I unfold. The claws scratch until the hammer is in my hand ». L'écart, à nouveau, se referme entre la métaphore de l'oiseau et le passage à l'acte : le texte, déplié comme les ailes jusqu'à la conjonction « until », se replie sur l'objet dans les mains. Autre résonance, intradiégétique cette fois : la dimension onirique est reliée au rêve initiatique du personnage (précédemment cité), par l'allusion à l'eau bleue dans laquelle elle ne peut se voir<sup>224</sup>.

Pourtant c'est finalement moins dans ces résonances que se joue l'affect de la scène que dans la langue même de Florens. La puissance d'actualisation du lexique («are you meaning »; ou l'oxymore : « I am living the dying ») et de la syntaxe offrent une littéralité brute qui passe par l'affect du lecteur : « to have no consequence », dans l'anglais de Florens, a davantage d'impact que « be of no consequence » ; le choix d'un verbe qui est aussi un opérateur de localisation ou (plutôt que BE, opérateur d'identification<sup>225</sup>) montre davantage le désarroi de Florens qui n'a, littéralement, plus lieu d'être. Dans cet extrait, la portée esthétique du texte apparaît comme « le jeu de tensions qu'il met en œuvre pour provoquer le lecteur à la construction du sens » (Jenny, 1990, 83) : le retour sur l'abandon par les mots « Not again » – référence à la coupure originelle entre la mère et la fille –, qui apparaît après la perte, littérale

---

<sup>224</sup> Je fais référence au rêve de Florens à la fin du roman (*M*, 137-138).

<sup>225</sup> Ces appellations sont celles de la grammaire énonciative (Bouscaren/Chuquet, *Grammaire et textes anglais : guide pour l'analyse linguistique*. Paris : Ophrys, 1987).



et symbolique, de la face, plonge le lecteur dans le combat que se livrent en Florens les structures premières « I am » et « I have », dont le nœud tensionnel et critique est, toujours déjà, le « I »<sup>226</sup>.

Le lien explicite, dans *Beloved* et *A Mercy*, entre identité et possession dans le lien mère-fille, est rendu avec la force du figural, dans cet extrait et dans la longue évocation fusionnelle de *Beloved*, de son visage (sa *figure*), également trouvé puis perdu, au cours du Passage du Milieu :

Her face comes through the water    a hot thing    her  
 face is mine    she is not smiling    she is chewing and  
 swallowing    I have to have my face (...)    my face is  
 coming    I have to have it    I am looking for the join  
 (...)    I reach for her    chewing and swallowing  
 she touches me    she knows I want to join    she  
 chews and swallows me    I am gone    now I am  
 her face    my own face has left me    I see me  
 swim away    a hot thing    I see the bottoms of my  
 feet    I am alone    I want to be the two of us  
 I want the join    (B, 213)

La dislocation («my face is coming»), l'impossible réflexivité («I see me swim away») et le fantasme de la fusion (« I want the join ») s'articulent dans un brassage des sujets ponctué par l'avalement, littéral et textuel, du « I » ; pourtant, visuellement, c'est le sentiment de coupure qui prédomine, à travers les blancs du texte qui, seuls, découpent et séparent les énoncés. Comme l'indique Laurent Jenny, « est figure ce qui produit

---

<sup>226</sup> Comme l'explique le psychanalyste Denis Vasse, « la pratique psychanalytique manifeste à l'évidence (le) processus d'articulation qui implique séparation et rencontre. (...) Tout se passe comme si une partie de la libido n'était pas cédée à la chose et qu'il faille, pour le sujet, *être* la chose faute de pouvoir l'*avoir*. Sans ce processus de scission, nulle articulation du corps avec le monde et avec l'Autre n'est pensable pour un sujet ». (Vasse, 1995, 93)

le sentiment de l'écart » (Jenny, 1990, 90). Le sentiment du lecteur naît à la fois de ce qu'il lit – de l'actualisation intransitive (« she is chewing and swallowing ») à l'acte transitif (« she chews and swallows me ») – et des blancs du texte qui disent la coupure. Un simple saut de ligne opère le basculement entre l'évocation du Passage du Milieu et la réapparition du spectre de l'enfant sacrifiée, et donne accès au sens, par la nomination du « she » : « Sethe's is the face that left me (...) it is the face I lost ». La réactivation du désir (« I want the join »), transformé en possibilité (« Now we can join ») me semble offrir une belle métaphore de la lecture-écriture, qui nécessite la participation active et toujours ouverte du lecteur.

### 3. Du sacré de l'oeuvre

Comme l'indique Russel Banks, « Toni Morrison's world is grounded in the earth and manages to connect to the heavens as well » (Fussell, in Taylor-Guthrie, 1994, 287). L'incidence du tissu sacré de son oeuvre sur l'écriture de l'auteure est non seulement dans la stupeur qu'il engage dans l'esprit du lecteur – notamment par le surgissement, sur la page, du souvenir réprimé et du traumatisme – mais également dans la transcendance de l'horreur par l'expérience même du texte. Aussi, les romans de Toni Morrison obligent le lecteur à se confronter au mot, à la musique d'avant le sens (au dire avant le vouloir dire) ; comme sur la page introductrice de *Love*, son huitième roman :

Before women agreed to spread in public, there used to be secrets – some to hold, some to tell. Now? No. Barefaced being the order of the day, I hum. The words dance in my head to the music in my mouth. (...) I am background—the movie music that comes along when the sweethearts see each other for the first time, or when the husband is walking the beachfront alone wondering if anybody saw him doing the bad thing he couldn't help. My humming encourages people (...). I suspect, soft as it is, my music has that kind of influence too. The way "Mood Indigo" drifting across the waves can change the way you swim. (*L*, 3-4)

Si l'abandon de l'alternance entre silence et parole au profit des mots pulsionnels, à découvert (« barefaced ») engendre une nostalgie chez la narratrice, c'est parce qu'il rompt l'équilibre sacré : cette séparation des choses qui permet le discernement. Le jeu de *L*. (sans doute la narratrice la plus manipulatrice de toute l'œuvre de Toni Morrison) consiste alors, tout au long de ce premier long segment narratif, à rendre, par le texte même, cette absence de discernement. Les idées s'enchaînent, sans structure apparente.

Le lien de l'écriture à la musique s'incarne également dans cette première tirade narrative de *L*. par le thème du blues : des histoires tristes, *bleues*, « fredonnées » par la narratrice alors que les mots, qui « dansent dans sa tête » rejoignent la page dans les mains du lecteur, conservant le thème du chant de blues :

Naturally all of (these nineties women) have a sad story: too much notice, not enough, or the worst kind. Some tale about dragon daddies and false-hearted men, or mean mamas and friends who did them wrong. (*L*, 4)

La structure chorale du blues (qui nécessite un « dialogue » avec le public) n'est, par contre, pas conservée par la narratrice-soliste de *Love*, qui préfère, comme il a été évoqué plus haut, l'improvisation du jazz. Le lien entre jazz et écriture est clairement énoncé à travers l'évocation de

«Mood Indigo» – standard de jazz composé par Duke Ellington, Barney Bigard (musique) et Irving Mills (paroles) en 1930. Le morceau a, selon L., le pouvoir de changer la façon de nager. Le caractère éminemment retors de sa narration au gré des flots offre un lien qui me semble convaincant entre le jazz la natation et l’acte de lecture-écriture : « *It doesn’t make you dive in, but it can set your stroke, or trick you into believing you are both smart and lucky. So why not swim farther and a little farther still ? What’s the deep to you?* » La pénétration difficile de l’œuvre (« it doesn’t make you dive in »), compensée par le déclenchement du mouvement (« it can set your stroke ») et la suspension de l’incrédulité (« [it can] trick you into believing [...] ») ; enfin, l’invitation à prendre le risque de poursuivre la lecture, malgré le caractère impénétrable, insidieux et retors de la narration... Voici une autre métaphore de l’écriture. Au seuil du roman, l’entrée en matière n’est pas brutale : le lecteur n’est pas « happé » – « snatched », comme pour *Beloved* (Unspeakable Things Unspoken, 32) –, mais maintenu en alerte, dans la suspension musicale.

Pour Toni Morrison, l’« effort de la découverte » par le biais de la volonté définit l’acte d’écriture : « Writing is, *after* all, an act of language, its practice. But *first* of all it is an effort of the will to discover » (Unspeakable Things Unspoken, 20). Reprenons ses propos, cités plus haut, faisant référence à l’absence de hall d’entrée confortable dans ses romans :

As can be seen from *The Bluest Eye*, and in every other book I have written, only *Sula* has (this) entrance. The others refuse the “presentation”; refuse the seductive safe harbour; the line

of demarcation between the sacred and the obscene, public and private, them and us. (“Unspeakable things”, 1988, 24)

Le caractère brutal, figural, du début des romans de la trilogie qui instaurent, chez Toni Morrison, cette nécessité de (re-/co-)construction du sens est poursuivie dans *Love* et *A Mercy*, qui obligent également le lecteur à « froncer les sourcils » – pour reprendre l’expression « (Be(-ware) the Furrow of His Brow » ; comme l’explique Philip Page :

All the participants in Morrison’s novels—characters, readers, presumably Morrison, and Morrison’s narrator in *Jazz*—engage in serious work that usually furrows their brows. Readers are familiar with Morrison’s tendency to delve beyond the what into the more problematic how and why, with her nonlinear, polyvocal, multi-stranded narratives; and with such challenging techniques as jump-cutting radically from one scene to and/or perspective to another and dropping unexplained tidbits that leave readers suspended, waiting for more information. (Page, 2001, 637)

Page décrit très justement la priorité du « comment » et du « pourquoi » (qui fait référence au début de *The Bluest Eye*) sur le contenu en lui-même, et l’incidence des techniques narratives sur la lecture. Il me semble néanmoins que la force d’une écriture de la stupeur, de l’interdiction sacrée (et celle de sa narration protéiforme) amènent le lecteur à poursuivre un déchiffrement, davantage par un *sentiment* du sacré que par le suspense ménagé par la narration (que Page laisse entendre à la fin de ce propos). Le sacré qui sépare, qui enchante et terrorise à la fois, fait effectivement froncer les sourcils du lecteur, par la quête épistémique que l’auteure associe à chacun de ses romans, mais aussi par le caractère insaisissable de ce qu’ils délivrent. D’où une écriture qui se délie au fur et à mesure de la lecture – dans une mise en confiance trompeuse du lecteur – jusqu’à ce que le sacré latent se manifeste.

Dans *Love*, le dévoilement final du lien sectionné – dans un dialogue choral aux portes de l’amour et de la mort – entre les deux fillettes éclaire l’impression d’éclatement du texte dont les éléments fusionnent dans la réconciliation des personnages. Le texte se délie en même temps que leur langue pure, originelle, se délie, dans ce passage précédemment cité :

Up here where the solitude is like the room of a dead child, the ocean has no scent or roar. The future is disintegrating along with the past. The landscape beyond this room is without color. Just a bleak ridge of stone and no one to imagine it otherwise, because that is the way it is—as, deep down, everyone knows. An unborn world where sound, any sound—the scratch of a claw, the flap of webbed feet—is a gift. Where a human voice is the only miracle and the only necessity. Language, when finally it comes, has the vigor of a felon pardoned after twenty-one years on hold. Sudden, raw, stripped to its underwear. (*L*, 184).

Le segment se divise clairement en deux parties : la partie « bleue » du chant profane solitaire (jusqu’à « everyone knows »), puis le surgissement, figural, du sacré par le miracle esthétique et synesthésique (à travers la double évocation de l’ouïe [« sound »] et du toucher [« scratch »]) du son de la voix originelle, incarnant la vocation *capella* du langage. La hiérophanie est annoncée par la narratrice comme la libération des liens qui ont ligoté le langage, en même temps que la vie des deux femmes. Un tout autre langage s’offre alors au lecteur qui, comme nous l’avons remarqué plus haut, a la force du sacré ; et j’arguerais que le dialogue final entre Heed et Christine revêt davantage d’importance, aux yeux du lecteur, que le lever de voile qu’opère L. au crépuscule du roman : sa falsification du testament de Cosey vécue par le personnage, puis envisagée par la narratrice, comme un acte de

miséricorde. La référence à la charité (l'une des versions de l'amour – de L., ou du roman), dans l'allusion faite à la première épître aux Corinthiens, quoique mystérieuse et manipulatrice à priori, est en cela éclairante : « If your name is the subject of First Corinthians, chapter 13, it's natural to make it your business » (L, 199). Voici (en partie) ce que Paul énonce aux Corinthiens :

Quand je parlerais les langues des hommes et des anges, si je n'ai pas la charité, je ne suis plus qu'airain qui sonne ou cymbale qui retentit. *Quand j'aurais le don de prophétie et que je connaîtrais tous les mystères et toute la science, quand j'aurais la plénitude de la foi, une foi à transporter des montagnes, si je n'ai pas la charité, je ne suis rien.* (1 Co, **13** 1-2 ; c'est moi qui souligne)

Si la connaissance est subordonnée à la charité et à l'amour (juste avant que L. ne divulgue son secret), sans surprise est la hiérophanie finale du roman, correspondant au dernier baptême de la lettre L. : « *But once in a while her voice is so full of longing for him, I can't help it. I want something back. Something just for me. So I join in. And hum* » (202). Ouvrant le temps du désir et de la nostalgie, le mot « longing » est un retour au seuil du roman (à travers le fredonnement de L., qui se fait réponse) ; il est aussi un appel à la réciprocité du sentiment (« *I want something back* ») et à la participation (« *I join in* » : peut-être à l'orée de la fusion, comme dans l'extrait cité plus haut de *Beloved*). La trajectoire de ce désir est également celle du lecteur et de l'acte de lecture-écriture, moins épistémique qu'éminemment sacrée, qui marque la séparation finale de l'œuvre.

C'est ainsi par l'entremise de cette « dépense » sensible de l'expérience de lecture que la prose se déchaîne dans les romans de Toni Morrison, et que le lecteur se confronte à une écriture de jouissance :

La jouissance est le système de lecture, ou d'énonciation, à travers lequel le sujet, au lieu de consister, se perd, éprouve cette expérience de dépense qui est à proprement parler la jouissance. (Barthes, 1981, 222)<sup>227</sup>

Particulièrement à l'œuvre dans *Paradise*, le texte de jouissance est « du côté d'une certaine illisibilité » et ébranle le lecteur, au même titre que le sentiment du sacré, « dans (son) registre d'images et d'imagination » et au niveau de la langue même (Barthes, 1981, 223). Prenons le passage consacré à la « fugue » (et opérant comme telle dans le texte) vers le Couvent de Sweetie Fleetwood (qui présente certaines similitudes avec l'épisode du conte dans *A Mercy*, sans avoir les mêmes conséquences<sup>228</sup>):

Sweetie had said, "Be back directly, Miss Mable." "Won't be gone but a minute, Miss Mable."

Meant to say it. Maybe she did say it. Anyway it was in her head to say. But she had to hurry quick before one of them gurgled.

On the porch, the walkway, Sweetie's stride was purposeful—as though there were somewhere important she had to be. Something important she had to do and it would take just a few minutes and she would be right back. (...)

She was not hoping to walk until she dropped or fainted or froze and then slipped into nothingness for a while. The small thing she wanted was not to have that dawn coffee, the already drawn bath, the folded nightgown and then the watchful sleep in that order, forever, every day and in

---

<sup>227</sup> C'est par le lien commun du sacré et de l'écriture de jouissance à l'interdiction que j'envisage un parallèle entre les deux.

<sup>228</sup> Dans *A Mercy*, la parabole est une parenthèse qui éclaire le lecteur sur les dangers de l'excès religieux ; dans *Paradise*, la présentation de la fugue de Sweetie, tout aussi inopinée, n'est pas une parabole. Il s'agit plutôt d'une représentation allégorique du malaise de Ruby et du gouffre qui s'ouvre entre les membres de la communauté et les femmes du Couvent. Contrairement à Billie Delia, Sweetie n'a pas un rôle d'interface entre les deux.



particular this here particular day. The only way to change the order, she thought, was not to do something different but to do a different thing. Only one possibility arose—to leave her house and step into a street she had not entered in six years. (P, 124-125)

Le caractère pulsionnel et inexplicable (ou expliqué par la hantise soudaine du café et du bain préparé) de la fugue vitale de Sweetie fait appel à l'imaginaire du lecteur qui, depuis la première page du roman, tente de faire sens de l'inexplicable meurtre. Sweetie est rejointe, dans sa fugue, par Seneca (« the girl whose heart was breaking », 126) qui quitte sa cachette à l'arrière d'un pick-up pour marcher aux côtés de la femme qui sourit ou qui pleure, sur la route du Couvent. Une parenthèse s'ouvre sur l'histoire de Seneca, mais le mystère associé à la fugue de Sweetie reste entier, enfermé dans une « bulle » : « When the girl whose heart was breaking caught up with the woman, she knew enough not to touch or speak or insert herself into the determined bubble the crying woman had become » (P, 126 ). Ni la présence (intouchable, sacrée) de Sweetie, ni son désordre mental n'impressionnent Seneca : « Eyes like those were not uncommon. In hospitals they belonged to patients who paced day and night on the road, unconfined, people with eyes like that would walk forever » (P, 128).

Au contraire, le regard de Sweetie se ferme sur son idéologie et sa croyance. L'importance du personnage dans le roman semble liée à sa vision extérieure et diabolisante de la jeune fille qui marche à ses côtés (« Sin, she thought. I am walking next to sin and wrapped in its cloak »). Son isolation, soulignée ironiquement par la narratrice, est associée à la

fausse sacralité promue par les agents justiciers de Ruby dont elle devient l'instrument :

The sign of Sweetie's state of grace was how badly the warm snow whipped the shape, silenced it, froze it and left it breathing heavily, barely able to hang on, while she, Sweetie, marched unbowed through the cutting wind. (*P*, 129)

La juxtaposition des images caricaturalement antithétiques n'a de sens, dans l'esprit du lecteur, qu'à travers l'articulation de la confrontation des mondes « sacré » et « profane » qu'elle suggère. Aussitôt apparue dans le roman, elle disparaît, laissant place au personnage de Seneca. Sweetie, la bien-nommée, est instrumentalisée pour signifier le malaise communautaire, bien au-delà de sa seule apparition. Le choix du mot « demon » et son utilisation insistante pour faire référence aux femmes du Couvent sont primordiales pour la compréhension du processus de diabolisation engagé dans le roman :

Sweetie's teeth were rattling when one of the hawks, with a blood-red mouth, came into the room carrying a kerosene lamp. It spoke to her in the sweetest voice, the way a demon would, but Sweetie called on her Savior, and it left. (*P*, 129)

C'est dans cet état d'esprit binaire et résolu que le personnage fait l'expérience (qu'elle réfute immédiatement, comme l'annonce l'allusion de la narratrice au Décalogue) du « ravissement » :

Somewhere in the house the child continued to cry, filling Sweetie with rapture—she had never heard that sound from her own. Never heard that clear yearning call, sustained, rhythmic. It was like an anthem, a lullaby, or the bracing chords of the Decalogue. (*P*, 130)

Si elle n'en tire aucun enseignement, Sweetie fait, malgré elle, l'expérience de l'autre versant du sacré, auquel le lecteur est sensibilisé, bien avant la conversion de Consolata. Cette expérience reprend presque

exactement la définition donnée par Julia Kristeva du sémiotique, citée en première partie de cette étude : « Indifférent, énigmatique et féminin, cet espace sous-jacent à l'écrit est rythmique, déchaîné, irréductible à sa traduction verbale intelligible ; il est musical, antérieur au juger » (Kristeva, 1974, 29). Les pleurs de l'enfant ont la même puissance d'actualisation du sémiotique.

La réticence première que suscite chez le lecteur cet épisode aux figures allégoriques («the hitcher», «the walker», «the sleeper», «Sin») est un *arrêton*, « quelque chose d'ineffable » (Otto, 1969, 19), qui ne sera exprimé qu'à la fin du roman, lors de la hiérophanie de Richard et Anna au Couvent. L'allégorisation de l'épisode, à travers l'instrumentalisation de Sweetie et de Seneca qui représentent les deux mondes, les deux pôles sacrés du roman, est pourtant peut-être au cœur de la compréhension de *Paradise*. C'est en effet par « la dimension et le nombre des éléments que l'allégorie diffère des autres images (littéraires) » (Dupriez, 1984, 29). La multiplication des personnages, l'apparition de figures emblématiques (comme celle du voyageur, qui rend visite à Consolata) participent d'une allégorisation d'un monde en crise qui explose dès la première page du roman.

Si l'*arrêton* est plutôt figuratif (et figural) dans cet extrait, il est une autre forme d'*arrêton* dans l'œuvre, qui correspond à la jouissance du langage, par le désenchaînement de la prose du texte. Toni Morrison n'hésite pas, depuis son premier roman, à jouer du silence et du blanc – notamment pour que le lecteur puisse faire le deuil des personnages (de *Beloved*, des femmes du Couvent, de Heed) – ou, à l'inverse, de

l'amalgame de mots sans séparation (dans les premières pages de *The Bluest Eye*). En parallèle de ce mouvement d'accordéon (de condensation et d'extension) purement physique et spatial sur la page, Morrison se livre également à une réinvention du lexique, lorsqu'aucun mot ne saurait rendre le sens exact de la pensée (pensons aux mots-valises comme « rememory » et « disremembered » dans *Beloved*, évoqués plus haut). Mais ce passage d'un moment de « désémantisation » à un moment de « resémantisation » sans lequel « aucune figure n'est déchiffrable » (Jenny, 1990, 99) n'implique pas la seule création de mots.

Comme nous l'avons dit précédemment, la volonté de Toni Morrison d'utiliser des mots simples permet souvent, par l'évocation pure, une resémantisation inattendue des termes les plus dénués de complexité. C'est à une véritable écriture de l'évocation qu'elle convie le lecteur, l'obligeant à retourner les mots, désacralisant la forme « pure » et normative du texte écrit. Comme l'explique Julia Kristeva :

Ce sera en fissurant (l'ordre symbolique et social), en le coupant, en changeant le vocabulaire, la syntaxe, le mot même (...) que la jouissance s'introduira à travers l'ordre socio-symbolique. (Kristeva, 1974, 77)

Nous avons évoqué la force figurale de la narration de Florens dès les premières pages de *A Mercy* ; la désacralisation de la syntaxe normative et des formes grammaticales désignées par l'ordre symbolique nécessite que l'on s'y attarde une dernière fois. L'accès au sacré par l'écriture de jouissance, qui fait l'objet de l'apprentissage du lecteur tout au long du roman, ne perd pas sa force figurale et sémiotique au crépuscule de l'œuvre, comme le montre cet extrait tiré de l'avant-dernier chapitre narré par Florens, alors qu'elle vient de retrouver le forgeron :

My hunger is sharp but my happiness is more. I cannot eat much. We talk of many things and I don't say what I am thinking. That I will stay. That when you return from healing Mistress whether she is live or no I am here with you always. Never never without you. Here I am not the one to throw out. No one steals my warmth and shoes because I am small. No one handles my backside. No one whinnies like sheep or goat because I drop in fear and weakness. No one screams at the sight of me. No one watches my body for how it is unseemly. With you my body is pleasure is safe is belonging. I can never not have you have me. (*M*, 136-137)

La vocation testamentaire du passage où Florens énonce un à un les traumatismes de son existence (« No one steals my warmth (...) No one watches my body for how it is unseemly ») est un rappel au lecteur rythmé par l'anaphore «No one (...). No one (...)» qui donne à l'extrait un caractère incantatoire, que le lecteur est rapidement invité à dépasser.

En effet, en plus de la stratégie d'actualisation – notamment par l'omniprésence du présent atemporel qui continue à surprendre le lecteur – tout ce qui structure le langage en énoncés disparaît dans la narration de Florens. Le même sujet est factorisé et sert de thème à trois prédicats : « With you my body is pleasure is safe is belonging » ; d'un seul souffle, la phrase nouvelle et tricéphale opère une réappropriation (« belonging ») par le corps. Rappel direct à *Beloved*<sup>229</sup>, la dernière phrase encastre les sujets et objets, nécessitant l'agencement dans l'esprit du lecteur en trois unités distinctes : « I can never »/«not have you »/ « have me » ; la phrase, qui aurait pu se terminer sur « you » fait un retour sur le sujet devenu objet, perpétrant la priorité d'« être possédé » sur la possession elle-même et changeant le sens de

---

<sup>229</sup> « Why did you leave me who am you ? » (*B*, 216)

« have » (« je ne pourrai jamais *admettre/accepter* que tu ne veuilles pas de moi ») ; cette dépossession du sujet annonçant ainsi, ironiquement, les propos du forgeron qui réinstaurent la prééminence de l'ordre symbolique : « own yourself, woman, and leave us be » (141).

Alors que la voix de Florens est devenue sa seule propriété dans le roman, elle se poétise au contact de l'amour, jusqu'à la réalisation du second abandon de son existence : « The wind dies down. My heartbeat joins the sound of mice feet » (138); « I touch your anvil. It is cool and scraped smooth but it sings the heat it lives for » (139). La force poignante, sémiotique et sensuelle du langage de Florens (rendue par l'intensité synesthésique et par les sons [s] et [w]) se perd dans le dé-pli, dans l'ouverture forcée du sujet au bord du gouffre, alors que le langage de sa narration se fige avant l'envol, s'aplatit et bégaie :

Now I am living the dying inside. No. Not again. Not ever.  
Feathers lifting, I unfold. The claws scratch and scratch until  
the hammer us in my hand. (*M*, 142)

Le dé-pli du texte – souvent tonitruant – comme signature de l'interdit (du sacrifice, du traumatisme) me semble être une des conditions d'accès au sacré du texte dans l'écriture de Toni Morrison, notamment à partir de *Beloved*. L'autre, à mon sens, s'inscrit dans la transformation, par la poésie à voix haute, du monde profane des choses en tissu sacré.

Très souvent, dans l'œuvre, le passage du profane au sacré se fait par l'expérience du texte même, notamment à travers les gestes sensuels associés à la préparation culinaire, comme je vais tenter de le démontrer à travers trois extraits tirés respectivement de *Beloved*, *Paradise* et *Love* :

Quickly, lightly, (Sethe) touched the stove. Then she trailed her fingers through the flour, parting, separating small hills and ridges of it, looking for mites. Finding none, she poured soda and salt into the crease of her folded hand and tossed both into the flour. Then she reached into a can and scooped half a handful of lard. Deftly she squeezed the flour through it, then with her left hand sprinkling water, she formed the dough. (*B*, 16)

Ce premier extrait, tiré du premier roman de la trilogie, dessine à mon sens le sentiment du sacré qui surgit dans le texte, alors que Sethe est en train d'évoquer, en présence de Paul D., l'« arbre » sur son dos. La sensualité du geste et le plaisir associé au pétrissage de la pâte s'inscrivent en contrepoint du dialogue et de la pensée de Sethe, venant inscrire, physiquement, sur l'horreur, par la magie du geste et la sensualité des mots, un moment sacré où le sujet s'appartient et se « forme », comme la pâte dans les mains. L'impression diffère sensiblement dans *Paradise* :

Six yellow apples, wrinkled from winter storage, are cored and floating in water. Raisins are heating in a saucepan of wine. Consolata fills the hollow of each apple with a creamy mixture of egg yolks, honey, pecans and butter, to which she adds, one by one, the wine-swollen raisins. She pours the flavored wine into a pan and plops the apples down in. The sweet, warm fluid moves. (*P*, 260)

Alors que l'onctuosité du dessert qui se prépare est clairement du côté du profane, l'étirement de la phrase, la sensualité des consonnes, les mots simples choisis par la narratrice tendent à faire de l'extrait un texte de plaisir qui enrobe et reconforte le lecteur. Pourtant la scène se découpe (sur les pages 255, 257 et 260), isolée en segments sur la page et le lecteur initié à l'écriture de Toni Morrison attend « autre chose », ce surgissement du tout autre, responsable de l'étirement du temps préalable ; le sacré se prépare comme un bon repas se mérite...

Ces expériences sensorielles et physiques du texte même sont un exemple (parmi tant d'autres) de ce que Roland Barthes appelle l'écriture à haute voix :

Eu égard aux sons de la langue, *l'écriture à haute voix* n'est pas phonologique mais phonétique ; (...) ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage. (Barthes, 1973, 88)

Dans l'extrait de *Love* où Christine prépare un plat de gambas, pour elle-même et pour son ennemie, l'instrumentalisation de cette préparation délicieuse (dont le but est d'étouffer sa rivale) a pour effet le basculement du côté du « sens » et du « langage », et, ironiquement, le maintien dans la sphère du profane. L'impression du lecteur n'est pas du tout la même que dans les deux extraits précédents (bien que la narration soit également visitée par le souvenir) dans cette énonciation presque purement factuelle, logée dans l'esprit, non dans le corps:

Gathering the shrimp shells, she plopped them into the boiling water and adjusted the flame. Returning to the table, she picked up a garlic paw and, enjoying her bedizened hands as usual, peeled two of the cloves. These she diced and left on the cutting board. (*L*, 22)

Pourtant, la tentative d' « adoucissement » et de dé-mécanisation de l'acte opère temporairement l'articulation du corps et de la langue (par le biais des mots « entendus » comme « softening », « loosening », ou « [whisking it] smooth ») sur la page qui suit :

Christine stirred the garlic into butter softening in a skillet, then set about making the roux. After a moment she sprinkled in flour and watched it bronze before loosening the paste with stock and whisking it smooth. (*L*, 23)



Le texte expérimente à nouveau le dé-pli, cette relâche si éminemment sensorielle et sensuelle dans l'œuvre<sup>230</sup>, par le détour du son et l'expérience de la lecture. Si le sentiment du sacré fait irruption dans le texte lu-écrit, il est rarement représenté en tant que tel ; la transcendance ne se dit pas dans l'œuvre de Toni Morrison, elle s'interdit et s'expérimente.

---

<sup>230</sup> Pensons, notamment, à l'expression répétée « How loose the silk », associée à l'acte d'amour entre Sethe et Halle dans *Beloved* (B, 27). Je renvoie le lecteur à l'analyse du passage faite par Claudine Raynaud dans son article « Toni Morrison : le lieu et la mémoire » qui associe sensualité, liberté et « l'indicible de la jouissance » (Raynaud, 2000, 51).

# Conclusion

J'ai souhaité, au cours de cette étude, montrer comment le concept de sacré s'articulait dans les neufs romans de Toni Morrison, tant d'un point de vue thématique qu'à travers l'écriture. J'ai souligné toute l'ambivalence contenue dans le terme – condition, à mon sens, d'une lecture aussi « juste » que possible de l'œuvre. Comme l'indique Roger Caillois, dans cet extrait que l'on associe aisément aux romans, de *The Bluest Eye* à *A Mercy* :

(Le sacré) constitue à la fois la suprême tentation et le plus grand des périls. Terrible, il commande la prudence ; désirable, il invite en même temps à l'audace.

Sous sa forme élémentaire, le sacré représente donc avant tout une énergie dangereuse, incompréhensible, malaisément maniable, éminemment efficace. (Caillois, 1950, 27)

L'« énergie dangereuse » qu'incarnent les figures sacrées des romans fait d'elles des victimes sacrificielles potentielles : Sula, Pilate, *Beloved*, et les femmes du Couvent sont explicitement les boucs émissaires désignés par la communauté en crise dont elles (se) sont, de fait, *séparées*. Alors que ces personnages féminins complexes causent l'interdiction, voire la réticence premières du lecteur (je pense, notamment, aux femmes du Couvent dans *Paradise*), celui-ci est constamment invité à se repositionner d'un côté ou l'autre de l'écran du sacré.

Si l'*arrêton* que constitue le sacré, par la terreur, la stupeur et l'incompréhension qu'il suscite est « efficace » dans l'œuvre de Toni Morrison, c'est notamment parce que l'irrésolution dans laquelle les romans se terminent maintient cette ambivalence. Une fois l'expérience (sacrée) de l'œuvre terminée, le sentiment du lecteur qui referme le livre reproduit le déchirement initié dans les premières pages de chaque

roman depuis *Beloved* – bien que *l'arrêton* soit présent dès *Sula* et *Song of Solomon*, par les références au suicide qui ouvrent la genèse. La déstabilisation du lecteur, souhaitée par Toni Morrison, s'apparente dans une large mesure à celle induite par le sacré. D'où ma mise en parallèle de ce dernier avec le concept barthésien de jouissance du texte, gage d'une profondeur, d'un « scandale » qui interpelle (Barthes, 1973, 31).

Le lecteur est happé dans l'acte de lecture-écriture – qui implique son cœur et sa chair. Comme l'explique Toni Morrison, parlant de la première page de *Beloved* :

(The) *in medias res* opening I am so committed to is here excessively demanding. It is abrupt, and should appear so. No native informant here. The reader is snatched, yanked, thrown into an environment completely foreign, and I want it as the first stroke of the shared experience that might be possible between the reader and the novel's population. Snatched just as the slaves were from one place to another, from any place to another, without preparation and without defense. No lobby, no door, no entrance—a gangplank, perhaps (but a very short one). (Unspeaking Things Unspoken, 32)

La violence (« snatched », « yanked », « thrown ») avec laquelle le lecteur est amené à pénétrer *Beloved* lui permet non seulement de faire l'expérience de l'œuvre, mais, aussi et surtout, d'appréhender la déchirure de l'esclavage, d'en reproduire les effets sur la page en ciselant toute linéarité, proscrivant tout seuil, laissant place à l'interdiction du lecteur qui peu à peu ouvre sa conscience. La même entrée brutale caractérise la première page des autres romans de la trilogie, *Jazz* et *Paradise* ; le but de l'écrivain est clairement double :

I do want to penetrate the readerly subconsciousness so that the response it, on the one hand, an intellectual one to what I have problematized in the text, but at the same time very somatic, visceral, a physical response so that you really think you see it or you can smell it or you can hear it, without my

overdoing it. Because it has to be yours. (Moyers in Taylor-Guthrie, 1994, 274)

Si la violence de l'entrée dans l'œuvre permet de limiter l'intrusion du scripteur-crypteur qu'est l'écrivain, la plongée du lecteur dans le monde du roman s'opère comme une passation qui, dans une large mesure, reproduit l'acte sacrificiel qui en constitue l'épicentre.

Depuis le processus victimaire porté à la limite du supportable dans *The Bluest Eye* jusqu'au sacrifice/don/abandon d'une mère dans *A Mercy*, la violence première du sacrifice qui génère la diégèse se révèle éminemment ambivalente. Il semblerait pourtant que l'œuvre de Toni Morrison s'achemine vers une réconciliation qui se joue au niveau du texte, inscrivant sur l'acte sacrificiel la possibilité rédemptrice de la clémence – suggestion directe du titre de son dernier roman – par l'expérience poétique du texte.

Cette transition, de l'horreur déchirante à la possibilité de consolation, existe dès *Sula*, dans la scène où le personnage du roman éponyme, qui a rejoint l'ordre de la nature, revient auprès de son amie Nel, dans un moment de réconciliation, vécue sur le mode synesthésique et épiphanique qui perce et disperse, dans le fil de sa voix, la « boule de poils » coincée dans sa gorge, ou son désir réprimé. C'est à ce moment-là que la voix poétique advient : « Leaves stirred ; mud shifted ; there was a smell of overripe green things. A soft ball of fur broke and scattered like dandelion spores in the breeze » (*S*, 174). La conversation entre les amies, qui ne peut plus avoir lieu, est en quelque sorte reprise dans *Love*, le huitième roman de Toni Morrison, dans le dialogue final entre Heed et

Christine, qui décline, dans le surgissement désordonné et affectif du souvenir sur la page, la phrase de Nel : « We was girls together » (*S*, 174).

Le pardon (le « don total », selon l'étymologie du mot<sup>231</sup>) – accordé ou refusé – est au cœur de l'œuvre : Pilate pardonne à Milkman ; Dorcas, à Joe ; Heed, à Christine et vice versa ; Beloved ne pardonne jamais vraiment à Sethe... Mais ce n'est pourtant pas tant dans l'acte de clémence et de pardon que se joue la compréhension du tissu sacré du roman. L'accès à l'espace poétique transcende à la fois l'acte sacrificiel et l'acte miséricordieux, générateurs de l'interdiction du lecteur. Citons à nouveau cet extrait de *Love* où la consolation s'entend dans une confidence hors diégèse, le temps du texte s'étirant pour faire le deuil du personnage :

In unlit places without streetlamps or yelping neon, night is profound and often comes as ease. Relief from looking out for and away from. (...) The main ingredient offered by the night is escape from watching and watchers. Like stars free to make their own history and not care about another one; or like diamonds unburdened, released into handsome rock. (*L*, 194)

Dans ce passage, auquel j'ai fait référence au cours de mon analyse, la voix poétique qui prône la solitude (ou « Solitude » Johnson) de la nuit suggère, par le biais de la métaphore minérale, la beauté pure du soulagement (« like diamonds unburdened ») et de la catharsis au crépuscule de l'œuvre. L'écriture se fait ici poème dans la mesure où, comme l'indique Henri Meschonnic :

(Le poème) fait entendre, dans le bruit du monde et du mondain, le silence du sujet. C'est sa fragilité et sa force. Il est

---

<sup>231</sup> *Dictionnaire d'étymologie*, Larousse, 2001.

l'allégorie de ce que le signe ne pourra jamais dire. De ce qu'on n'entend pas, qui est plus important que ce qu'on entend. Ce qu'est le rythme. Où une pause, qui est du silence, peut compter plus que les mots. (Meschonnic, 2006, 68)

C'est le silence de la pause à l'endroit du deuil qui effectue la séparation inhérente à la disparition du personnage ; le double iambe « like stars (...) like diamonds » crée le mouvement ascendant du texte, vers les étoiles et la liberté.

Ainsi, la fusion des genres littéraires dans les romans – notamment l'écriture musicale –, abordée au cours de cette étude, tend de plus en plus vers une poétisation du texte. Si la narration de Florens se détache dans *A Mercy* (ce qui est, rappelons-le, l'une des attributions du sacré), c'est par la fulgurance crue de son langage sémiotique, poétique et organique, confondant littérarité et littéralité, sur lequel il convient de revenir une dernière fois :

Reverend Father is the only kind man I ever see. When I arrive here I believe it is the place he warns against. The freezing in hell that comes before the everlasting fire where sinners bubble and singe forever. But the ice come first, he says. And when I see knives of it hanging from the houses and trees and feel the white air burn my face I am certain the fire is coming. (*M*, 8)

Cette scène rétrospective au présent permet à la narratrice d'évoquer, et au lecteur de palper, à l'instar de Marcel Proust, « la *figure* de ce qu'(elle) a senti » à son arrivée à la ferme de Jacob (c'est moi qui souligne)<sup>232</sup>. La figuration par la métaphore (organique) des stalactites envisagées comme des couteaux exprime la violence du monde dans

---

<sup>232</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps retrouvé* (A la recherche du temps perdu, vol. III). Gallimard, collection La Pleïade, 1954, 896.

lequel Florens vient d'entrer et permet, par un détour du texte, la sensibilisation du lecteur.

Si l'évolution des romans de Toni Morrison vers une forme de rédemption, par la poétique et par l'affect, n'a pas véritablement modifié mon projet de thèse depuis sa conception, elle a confirmé ma conviction que le sacré était bien au cœur de l'œuvre : dès le bouleversement opéré par *Beloved* sur la lectrice que j'étais, j'ai souhaité tout d'abord explorer sa dimension sacrificielle. L'idée du sacré a ensuite fait son chemin, et j'ai réalisé le potentiel interprétatif et poétique de tout ce qui avait trait au sacré : les dichotomies du *tremendum* et du *majestas*, du pur et de l'impur opérant en contrepoint, le voile fragile séparant le sacré du profane offraient la possibilité d'une lecture de Toni Morrison qui n'était pas seulement l'exploration de ses mécanismes, mais aussi l'effet dont j'avais moi-même fait l'expérience.

Ma lecture première de l'œuvre, peut-être plus purement afro-américaniste, cherchait à déceler les mécanismes d'une écriture africaine-américaine marquée par l'oralité, le dialogisme et autres mécanismes propres à la littérature d'influence africaine<sup>233</sup>, en même temps qu'elle repérait la complexité, dans les romans, du schéma sacrificiel<sup>234</sup>. Le concept de lecture-écriture d'Henri Meschonnic et l'expérience figurale de l'œuvre véhiculée par Laurent Jenny, m'ont peu à peu permis d'appréhender l'écriture autrement, de m'appuyer davantage

---

<sup>233</sup> C'est d'ailleurs un travail qui, au fil des ans, a été largement exploré par les critiques.

<sup>234</sup> Mon premier « term paper », à l'université d'Albany, traitait du sacrifice dans *Beloved* (voir bibliographie).



sur la dimension affective qui avait été (et est toujours) déterminante dans l'acte de lecture, et d'avoir ainsi accès aux romans sans ce « seuil » (présent dans *The Bluest Eye*) dont Morrison réfute la présence. Paradoxe, peut-être, de l'« initiée ».

Étant donné le caractère *expérientiel* de la lecture-écriture, mon analyse trouve davantage d'écho en l'approche subjective du sacré de Rudolf Otto et de Georges Bataille que dans celles, plus purement sociologiques, de Roger Caillois et Émile Durkheim, qui m'ont toutefois permis d'expliquer les mécanismes du sacré dans les romans. A la croisée des deux approches se situe la pensée de René Girard, dont la théorisation de la violence fondatrice m'apparaît comme essentielle à la compréhension de la société humaine d'hier et d'aujourd'hui, et permet d'éclairer, dans l'œuvre de Toni Morrison, le mécanisme complexe du bouc émissaire / de la femme (victime) sacrificielle à l'œuvre dans chacun des romans.

En réhabilitant la voix et la chair des parias de l'histoire et de l'Histoire, elle invite le lecteur à ce qu'elle appelle sa « response-ability » (*Playing in the Dark*, 1993, Preface xi). Les romans offrent une vision de l'intérieur, à mon sens inégalée dans la littérature africaine-américaine à ce jour<sup>235</sup>. Comme l'explique Monica Michlin,

Morrison travaille de l'intérieur l'idée de la voix *interdite*, dans les cercles successifs de dénis, oublis, ellipses qui protègent les secrets du texte, ces horreurs et traumatismes

---

<sup>235</sup> Peut-être l'œuvre de James Baldwin offre-t-elle un tel sentiment, mais je ne me suis personnellement pas sentie « happée » par l'écriture de ce dernier comme je l'ai été par celle de Toni Morrison.

qu'aucun des personnages ne veut se remémorer et que le retour littéral du passé, dans son incarnation charnelle, va les obliger à confronter. (Michlin, 2005, 205)

Le surgissement de ces oublis du texte (son « inconscient », dans l'acte de lecture-écriture) à travers ce que j'ai nommé, à l'instar de Laurent Jenny, le « figural » constitue la « réserve de la parole » (Jenny, 1990, 107), dans une écriture à haute voix qui se régénère sans cesse. Le système d'échos et de retours dans les romans est un appel à ressentir afin de comprendre, comme Toni Morrison l'explique dans les propos suivants, évoquant le potentiel sacré du littéraire, à l'instar du sacré institutionnel :

(My writing) should try deliberately to make you stand up and make you feel something profoundly in the same way a Black preacher requires his congregation to speak, to join him in the sermon, to behave in a certain way, to stand up and to weep and to cry and to accede or to change and to modify—to expand on the sermon that is being delivered. (Evans, 1984, 341)

La représentation de la lecture-écriture comme une expérience sacrée (telle qu'elle est vécue dans une église noire) me semble d'autant plus à propos dans l'œuvre que la succession d'actions évoquées, reliées ici par un « and » infini, éclairent la valeur éminemment performative des textes qui exigent la participation du lecteur.

J'espère avoir montré, au cours de cette étude, comment les repères sociologiques du sacré se répercutaient plus ou moins directement dans le tissu du texte en éclairant certains de ses mécanismes, sans toutefois les limiter à une interprétation thématique qui seule, ne saurait rendre compte de la vitalité de l'écriture morrisonienne. Le prisme du sacré permet, à mon sens, de réconcilier

une approche « scientifique » de l'œuvre (au sens entendu par Todorov, qui se réfère à la psychologie, à la sociologie, etc.) et la poétique, « approche 'abstraite' et 'interne' de la littérature » (Todorov, 1968, 19).

Le terme, et toute l'ambivalence qu'il recouvre, permettent d'ouvrir le potentiel littéraire d'une œuvre dont la forme est, à l'instar de l'infanticide dans *Beloved*, impossible à « épingler ». Comme le dit le journaliste Bill Moyers à Toni Morrison lors d'un entretien : « The love you're talking about is the love inspired by moral imagination that takes us beyond blood » (Moyers in Taylor-Guthrie, 1994, 267). A la possibilité du dépassement de l'encre rouge du sacrifice et de l'« impur », contenue dans le titre même de ses derniers romans, reste associée une exigence de Toni Morrison, qu'elle définit lorsqu'elle parle de l'amour dans ses romans :

**Moyers :** (...) When I go back through your novels, love is there in so many different ways and forms. The women in your novels particularly do extraordinary things for love. (...) What kind of love is that?

**Morrison:** Some of it's very fierce. Powerful. Distorted. The duress they work under is so overwhelming. But I think they believed, as I do, that when people say, "I didn't ask to be born," they are wrong. I think we *did*. That's why we're here. We have to do something nurturing that we respect before we go. We must. It is more interesting, more complicated, more intellectually demanding and more morally demanding to love somebody. (Moyers in Taylor-Guthrie, 1994, 267-268)

J'espère avoir montré, à travers le prisme choisi du sacré, que la lecture de l'œuvre recouvrait la même exigence. Ce travail s'inscrit dans la volonté de rendre compte des mécanismes et des effets d'une écriture dont il ne s'agit pas, pour reprendre les termes de mon introduction, de ressortir indemne. Il ouvre une zone d'exploration trop large pour

pouvoir prétendre à l'exhaustivité, et l'entre-deux suggéré dans le titre reste ouvert, exploré et « irrésolu », à l'instar des romans.

# Bibliographie

## I. Œuvres de Toni MORRISON

### A) Romans

MORRISON Toni. *The Bluest Eye*. 1970, New York: Plume, Penguin books, 1994, 216 p.

MORRISON Toni. *Sula*. 1973, New York: Plume, Penguin books, 1982, 174 p.

MORRISON Toni. *Song of Solomon*. 1977, New York: Plume, Penguin books, 1987, 337 p.

MORRISON Toni. *Tar Baby*. New York: Knopf, 1981, 306 p.

MORRISON Toni. *Beloved*. 1987, New York: Plume, Penguin books, 1988, 275 p.

MORRISON Toni. *Jazz*. 1992, New York: Plume, Penguin books, 1993, 229 p.

MORRISON Toni. *Paradise*. New York: Knopf, 1998, 318 p.

MORRISON Toni. *Love*. New York: Knopf, 2003, 202 p.

MORRISON Toni. *A Mercy*. New York: Knopf, 2008, 167 p.

### B) Articles, ouvrages critiques

DENARD Carolyn C. (éd.), *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, 207 p.

- MORRISON Toni. A slow Walk of Trees (as Grandmother Would Say), Hopeless (As Grandfather Would Say). In: DENARD Carolyn C. (éd.), *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, pp. 3-14
- MORRISON Toni. She and Me. In: DENARD Carolyn C. (éd.), *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, pp. 15-17
- MORRISON Toni. A Knowing So Deep. In: DENARD Carolyn C. (éd.), *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, pp. 31-33
- MORRISON Toni. Rediscovering Black History. In: DENARD Carolyn C. (éd.), *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, pp. 39-55
- MORRISON Toni. Rootedness : The Ancestor as Foundation. (Mari Evans ed. *Black Women Writers, 1950-1980: A Critical Evaluation*, Garden City NY: Anchor Press, 1984), In: DENARD Carolyn C. (éd.), *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, pp. 56-64
- MORRISON Toni. The site of Memory. (ZISSNER William (éd.), *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, Boston MA: Houghton Mifflin, 1987), In: DENARD Carolyn C. (éd.), *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, pp. 65-80
- MORRISON Toni. Foreword to *The Harlem Book of the Dead*. In: DENARD Carolyn C. (éd.), *What Moves at the Margin: Selected*

- Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, pp. 133-134
- MORRISON Toni. A new foreword to *Beloved*. London: Vintage, 2005, pp. IX-XIII.
- MORRISON Toni. Foreword to *Writing Red: An Anthology of American Women Writers, 1930-1940*. In: DENARD Carolyn C. (éd.), *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, pp. 135-137
- MORRISON Toni. The Dead of September 11. In: DENARD Carolyn C. (éd.), *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, pp. 154-155
- MORRISON Toni. The Dancing Mind. In: DENARD Carolyn C. (éd.), *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, pp. 187-190
- MORRISON Toni. The Nobel Lecture in Literature. *Georgia Review* 49.1, Spring 1995. In: DENARD Carolyn C. (éd.), *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, pp. 198-207
- MORRISON Toni. Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature. *Michigan Quarterly Review*, Winter 1988, pp. 9-34
- MORRISON Toni. Memory, Creation and Writing. *Thought* 59. December 1984, pp. 385-390
- MORRISON Toni. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage books, 1993, 91 p.

### III. Entretiens avec Toni MORRISON

ANQUETIL Gilles, ARMANET François. La part obscure de l'Amérique. *Le nouvel observateur*, 23-29 novembre 2006, pp.38-43

BAKERMAN Jane S. The Seams Cant' Show: An Interview with Toni Morrison. In: TAYLOR-GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, pp. 30-42

CALDWELL Gail. Author Toni Morrison Discusses Her Latest Novel Beloved. In: TAYLOR-GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, pp. 239-245

CROM Nathalie. Toni Morrison. *Télérama*, 25 octobre 2006, pp. 23-26

DARLING Marsha. In the Realm of Responsibility: A Conversation with Toni Morrison. In: TAYLOR-GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, pp. 246-254

FUSSEL Betty. All That Jazz. In: TAYLOR-GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, pp. 280-288

KOENEN Anne. The One Out of Sequence. In: TAYLOR-GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, pp. 67-83

LECLAIR Thomas. The Language Must Not Sweat: A Conversation with Toni Morrison. In: TAYLOR-GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations*



- with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, pp. 119-128
- McKAY Nelly. An Interview with Toni Morrison. In: TAYLOR-GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, pp. 138-155
- MOYERS Bill. A Conversation with Toni Morrison. In: TAYLOR-GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, pp. 262-274
- NAYLOR Gloria. A Conversation: Gloria Naylor and Toni Morrison. In: TAYLOR-GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, pp. 188-217
- RUAS Charles. Toni Morrison. In: TAYLOR-GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, pp. 93-118
- STEPTO Robert. Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison. In: TAYLOR-GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, pp. 10-29
- TATE Claudia. Toni Morrison. In: TAYLOR-GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, pp. 156-170
- TAYLOR-GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, 293 p.

## IV. Ouvrages et articles sur Toni MORRISON

- ATWOOD Margaret. Haunted by Their Nightmares. In: BLOOM Harold. *Toni Morrison*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1990, pp. 143-148
- AWKWARD Michael. "The Evil of Fulfillment"; Scapegoating and Narration in *The Bluest Eye*. In: GATES Henry Louis, APPIAH K.A. (éds.) *Toni Morrison: Critical Perspectives. Past and Present*. New York: Amistad, 1993, pp. 175-209
- BAKERMAN Jane S. Failures of Love: Female Initiation in the Novels of Toni Morrison. *American Literature*, 1981, Volume 52, pp. 541-63
- BARBER Michael. The Fragmentation and Social Reconstruction of the Past in Toni Morrison's *Beloved*. In: TYMIENIECKA A.T. (éd.), *Analecta Husserliana*, The Netherlands: Kuwer Academic Publishers, 1994, XLI, pp. 347-358
- BAWER Bruce. All that Jazz. *The New Criterion*, May 1992, Vol. 10, pp. 10-17
- BENEDRIX Beth. Intimate Fatality. *Song of Solomon* and the Journey Home. In: STAVE Shirley A. (éd.), *Toni Morrison and the Bible: Contested Intertextualities*. New York: Peter Lang, 2006, pp. 94-115
- BERKOWITZ BATE Nancy. Toni Morrison's *Beloved*: Psalm and Sacrament. In: STAVE Shirley A. (éd.), *Toni Morrison and the Bible: Contested Intertextualities*. New York: Peter Lang, 2006, pp. 26-70
- BERRET Anthony J. Toni Morrison Literary Jazz. *CLA Journal*, 1989, Volume XXXII, Number 3, pp. 267-283

- BILLINGSLEA-BROWN Alma Jean. *Borders Through Folklore: African American Women's Fiction and Art*. Columbia and London: University of Missouri Press, 1999, pp. 146 p.
- BLOOM Harold. *Toni Morrison*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1990, 247 p.
- BONNET Michèle. "To take the sin out of slicing trees...": The Law of the Tree in *Beloved*. *African American Review*, 1997, Volume 31, Number 1, pp. 41-54
- BONORA Alain. Le personnage de *Beloved* comme lieu métonymique de l'oppression. In : SYMPOSIUM GRAAT – CIRNA – CEAA, (1993, Tours). *Approches critiques de la fiction afro-américaine*. Numéro préparé par Michel FABRE et Claude JULIEN, Tours : Imprimerie de l'Université de Tours, n°18, 1998, pp. 43-58
- BOUDREAU Kristin. Pain and the Unmaking of Self in Toni Morrison's *Beloved*. *Contemporary Literature*, 1995, XXXVI, 3, pp. 447-465
- BOULOT Elisabeth. Rapports mère-fille dans *The Bluest Eye* et *Beloved* de Toni Morrison. *Profils américains : Toni Morrison*. 1992, Numéro 2, pp. 145-155
- BOWERS Susan. *Beloved* and the New Apocalypse. In: MIDDLETON David (éd.), *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. New York and London: Garland Publishing Inc, 2000, 321 p., pp. 209-229

- BRACKS Lean'tin L. *Writing on Black Women of the Diaspora*. New York, London: Garland Publishing, 1998, 139 p.
- BROAD Robert L. Giving Blood to the Scraps: Haints, History, and Hosea in *Beloved*. *African American Review*, 1994, Volume 28, Number 2, pp. 189-196
- BROWN Rosellen. The Pleasure of Enchantment. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 59-63
- CENTURY Douglas. *Toni Morrison*. New York, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1994, 99 p.
- CHAVANELLE Sylvie. Les noms, les traces du passé dans *Song of Solomon* et *Beloved*. *Profils américains : Toni Morrison*. 1992, Numéro 2, pp. 131-144
- CHRISTIAN Barbara T. Layered Rhythms: Virginia Woolf and Toni Morrison. *Modern Fiction Studies*, Fall/Winter 1993, Volume 39, Numbers 3&4, pp. 483-500
- CHRISTIAN Barbara T. The Contemporary Fables of Toni Morrison. In: GATES Henry Louis, APPIAH K.A. (éds.) *Toni Morrison: Critical Perspectives. Past and Present*. New York: Amistad, 1993, pp. 59-99
- CLEMONS Walter. A Gravestone of Memories. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 43-45

- CLEMONS Walter. The Ghosts of "Sixty Million and More". In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, p. 46
- CONNER Marc C. From the Sublime to the Beautiful: The Aesthetic Progression of Toni Morrison. In: CONNER Marc C. (éd.), *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*. Jackson: University Press of Missouri, 2000, 153 p., pp. 49-76
- CONNER Marc C. (éd.), *The Aesthetics of Toni Morrison: Speaking the Unspeakable*. Jackson: University Press of Missouri, 2000, 153 p.
- DARLING Marsha Jean. Ties that Bind. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 84-90
- DAVIS Cynthia A. Self, Society, and Myth in Toni Morrison's Fiction. In: BLOOM Harold. *Toni Morrison*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1990, pp. 7-26
- DEHN KUBITSCHKEK Missy. *Toni Morrison, A Critical Companion*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1998, 203 p.
- DEMETRAKOPOULOS Stephanie A., HOLLOWAY Karla F. C. *New Dimensions of Spirituality: A Biracial and Bicultural Reading of the Novels of Toni Morrison*. Westport, Connecticut / London: Greenwood Press, Contribution in Women's studies, Number 84, 176 p.
- DEMETRAKOPOULOS Stephanie A. Maternal Bonds as Devourers of Women's Individuation in Toni Morrison's *Beloved*. *African American Review*, 1992, Volume 26, Number 1, pp. 51-58

- DIXON Melvin. Like an Eagle in the Air: Toni Morrison. In: BLOOM Harold. *Toni Morrison*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1990, pp. 115-142
- DOBBS Cynthia. Toni Morrison's *Beloved*: Bodies Returned, Modernism Revisited. *African American Review*, 1998, Volume 32, Number 4, pp. 563-578
- DRUMMOND MBALIA Dorothea. Women who run with Wild: The Need for Sisterhood in *Jazz*. *Modern Fiction Studies*, Fall/Winter 1993, Volume 39, Numbers 3&4, pp. 623-650
- FABRE Geneviève, RAYNAUD Claudine (éd.), "*Beloved, she's mine*". Paris : CETANLA, 1993, 163 p.
- FABRE Geneviève. Figures et frontières du récit. *Profils américains : Toni Morrison*. 1992, Numéro 2, pp. 7-20
- FABRE Geneviève. Genealogical Archaeology or the Quest for Legacy in Toni Morrison's *Song of Solomon*. In: McKAY Nellie Y (éd.), *Critical essays on Toni Morrison*. Boston, MA: G.K. Hall & Co, 1988, 215 p., pp. 105-114
- FITZGERALD Jennifer. Selfhood and Community: Psychoanalysis and Discourse in *Beloved*. *Modern Fiction Studies*, Fall/Winter 1993, Volume 39, Numbers 3&4, pp. 669-688
- FOULKES Beverly. Trial by Fire: The Theodicy of Toni Morrison in *Sula*. In: STAVE Shirley A. (éd.), *Toni Morrison and the Bible: Contested Intertextualities*. New York: Peter Lang, 2006, pp. 8-25
- FURMAN Jan. Sethe's Re-memories: The Covert Return of What is Best Forgotten. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on*

- Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 261-271
- FURMAN Jan. *Toni Morrison's Fiction*. University of South Carolina Press, 1996, 123 p.
- GATES Henry Louis, APPIAH K.A. (éds.) *Toni Morrison: Critical Perspectives. Past and Present*. New York: Amistad, 1993, 435 p.
- GILROY Paul. Living Memory: A Meeting with Toni Morrison. In: *Small Acts : Thoughts on the Politics of Black Cultures*. London, New York: Serpent's Tail, 1993, pp. 175-182
- GRANT Robert. Absence into Presence: The Thematics of Memory and “Missing” Subjects in Toni Morrison’s *Sula*. In: McKAY Nellie Y (éd.), *Critical essays on Toni Morrison*. Boston, MA: G.K. Hall & Co, 1988, 215 p., pp. 90-103
- GRAY Paul. Song of Morrison. *Time*, 18 octobre 1993, pp.56-57
- GREWAL Gurleen. *Circles of Sorrow, Lines of Struggle. The Novels of Toni Morrison*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1998, 154 p.
- GUERRERO Ed. Tracking “The Look” in the Novels of Toni Morrison. In: MIDDLETON David (éd.), *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. New York and London: Garland Publishing Inc, 2000, 321 p., pp. 27-41
- GUTH Deborah. A Blessing and a Burden: The Relation to the Past in *Sula*, *Song of Solomon* and *Beloved*. *Modern Fiction Studies*, Fall/Winter 1993, Volume 39, Numbers 3&4, pp. 575-596

- HANDLEY William R. The House a Ghost Build: *Nommo*, Allegory and the Ethics of Reading in Toni Morrison's *Beloved*. *Contemporary Literature*, 1995, XXXVI, 4, pp. 676-701
- HARDACK Richard. "A music seeking its words": Double-Timing and Double-Consciousness in Toni Morrison's *Jazz*. *Callaloo*, 1995, 18.2, pp. 451-471
- HARDING Wendy, MARTIN Jacky. The Other Side of the Mirror: Toni Morrison in Dialogue. *Profils américains : Toni Morrison*. 1992, Numéro 2, pp. 20-35
- HARDING Wendy, MARTIN Jacky. Subjective Correlatives as Correlations of Subjection in Toni Morrison's Fiction. *Profils américains : Toni Morrison*. 1992, Numéro 2, pp. 103-111
- HARDING Wendy, MARTIN Jacky. Reading at the Cultural Interface: The Corn Symbolism of *Beloved*. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 233-246
- HARRIS Trudier. *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*. 1991, Knoxville: The University of Tennessee Press, 1994, 228 p.
- HARRIS Trudier. Reconnecting Fragments: Afro-American Folk Tradition in *The Bluest Eye*. In: McKAY Nellie Y (éd.), *Critical essays on Toni Morrison*. Boston, MA: G.K. Hall & Co, 1988, 215 p., pp. 68-76
- HARRIS Trudier. Escaping Slavery but Not Its Images. In: GATES Henry Louis, APPIAH K.A. (éds.) *Toni Morrison: Critical Perspectives. Past and Present*. New York: Amistad, 1993, pp. 330-341



- HARRIS Trudier. *Beloved: "Woman, Thy Name is Demon"*. In: SOLOMON Barbara H. (éd.) *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 127-137
- HEINZE Denise. *The Dilemma of "Double Consciousness": Toni Morrison's Novels*, Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1993, 209 p.
- HILL RIGNEY Barbara. *The Voices of Toni Morrison*. Chelsea, MI: Ohio State University Press, 1991, 127 p.
- HILL RIGNEY Barbara. "Breaking the Back of Words": Language, Silence and the Politics of Identity in *Beloved*. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 138-147
- HINSON D. Scot. Reading the blood: violence, sacrifice, and narrative strategy in the novels of Toni Morrison. PhD Dissertation, Ohio State University, 1993, 272 p.
- HINSON D. Scot. Narrative and Community Crisis in *Beloved*. MELUS: The Journal of the Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States, Winter 2001, Volume 26, Number 4, pp 147-167
- HIRSCH Marianne. Maternal Narratives: "Cruel Enough to Stop the Blood". In: GATES Henry Louis, APPIAH K.A. (éds.) *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present*. New York: Amistad, 1993, pp. 261-273
- HOLLOWAY Karla F. C. *Beloved: A spiritual. Callaloo*, 1990, 13, pp. 516-525

- HORWITZ Deborah. Nameless Ghosts: Possession and Dispossession in *Beloved*. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 93-103
- HOUSE Elizabeth B. Toni Morrison's Ghost: The Beloved Who is Not Beloved. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 117-126
- JESSEE Sharon. The "Female Revealer" in *Beloved*, *Jazz* and *Paradise*: Syncretic Spirituality in Toni Morrison's Trilogy. In: STAVE Shirley A. (éd.), *Toni Morrison and the Bible: Contested Intertextualities*. New York: Peter Lang, 2006, pp. 129-158
- JORDAN Elaine. "Not my people": Toni Morrison and Identity. In: WISKER Gina (éd.), *Black Women's Writing*. New York: St Martin's Press, 1993, pp. 111-126
- KASTOR Elisabeth. Toni Morrison's *Beloved* Country: The Writer and Her Haunting Tale of Slavery. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 53-58
- KEKEH Andrée-Anne. Corps singuliers : les corps féminins dans l'œuvre de Toni Morrison. *Profils américains : Toni Morrison*. 1992, Numéro 2, pp. 79-87
- KEMP Peter. Sacred and Profane. *Paradise* by Toni Morrison. *Sunday Times Book review*, 1998.

- KING Lovalerie. The Disruption of Formulaic Discourse: Writing, Resistance and Truth in *Beloved*. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 272-283
- KRUMHOLZ Linda. The Ghosts of Slavery: Historical Recovery in Toni Morrison's *Beloved*. *African American Review*, 1992, Volume 26, Number 3, pp. 395-407
- KRUMHOLZ Linda. Dead Teachers: Rituals of Manhood and Rituals of Reading in *Song of Solomon*. *Modern Fiction Studies*, Fall/Winter 1993, Volume 39, Numbers 3&4, pp.551-574
- KRUMHOLZ Linda. Reading and Insight in Toni Morrison's *Paradise*. *African American Review*, Spring 2002, pp. 21-34
- LAVON WALTHER Malin. "And All of the Interests are Vested": Canon-Building in Recent Morrison Criticism. *Modern Fiction Studies*, Fall/Winter 1993, Volume 39, Numbers 3&4, pp. 781-794
- LAWRENCE David. Fleshly Ghosts and Ghostly Flesh: The Word and the Body in *Beloved*. *Studies in American Fiction*, Autumn 1991, Volume 19, pp. 189-202
- LE DANTEC-LOWRY H. Familles et communauté afro-américaine dans *Sula* de Toni Morrison. *Profils américains : Toni Morrison*. 1992, Numéro 2, pp. 67-77
- LE FUSTEC Claude. Crise et régénération : la quête d'unité dans la fiction de Toni Cade BAMBARA et Toni MORRISON. Thèse de Doctorat, Toulouse Le Mirail, 1996, 375 p.

- LENNOX BIRCH Eva. *Black American Women's Writing: A Quilt of Many Colors*. London: Harvester Wheatsheaf, 1994, 266 p.
- LEPOW Lauren. Paradise Lost and Found: Dualism and Edenic Myth in Toni Morrison's *Tar Baby*. In: MIDDLETON David (éd.), *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. New York and London: Garland Publishing Inc, 2000, 321 p., pp. 165-181
- LESTER Rosemarie K. An interview with Toni Morrison, Hessian Radio Network, Frankfurt, West Germany. In: McKAY Nellie Y (éd.), *Critical essays on Toni Morrison*. Boston, MA: G.K. Hall & Co, 1988, 215 p., pp. 47-54
- LEVY Andrew. Telling *Beloved*. *Texas Studies in Literature and Language*, Spring 1991, Volume 33, Number 1, pp. 114-147
- LISCIO Lorraine. *Beloved's Narrative: Writing Mother's Milk*. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 1992, 11.1, pp. 31-46
- MARTIN Florence. Toni Morrison fait du Jazz. *Europe*, août-septembre 1997, pp. 95-103
- MATUS Gilles. *Toni Morrison*. Manchester: Manchester University Press, Contemporary World Writers, 1998, 208 p.
- McBRIDE Dwight A. Speaking the Unspeakable: On Toni Morrison, African American Intellectuals and the Uses of Essentialism Rhetoric. *Modern Fiction Studies*, Fall/Winter 1993, Volume 39, Numbers 3&4, pp. 755-780
- McKAY Nellie Y. Introduction. *Critical essays on Toni Morrison*. Boston, MA: G.K. Hall & Co, 1988, 215 p., pp. 1-15

- McKEE Patricia. Geographies of *Paradise*. *The New Centennial Review*, Spring 2003, Volume 3, Number 1, pp. 197-223
- MICHLIN Monica. *Toni Morrison et Les Voix Interdites*. Thèse de doctorat, Paris-Sorbonne, 1996, 525p.
- MICHLIN Monica. Les voix interdites prennent la parole. In: ANGEL-PEREZ E., ISELIN P. *Poétiques de la voix*. Paris : PUPS, 2005, pp. 197-214
- MIDDLETON David. Reading from Without and Within: Critical Argument and the Study of Toni Morrison. In: MIDDLETON David (éd.), *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. New York and London: Garland Publishing Inc, 2000, 321 p., pp. ix-xvii
- MINNER Madonne M. Lady No Longer Sings the Blues: Rape, Madness, and Silence in *The Bluest Eye*. In: BLOOM Harold. *Toni Morrison*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1990, pp. 85-100
- MIX Debbie. Toni Morrison: A selected Bibliography. *Modern Fiction Studies*, Fall/Winter 1993, Volume 39, Numbers 3&4, pp. 795-818
- NDOYE El Hadji Amadou. Jazz et vin de palme. *Atlantiques*, Cahier du centre régional des lettres d'Aquitaine III, Automne 1997, pp. 41-49
- OSAGIE Iyuo-nolu. Is Morrison Also Among the Prophets?: "Psychoanalytic" Strategies in *Beloved*. *African American Review*, 1994, Volume 28, Number 3, pp. 423-440
- O'SHAUGHNESSY Kathleen. "Life life life life": The Community as Chorus in *Song of Solomon*. In: McKAY Nellie Y (éd.), *Critical essays on*

- Toni Morrison*. Boston, MA: G.K. Hall & Co, 1988, 215 p., pp. 125-133
- OTTEN Terry. *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison*. Columbia, MI: University of Missouri Press, 1989, 101 p.
- OTTEN Terry. Horrific Love in Toni Morrison's Fiction. *Modern Fiction Studies*, Fall/Winter 1993, Volume 39, Numbers 3&4, pp. 651-668
- OTTEN Terry. Transfiguring the Narrative: *Beloved* – From Melodrama to Tragedy. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 284-300
- O'REILLY Andrea. *Toni Morrison and Motherhood: A Politics of the Heart*. Albany: State university of New York Press, 2004, 229 p.
- PAGE Philip. Circularity in Toni Morrison's *Beloved*. *African American Review*, 1992, Volume 26, Number 1, pp. 31-38
- PAGE Philip. *Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novel*. University Press of Mississippi, 1995, 231 p.
- PAGE Philip. Traces of Derrida in Toni Morrison's *Jazz*. *African American Review*, 1995, Volume 29, Number 1, pp. 55-66
- PAGE Philip. Furrowing all the Brows: Interpretation and the Transcendent in Toni Morrison's *Paradise*. *African American Review*, Winter, 2001, Volume 35, pp. 637-649
- PAQUET Anne Marie. *Toni Morrison, figures de femmes*. Paris : Presses de l'Université de Paris Sorbonne, Collection Americana, 1996, 140 p.

- PAQUET Anne Marie. Contes et mythes chez Toni Morrison: Retravail sur l'écriture et l'oralité. *Profils américains : Toni Morrison*. 1992, Numéro 2, pp. 113-129
- PASQUIER Marie-Claire. Objets, scènes, paroles d'amour dans *Beloved*. *Profils américains : Toni Morrison*. 1992, Numéro 2, pp. 157-162
- PEACH Linden. *Toni Morrison*. Houndmills, Basingstoke: MacMillan Press Ltd, New Casebooks Series, 1998, 211 p.
- PÉREZ-TORRES Rafael. Knitting and Knotting the Narrative Thread: *Beloved* as Postmodern Novel. *Modern Fiction Studies*, Fall/Winter 1993, Volume 39, Numbers 3&4, pp. 689-708
- PETERSON Nancy J. (éd.), *Toni Morrison: Critical and Theoretical Approaches*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1997, 286 p.
- POUCHET PAQUET Sandra. The Ancestors as Foundation in *Their Eyes Were Watching God* and *Tar Baby*. In: MIDDLETON David (éd.), *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. New York and London: Garland Publishing Inc, 2000, 321 p., pp. 183-206
- PHELAN James. Toward a Rhetorical Reader-Response Criticism: The Difficult, the Stubborn, and the Ending of *Beloved*. *Modern Fiction Studies*, Fall/Winter 1993, Volume 39, Numbers 3&4, pp. 709-732
- RAYNAUD Claudine. Toni Morrison : la magie du monde noir. *Magazine Littéraire*, Octobre 1990, Numéro 281, pp. 108-109

- RAYNAUD Claudine. Figures of Excess in Morrison's *Beloved*. In : FABRE Geneviève, RAYNAUD Claudine (éd.), "*Beloved, she's mine*". Paris : CETANLA, 1993, pp. 137-151
- RAYNAUD Claudine. *Toni Morrison*. Paris : Belin, 1996, 128 p.
- RAYNAUD Claudine. The Poetry of Abjection in Morrison's *Beloved*. In: DIEDRICH Maria, GATES Henry Louis Jr, PETERSEN Carl (éds.), *Black Imagination and the Middle Passage*. London, New York: Oxford University Press, 1999, pp. 70-85
- RAYNAUD Claudine. Écriture et syncope : La femme noire dans la Ville ou *Jazz* avec *Cane*. In: MARRET Sophie (éd.), *Actes du colloque de la SAES de Rennes "Féminin, masculin"*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, mai 1999, pp. 275-289
- RAYNAUD Claudine. Toni Morrison : le lieu et la mémoire. In: RIVOIRE Michèle (éd.), *Psychanalyse et écriture*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000, pp. 45-63
- RAYNAUD Claudine. *Beloved* or the Shifting Shapes of Memory. In: TALLY Justine (éd.), *The Cambridge Companion to Toni Morrison*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2007, pp. 43-58
- ROBENSTEIN Roberta. Pariahs and Community. In: GATES Henry Louis, APPIAH K.A. (éds.) *Toni Morrison: Critical Perspectives. Past and Present*. New York: Amistad, 1993, pp. 126-158
- RODRIGUES Eusebio L. The Telling of *Beloved*. *The Journal of Narrative technique*, 1991, Volume 21, Number 2, pp. 153-169



- RODRIGUES Eusebio L. Experiencing *Jazz*. *Modern Fiction Studies*, Fall/Winter 1993, Volume 39, Numbers 3&4, pp. 733-753
- RUSHDY Ashraf H.A. Daughter Signifying History: The Example of Toni Morrison's *Beloved*. *American Literature*, September 1992, Volume 64, Number 3, pp. 567-593
- RUSHDY Ashraf H.A. Rememory: Primal Scenes and Constructions in Toni Morrison's Novels. In: MIDDLETON David (éd.), *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. New York and London: Garland Publishing Inc, 2000, 321 p., pp. 135-161
- RYAN Judylyn S. Contested Visions/Double-Vision in *Tar Baby*. *Modern Fiction Studies*, Fall/Winter 1993, Volume 39, Numbers 3&4, pp. 597-622
- SACRÉ Robert. Toni Morrison, griot africain-américain. *Sula*, le roman de la tradition orale et du blues. *Les Cahiers du Jazz*, Le blues, Numéro Spécial, 1994, numéro 3, pp. 51-64
- SALE Maggie. Call and Response as Critical Method: African-American Oral Traditions and *Beloved*. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 177-188
- SALE Roger. Toni Morrison's *Beloved*. In: BLOOM Harold. *Toni Morrison*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1990, pp. 165-170
- SAMUELS Wilfred D., HUDSON-WEEMS Clenora. *Toni Morrison*. New York: Twayne Publishers, 1990, 160 p.

- SANDERS MOBLEY Marilyn. Myth as Usable Past: Affirmation of Community and Self in *Song of Solomon*. In: *Folk Roots and Mythic Wings in Sarah Orne Jewett and Toni Morrison*. Baton Rouge & London: Louisiana State University Press, 1991, 193 p.
- SANDERS MOBLEY Marilyn. Narrative Dilemma: Jadine as Cultural Orphan in *Tar Baby*. In: *Folk Roots and Mythic Wings in Sarah Orne Jewett and Toni Morrison*. Baton Rouge & London: Louisiana State University Press, 1991, 193 p.
- SANDERS MOBLEY Marilyn. A Different Remembering: Memory, History and Meaning in *Beloved*. In: GATES Henry Louis, APPIAH K.A. (éds.) *Toni Morrison: Critical Perspectives. Past and Present*. New York: Amistad, 1993, pp. 356-366
- SCHMUDDE Carol E. The Haunting of 124. *African American Review*, 1992, Volume 26, Number 3, pp. 409-415
- SERUZIER-WHYTE C. “No Sweet Home”, la problématique de l’histoire à travers l’espace symbolique – Parcours et demeures. *Profils américains : Toni Morrison*. 1992, Numéro 2, pp. 59-65
- SIMON Sabine. Histoire et fiction dans la littérature féminine afro-américaine dans les Etats-Unis d’aujourd’hui (1980-2000). Thèse de Doctorat, Anglais, Université paris III – La Sorbonne Nouvelle, 2003, 565 p.
- SMITH Valerie (éd.), *New Essays on Song of Solomon*. Cambridge: Cambridge University Press, The American Novel, 1995, 120 p.
- SNITOW Ann. Death Duties: Toni Morrison Looks Back in Sorrow. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni*

- Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 47-52
- SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, 308 p.
- SPILLERS Hortense J. A Hateful Passion, a Lost Love. In: GATES Henry Louis, APPIAH K.A. (éds.) *Toni Morrison: Critical Perspectives. Past and Present*. New York: Amistad, 1993, pp. 210-235
- STAVE Shirley A. (éd.), *Toni Morrison and the Bible: Contested Intertextualities*. New York: Peter Lang, 2006, 258 p.
- STAVE Shirley A. The Master's Tools. Morrison's *Paradise* and the problem of Christianity. In: *Toni Morrison and the Bible: Contested Intertextualities*. New York: Peter Lang, 2006, pp. 215-231
- STEPTO Robert. Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison. In: TAYLOR GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, pp. 10-29
- STORACE Patricia. The Scripture of Utopia. *New York Review of Books*, Volume 45, Number 10, June 11, 1998, pp. 64-69
- SURÁNYI Ágnes. The Bible as Intertext in Toni Morrison's Novel. In: STAVE Shirley A. (éd.), *Toni Morrison and the Bible: Contested Intertextualities*. New York: Peter Lang, 2006, pp. 116-128
- TALLY Justine. *Paradise Reconsidered: Toni Morrison's (Hi)stories and Truths*. Hamburg, Münster, London: LIT Verlage, Forum for European Contributions to African American Studies, (FORECAAST) Volume 3, 1999, 101 p.

- TALLY Justine. *The Story of Jazz: Toni Morrison's Dialogic Imagination*.  
Hamburg, Münster, London: LIT Verlage, Forum for European  
Contributions to African American Studies, (FORECAAST)  
Volume 7, 2001, 150 p.
- TATE Claudia (éd.), Toni Morrison. In: *Black Women Writers at Work*,  
New York: Continuum, 1983, pp. 117-204
- THULANI Davis, Not Beloved, *Contemporary Literary Criticism*, Volume 194,  
Detroit: Gale, 2005, pp. 30-32
- THURMAN Judith. A House Divided. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical  
Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K.HALL & Co,  
1998, pp. 72-77
- TONKIN Elisabeth. Investigating Oral Tradition. *Journal of African History*,  
1986, Number 27, pp.203-213
- TRAYLOR Eleanor W. The Fabulous World of Toni Morrison: *Tar Baby*. In:  
McKAY Nellie Y (éd.), *Critical essays on Toni Morrison*.  
Boston, MA: G.K. Hall & Co, 1988, 215 p., pp. 135-150
- TURELL Lynne. Storytelling and Moral Agency. In: MIDDLETON David (éd.),  
*Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. New York  
and London: Garland Publishing Inc, 2000, 321 p., pp. 3-25
- WARDI Anissa Janine. Jazz Funerals and Mourning Songs: Toni Morrison's  
Call to the Ancestors in *Sula*. In: STAVE Shirley A. (éd.), *Toni  
Morrison and the Bible: Contested Intertextualities*. New York:  
Peter Lang, 2006, pp. 175-191
- WARDI Anissa Janine. A Laying on of Hands: Toni Morrison and the  
Maternity of *Love*. *Melus, The Journal of the Society for the*

*Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States*, 30.3,  
Fall 2005, pp. 201-218

WEHNER David Z. To Live This Life Intensively and Well: The Rebirth of Milkman Dead in Toni Morrison's *Song of Solomon*. In: STAVE Shirley A. (éd.), *Toni Morrison and the Bible: Contested Intertextualities*. New York: Peter Lang, 2006, pp. 71-93

WERNER Craig H. The Briar Patch as Modernist Myth: Morrison, Barthes and Tar Baby As-Is. In: McKAY Nellie Y (éd.), *Critical essays on Toni Morrison*. Boston, MA: G.K. Hall & Co, 1988, 215 p., pp. 150-167

WISKER Gina. Disremembered and Unaccounted For': Reading Toni Morrison's *Beloved* and Alice Walker's *The Temple of My Familiar*. In: WISKER Gina (éd.), *Black Women's Writing*. New York: St Martin's Press, 1993, pp. 78-95

WYATT Jean. Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison's *Beloved*. In: SOLOMON Barbara H. (éd.), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. New York: G.K. HALL & Co, 1998, pp. 211-232

WYATT Jean. Love's Time and the Reader: Ethical Effects of Nachträglichkeit in Toni Morrison's *Love. Narrative*, 16.2, 1998, pp. 193-221

## V. Critique littéraire

BAKHTINE Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. 1975, Paris : Gallimard,  
Tel, 1997, 488 p.

BARTHES Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Nouveaux essais critiques. 1953,  
Paris : Seuil, Points Essais, 1972, 187 p.

BARTHES Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, Points Essais, 1973, 90 p.

BARTHES Roland. *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. 1981, Paris :  
Seuil, Points Essais, 1999, 394 p.

BROOKS Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. 1984,  
Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1992,  
363 p.

CIXOUS Hélène. *La venue à l'écriture*. Paris : UGE, collection 10/18, 1977

COHN Dorrit. *La transparence intérieure. Mode de représentation de la vie  
psychique dans le roman*. Paris : Seuil, Collection Poétique,  
1981, 311 p.

DELEUZE Gilles. *Critique et clinique*. 1993, Paris : Les Éditions de Minuit,  
2002, 187 p.

DELEUZE Gilles. *Le pli. Leibniz et le baroque*. 1988, Paris : Les Éditions de  
Minuit, 2002, 189 p.

DERRIDA Jacques. *De la grammatologie*. 1967, Paris : Les Éditions de Minuit,  
Collection "critique", 1992, 445 p.

DUPRIEZ Benard. *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. 1984, Paris :  
10/18, 1997, 543 p.

- ECO Umberto. *Les limites de l'interprétation*. 1990, Paris : Grasset, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1992, 405 p.
- FRYE Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. 1981, New York: Harvest Book, 1983, 261 p.
- FRYE Northrop. *Words with Power: The Bible and Literature*. New York: Harvest Book/HBJ, 1992, 342 p.
- GATES Henry Louis Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. 1988, New York: Oxford University Press, 1989, 290 p.
- GENETTE Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983, 109 p.
- GENETTE Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, 286 p.
- JENNY Laurent. *La terreur et les signes. Poétiques de rupture*. Paris : Gallimard, nrf, Les Essais, 1982, 280 p.
- JENNY Laurent. *La parole singulière*. 1990 Paris : Belin, L'extrême contemporain, 1995, 182 p.
- KRISTEVA Julia. *Semiotike. Recherche pour une sémanalyse*. 1969, Paris : Seuil, Points Essais, 1978, 318 p.
- KRISTEVA Julia. *La révolution du langage poétique*. 1974, Paris : Seuil, Points Essais, 1985, 635 p.
- MESCHONNIC Henri. *La rime et la vie*. 1989, Paris : Gallimard, Folio Essais, 2006, 483 p.
- MESCHONNIC Henri. *Pour la poétique I. Essai*. 1970, Paris : Gallimard, nrf, Le Chemin, 2003, 178 p.

- MESCHONNIC Henri. *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction.* 1973, Paris : Gallimard, nrf, Le Chemin, 2001, 457 p.
- MESCHONNIC Henri. *Pour la poétique III. Une parole écriture.* 1973, Paris : Gallimard, nrf, Le Chemin, 2001, 342 p.
- RICOEUR Paul. *Temps et récit - 1. L'intrigue et le récit historique.* 1983, Paris : Seuil, Points Essais, 1991, 404 p.
- RICOEUR Paul. *Temps et récit - 2. La configuration dans le récit de fiction.* 1984, Paris : Seuil, Points Essais, 1991, 298 p.
- SOLLERS Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites.* 1968, Paris : Seuil, Points Essais, 1971, 190 p.
- TODOROV Tzvetan. *Qu'est-ce que le structuralisme - 2. Poétique.* 1968, Paris : Seuil, Points Essais, 1973, 109 p.

## VI. Ouvrages généraux

- BACHELARD Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière.* 1942, Paris : Le livre de poche, 1994, 318 p.
- BACHELARD Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement.* 1943, Paris : Le livre de poche, 1992, 347 p.
- BACHELARD Gaston. *La psychanalyse du feu.* 1949, Paris : Le livre de poche, 1995, 190 p.
- BATAILLE Georges. *La littérature et le mal.* 1957, Paris : Gallimard, Folio Essais, 2002, 201 p.



- BATAILLE Georges. *Théorie de la religion*. 1973, Paris : Gallimard, Tel, 2003, 159 p.
- BEAUJAN A. Le petit Littré. Dictionnaire de la langue française. Abrégé du dictionnaire de Littré. Paris : Le livre de Poche, 1990, 1945 p.
- BERGER Peter L. *The Sacred Canopy. Elements of a Sociological Theory of Religion*. 1967, New York : Doubleday, Anchor Books, 1990, 229 p.
- BOUSCAREN J., CHUQUET J. Grammaire et textes anglais : Guide pour l'analyse linguistique. Paris : Ophrys, 1987, 201 p.
- BRINKLEY Alan. *The Unfinished Nation: A Concise History of the American People*. New York : McGraw-Hill, 1993, 912 p.
- CAILLOIS Roger. *L'homme et le sacré*. 1950, Paris : Gallimard, Folio Essais, 2002, 247 p.
- CARUTH Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1996, 154 p.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. 1969, Paris : Robert Laffont / Jupiter, Bouquins, 1997, 1060 p.
- CLEMENT Catherine, KRISTEVA Julia. *Le féminin et le sacré*. 1998, Paris : Stock, Pocket Agora, 2007, 287 p.
- COMPAGNON Antoine. *Le démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, Points, Essais, 1998, 338 p.
- CONE James H. *Black Theology & Black Power*. 1969, New York : Harper Collins, 1989, 165 p.

- CUDDON J.A. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. 1977, London: Penguin Books, 1999, 991 p.
- DAVIES Carole Boyce. *Mobility, Embodiment and Resistance: Black Women Writing in the US*. In : DAVIES Carole Boyce. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. New York: Routledge, 1994, 228 p., pp. 130-151
- DE MATTIA-VIVIÈS Monique. *Le discours indirect libre au risque de la grammaire, le cas de l'anglais*. Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 2006, 247 p.
- DEBRAY Régis. *Le feu sacré. Fonctions du religieux*. 2003, Paris : Gallimard, Folio Essais, 2007, 451 p.
- DERRIDA Jacques. *Foi et savoir. Le siècle et le Pardon*. 1966, Paris : Seuil, Points Essais, 2001, 133 p.
- DERRIDA Jacques. *L'écriture et la différence*. 1967, Paris : Seuil, Points Essais, 2003, 436 p.
- DOUGLAS Mary. *Purity and Danger*. 1966, New York : Routledge Classics, 2004, 244 p.
- DUBOIS J., MITTERAND H., DAUZAT A. *Dictionnaire d'étymologie*. 1964, Paris : Larousse, 2001, 822 p.
- DUFOURMANTELLE Anne. *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*. Paris : Denoël, 2007, 295 p.
- DUNDES Alan. *Sacred Narrative. Readings in the Theory of Myth*. Berkeley: University of California Press, 1984, 352 p.
- ECO Umberto. *L'oeuvre ouverte*. 1962, Paris : Seuil, Points Essais, 1979, 314 p.

- ELIADE Mircea. *Le sacré et le profane*. 1957, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1987, 181 p.
- ELIADE Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. 1957, Paris : Gallimard, Folio Essais, 2005, 279 p.
- ELIADE Mircea. *Aspects du mythe*. 1963, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1997, 251 p.
- ELIADE Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. 1969, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1997, 182 p.
- FAULKNER William. *The Sound and the Fury*. 1929, New York, London: W.W. Norton & Company, 1994, 446 p.
- FOUCAULT Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. 1966, Paris : Gallimard, Tel, 2003, 398 p.
- FRAZIER E. Franklin. *The Negro Church in America*. LINCOLN C. Eric. *The Black Church Since Frazier*. 1963, New York: Schocken Books, 1974, 216 p.
- GATES Henry Louis Jr. *Figures in Black: Words, Signs, and the "Racial Self"*. 1987, New York: Oxford University Press, 1989, 311 p.
- GENIN Stéphanie. *La dimension tragique du sacrifice*. Paris : L'Harmattan, 2006, 163 p.
- GENOVESE Eugene D. *Roll, Jordan, Roll: The World The Slaves Made*. New York: Random House, Vintage Books, 1976, 823 p.
- GIRARD René. *La violence et le sacré*. 1972, Paris : Hachette Littératures, 1998, 481 p.
- GIRARD René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. 1978, Paris : Grasset, Le livre de poche, 2004, 605 p.

- GIRARD René. *Le bouc émissaire*. Paris : Grasset, Le livre de poche, 1982, 311 p.
- GIRARD René. *Le sacrifice*. Paris : BNF, 2003, 69 p.
- HUGGINS Nathan Irvin. *Black Odyssey: The African-American Ordeal in Slavery*. 1977, New York: Vintage Books, 1990, 250 p.
- HURSTON Zora Neale. *Dust Tracks on a Road*. 1942, New York: Harper&Collins, Harper Perennial, 1991, 278 p.
- JANKELEVITCH Vladimir. *Le pur et l'impur*. 1960, Paris : Champs, Flammarion, 2004, 314 p.
- KANT Emmanuel. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. 1764, Paris : Vrin, Librairie Philosophique, 1997, 84 p.
- LACAN Jacques. *Ecrits I*. 1966, Paris : Seuil, Points Essais, 1999, 569 p.
- LACAN Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. 1973, Paris : Seuil, Points Essais, 2002, 312 p.
- LANONE Catherine. Le grain de bruit : l'impureté parasite chez Virginia Woolf. In : COLLOQUE DE CERISY, (2001). *Virginia Woolf. Le pur et l'impur*. Sous la direction de Catherine BERNARD et Christine REYNIER, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Collection Interférences, 2002, 301 p., pp. 17-29
- LIKING Werewere. *Orphée Dafric*. 1982. Paris : L'Harmattan, 2000, 122 p.
- LIKING Werewere. *L'amour-cent-vies*. Paris : Publisud, 1991, 155 p.
- LINCOLN Eric C., MAMIYA H. Lawrence. *The Black Church in the African-American Experience*. 1990, Durham: Duke University Press, 1992, 519 p.

- MARET Sophie. Divagations. In : COLLOQUE DE CERISY, (2001). *Virginia Woolf. Le pur et l'impur*. Sous la direction de Catherine BERNARD et Christine REYNIER, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Collection Interférences, 2002, 301 p., pp. 107-119
- MAYS Benjamin E. *The Negro's God as Reflected in his Literature*. 1938, New York: Atheneum, 1968, 269 p.
- MITCHELL Angelyn (éd.) *Within the Circle: An Anthology of Afro-American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*. Durham: Duke University Press, 1994, 530 p.
- MIZRUCHI Susan L. *The Science of Sacrifice. American Literature and Modern Social Theory*. Princeton: Princeton University Press, 1998, 436 p.
- MURAY Henry A. *Myth and Mythmaking*. 1960, New York: Beacon Paperbacks, 1969, 375 p.
- OTTO Rudolf. *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. 1929, Paris : Petite bibliothèque Payot, 1969, 238 p.
- PACCAUD-HUGUET Josiane. *The Waves, ou la cinquième session du langage*. In : COLLOQUE DE CERISY, (2001). *Virginia Woolf. Le pur et l'impur*. Sous la direction de Catherine BERNARD et Christine REYNIER, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Collection Interférences, 2002, 301 p., pp. 17-29

- RABOTEAU Albert J. *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*. 1978, New York: Oxford University Press, 1980, 382 p.
- RIVOIRE Michèle. De la poésie comme impureté dans la logique de la fiction. In : COLLOQUE DE CERISY, (2001). *Virginia Woolf. Le pur et l'impur*. Sous la direction de Catherine BERNARD et Christine REYNIER, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Collection Interférences, 2002, 301 p., pp. 31-44
- ROSOLATO Guy. *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*. 1987, Paris : PUF, 2002, 195 p.
- SCARRY Elaine. *The Body in Pain*. New York: Oxford University Press, 1985, 385 p.
- VASSE Denis. *Le temps du désir. Essai sur le corps et la parole*. 1969, Paris : Seuil, Points Essais, 1997, 178 p.
- VASSE Denis. *L'ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*. 1974, Paris : Seuil, Points Essais, 1999, 212 p.
- VASSE Denis. *Le poids du réel, la souffrance*. Paris : Seuil, 1983, 191 p.
- VASSE Denis. *La chair envisagée. La génération symbolique*. 1988, Paris : Seuil, Points Essais, 2002, 217 p.
- WEISKEL Thomas. *The Romantic Sublime*. 1976, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1986, 236 p.
- YEATS W.B. *The Collected Poems of W.B. Yeats*. 1994, London: Wordsworth, 2000, 402 p.
- ZINN Howard. *A People's History of the United States*. 1980, New York : Harper Collins, Harper Perennial Modern Classics, 2005, 729 p.

## VII. Publications, communications et travaux universitaires

### A) Publication, communications :

ANDRÈS Emmanuelle. Sketches of “Purity” in Gloria Naylor’s *The Women of Brewster Place*, *Bailey’s Café* and in Toni Morrison’s *Paradise*.  
In: RAYNAUD Claudine, TANIS-PLANT Suzette, ANDRÈS Emmanuelle (co-dir.), *Entre apocalypse et redemption: L’écriture de Gloria Naylor*. Paris : L’Harmattan, 2009, pp. 11-23 (sous presse)

ANDRÈS Emmanuelle. So Clean a mission : le pur et l’impur dans l’oeuvre de Toni Morrison. Communication au CEMRA (Centre d’Études sur les Modes de la Représentation Anglophone), Grenoble, 31/05/2006, 8 p.

ANDRÈS Emmanuelle. Entre sacrifice et sacré : l’écriture de Toni Morrison. Communication aux Doctoriales, Congrès de la SAES, Nantes, 26/05/2005, 8 p.

### B) Travaux universitaires :

ANDRÈS Emmanuelle. Là où son corps s’inscrit: les frontières du sacré dans *Beloved* de Toni Morrison. Mémoire de DEA, Université Stendhal Grenoble III, 2003, 64 p.

- ANDRÈS Emmanuelle. *The Roots of the Black Church in the United States: From the “Invisible Institution” of the Slaves to the Black Church Freedom Movement*. Mémoire de Maîtrise, Université Stendhal Grenoble III, Juin 1994, 104 p.
- ANDRÈS Emmanuelle. *Absence, Haunting and Otherness: Echoes of Ghosts in Toni Morrison’s *Beloved**. Term Paper, State University of New York at Albany, 1996, 20 p.
- ANDRÈS Emmanuelle. *Silence in Toni Morrison’s *Jazz**. Term Paper, State University of New York at Albany, 1996, 20 p.
- ANDRÈS Emmanuelle. *Claiming, Resistance and Sacrifice: Slave Mothers in *Uncle Tom’s Cabin* and *Beloved**. Term Paper, State University of New York at Albany, 1996, 30 p.
- ANDRÈS Emmanuelle. *Allégorie, spectre et miroir dans *Beloved* de Toni Morrison et *C’est le soleil qui m’a brûlée* de Calixthe Beyala*. Term Paper, State University of New York at Albany, 1995, 20 p.
- ANDRÈS Emmanuelle. *Mother and Motherland: The Silencing of the Mother’s Voice in Toni Morrison’s *Beloved*, Calixthe Beyala’s *C’est le soleil qui m’a brûlée* and Maryse Condé’s *La vie Scélérate**. Term Paper, State University of New York at Albany, 1995, 20 p.
- ANDRÈS Emmanuelle. *The Meaning of Sacrifice in Toni Morrison’s *Beloved**. Term Paper, State University of New York at Albany, 1994, 31 p.



# Index

## A

Affect,  
Affectif, 4, 10, 12, 16, 51, 83, 85, 92, 105, 106, 109, 144,  
150, 178, 184, 187, 189, 193, 196, 216, 225, 230, 231, 26  
2, 293, 302, 309, 310, 316, 318, 320, 322, 324, 345, 347  
Africain,  
Afrique, 14, 15, 20, 35, 46, 47, 74, 84, 146, 216, 238, 240  
, 241, 252, 259, 262, 263, 264, 279, 280, 347  
Africain-Américain, 15, 20, 27, 38, 47, 85, 252, 279, 280  
Allégorie, 121, 205, 332, 334, 345  
Appel et Répons, 35, 47, 296, 298  
*arrêton*, 6, 14, 16, 279, 334, 335, 342  
Art, 12, 50, 84, 90, 96, 97, 126, 128, 130, 184, 186, 209, 215,  
226, 311, 313

## B

Bakhtine, Mikhaïl, 12, 50, 183, 302  
Barthes,  
Roland, 20, 89, 90, 91, 99, 123, 127, 131, 144, 217, 219,  
230, 294, 308, 331, 339, 343  
Bataille, Georges, 3, 10, 84, 109, 112, 242, 250, 303, 348  
*Beloved*  
Personnage, 6, 7, 11, 18, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 72, 74, 77,  
88, 89, 92, 98, 112, 146, 151, 152, 153, 157, 184, 185  
, 186, 187, 194, 204, 217, 219, 224, 226, 227, 228, 23  
0, 240, 274, 275, 291, 294, 304, 310, 325, 335, 342, 3  
45  
Roman, 5, 9, 11, 15, 18, 19, 20, 34, 56, 60, 61, 62, 63, 64, 6  
5, 71, 72, 73, 74, 77, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 95, 9  
7, 98, 100, 151, 152, 157, 160, 175, 183, 184, 185, 18  
6, 187, 200, 201, 202, 209, 215, 216, 217, 218, 224, 2  
25, 227, 228, 238, 243, 263, 267, 268, 269, 271, 272,  
273, 274, 276, 291, 305, 306, 309, 310, 320, 323, 32  
5, 328, 331, 335, 337, 338, 340, 343, 347, 350  
Bible,  
Biblique, 5, 13, 25, 32, 62, 85, 90, 108, 121, 154, 164, 21  
1, 223, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 246, 250, 251, 258,  
262, 264, 268, 281  
Blues, 15, 57, 58, 68, 76, 135, 183, 197, 233, 320, 327  
*Bluest Eye*  
(*The*), 7, 11, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 43, 46, 47, 52, 53, 5  
6, 57, 58, 87, 112, 118, 135, 145, 155, 156, 177, 178, 179,  
196, 197, 204, 324, 328, 329, 335, 342, 344, 348  
Bouc  
émissaire, 9, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 30, 60, 67, 105,  
108, 117, 118, 119, 120, 121, 134, 137, 150, 164, 170, 17  
2, 173, 175, 211, 258, 259, 260, 342, 348

## C

Caillois,  
Roger, 3, 7, 13, 15, 28, 29, 38, 40, 48, 133, 134, 145, 146,  
149, 164, 208, 230, 342, 348  
Catharsis,  
Cathartique, 11, 20, 23, 35, 38, 45, 60, 64, 79, 80, 82, 94,  
107, 133, 149, 176, 182, 209, 228, 274, 283, 288, 290, 31  
0, 320, 345

Chant, 12, 29, 35, 38, 39, 58, 68, 87, 115, 128, 130, 131, 161,  
182, 183, 184, 186, 187, 197, 298, 312, 315, 320, 327, 33  
0  
Christianisme, 14, 239, 241, 249, 264  
Christine  
(*Love*), 105, 106, 108, 122, 129, 191, 194, 196, 230, 282  
, 299, 317, 330, 339, 340, 345  
Clairière, 15, 266, 267, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 2  
87, 309, 310  
Communauté, 9, 11, 15, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 33, 35,  
39, 46, 56, 60, 62, 64, 67, 72, 74, 80, 81, 85, 120, 134, 135,  
139, 150, 151, 157, 158, 162, 163, 164, 165, 167, 172, 17  
3, 175, 181, 214, 227, 228, 240, 241, 242, 245, 248, 252,  
254, 256, 258, 259, 260, 263, 268, 269, 271, 273, 274, 27  
5, 280, 286, 287, 332, 342  
Conscientisation, 16, 110, 188, 190, 205, 221, 234, 292, 29  
5, 298, 299  
Consolata  
(*Paradise*), 7, 70, 71, 82, 159, 165, 171, 183, 204, 240, 2  
63, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286  
, 287, 288, 289, 311, 312, 334, 335, 339  
Consolation, 70, 240, 344, 345  
Contagion, 7, 8, 11, 12, 32, 63, 117, 133, 134, 136, 140, 154,  
158, 160, 161, 163, 164, 168, 169, 170, 171, 189, 211, 21  
3, 220, 242, 270, 303, 317  
Couvent, Femmes du couvent, 18, 60  
Crise, 9, 11, 19, 33, 70, 81, 95, 119, 121, 133, 136, 137, 172, 1  
73, 241, 246, 258, 260, 261, 323, 335, 342

## D

Deleuze, Gilles, 188, 189  
Désacralisé,  
Désacralisation, 13, 27, 78, 89, 90, 137, 181, 187, 198, 2  
09, 233, 235, 245, 255, 273, 277, 292, 295, 303, 312, 336  
Dialogique, 7, 20, 50, 51, 84, 194, 308, 347  
Dieu,  
Divin, 5, 13, 14, 29, 63, 71, 80, 90, 113, 166, 170, 172, 24  
0, 242, 245, 246, 249, 250, 253, 258, 260, 269, 270, 271,  
272, 273, 277, 278, 280, 281, 282  
Don, 6, 8, 10, 19, 20, 21, 34, 38, 39, 46, 48, 59, 64, 75, 84, 89, 9  
3, 99, 109, 112, 116, 121, 123, 125, 126, 130, 134, 136, 1  
49, 157, 163, 170, 180, 183, 188, 189, 193, 196, 200, 205  
, 207, 215, 228, 232, 237, 241, 253, 261, 269, 272, 278, 2  
80, 287, 297, 298, 299, 301, 305, 307, 313, 322, 330, 336  
, 344, 345  
Dorcas  
(*Jazz*), 7, 11, 18, 60, 66, 67, 68, 70, 76, 77, 78, 88, 188, 19  
9, 200, 231, 233, 234, 317, 319, 345  
Dufourmantelle,  
Anne, 10, 16, 18, 31, 33, 36, 37, 44, 45, 50, 65, 70, 71, 88,  
89, 92, 101, 104, 106, 107, 115, 128, 304, 306  
Durkheim,  
Émile, 3, 11, 13, 266, 270, 273, 282, 286, 287, 348

## E

Écriture, 4, 6, 7, 10, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 22, 46, 47, 48, 49, 5  
0, 51, 54, 61, 73, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 92, 96, 97, 98, 110,  
119, 121, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 142, 144, 14  
5, 163, 169, 176, 178, 179, 181, 184, 187, 194, 198, 199,

200,202,205,208,209,211,214,216,218,219,225,226,229,230,235,236,288,290,292,294,296,297,298,300,302,303,306,308,309,310,313,314,326,327,328,329,331,335,336,338,339,342,345,346,347,348,349,350

Epistémique,6,313,329,331

Esthétique,

Esthétisation,8,12,14,56,86,145,163,190,206,226,228,231,285,286,324,330

Expiation,

Expier,13,21,145,149,163,165,176,208,209,214,215,218,219,224,225,226,227,229,230,231,233,234,292,293,295

## F

Feu,15,27,66,85,142,143,144,145,168,180,188,190

Figural,16,215,223,235,301,302,303,309,314,315,316,317,318,320,321,322,323,325,328,330,335,336,347,349

## G

Girard,

René,3,6,8,9,18,19,21,22,24,28,30,46,48,49,60,65,67,73,81,108,118,119,136,137,138,154,157,158,162,172,173,174,175,258,348

## H

Heed

(*Love*),105,106,108,122,129,145,190,191,192,196,230,231,282,292,299,305,316,317,330,335,344,345

Hiérophanie,30,41,113,130,135,304,316,330,331,334

Histoire,13,61,65,90,91,92,174,175,202,208,209,210,214,216,218,219,220,224,225,228,229,309,348

Holy (Voir Sacré Non-

Institutionnel),4,5,8,15,61,68,72,80,169,190,192,238,239,240,263,264,267,269,271,273,274,278,283,285,288

## I

Impur,

Impureté,3,7,9,11,12,15,80,132,133,134,135,136,138,139,140,142,143,145,146,148,149,150,151,152,154,155,157,158,159,160,161,162,163,164,167,169,170,171,172,174,175,176,177,178,179,180,183,184,189,195,196,200,202,206,207,208,210,211,214,224,227,235,242,248,250,251,255,274,277,347,350

Indicible,14,21,42,54,55,56,57,58,86,96,97,110,121,143,155,156,177,195,200,201,202,216,226,281,316,340

Initiation,

Initiatique,23,25,32,38,40,44,58,93,120,124,126,146,148,183,203,205,228,239,257,260,261,263,264,265,266,270,278,284,287,292,311,313,324,339,342,348

Institution Invisible,14,15,85,267,280

Interdit,6,22,26,28,38,50,52,54,56,62,63,64,72,96,103,111,139,152,154,158,159,162,237,251,266,278,281,295,313,320,338,340,348

Intime,

Intimité,10,27,35,36,46,84,85,91,94,109,117,124,

127,128,129,140,144,181,185,194,214,224,225,226,249,251,264,283,295,297,298,304

## J

Jadine (*Tar Baby*),42,44,146,147,148,265,266,307

Jankélévitch, Vladimir,11,139,141,163,165,167,176

jazz

genre

musical,15,74,76,92,120,197,205,207,235,327

Jazz

Roman,11,16,18,20,35,37,47,57,60,66,68,71,75,76,77,78,79,83,84,88,94,95,96,99,102,120,125,126,188,190,197,199,200,231,232,233,234,243,291,292,293,294,295,296,297,300,305,310,317,319,320,343

Jenny,

Laurent,16,197,199,201,223,235,301,314,315,316,317,318,321,324,325,335,347,349

Joe

(*Jazz*),7,66,77,96,97,188,189,232,233,234,293,319,345

Jouissance,16,90,91,96,97,98,99,127,131,144,145,294,331,335,336,339,340,343

## K

Kristeva,

Julia,73,74,90,96,97,101,102,103,111,114,130,152,334,336

## L

Lecture,12,29,38,46,48,50,51,54,85,90,92,94,95,105,110,123,125,127,128,130,131,145,150,164,172,177,179,181,188,207,223,229,240,243,246,250,290,291,295,299,300,305,309,310,311,314,316,328,329,331,340,342,347,350

Lecture-

écriture,6,12,47,51,52,64,83,85,94,179,185,190,296,298,308,309,313,318,320,326,327,331,343,347,348,349

*Love*,5,11,12,20,47,66,99,100,105,122,123,125,126,128,129,130,145,190,191,196,197,205,206,207,230,231,249,269,274,282,291,292,298,299,303,304,316,326,327,328,329,338,339,344,345

## M

*majestas*,6,155,215,235,265,347

Médiation,46,55,65,83,86,93,126

Mémoire,54,69,85,91,92,175,191,192,217,218,219,226,229,264,304,306,340

Mercy

(A),11,12,20,35,99,109,110,111,112,113,114,115,116,117,118,119,120,122,125,127,128,130,135,136,137,138,139,140,141,142,143,145,170,173,174,175,183,200,204,205,209,210,211,212,213,214,215,216,219,220,221,222,224,237,240,242,249,250,251,252,253,254,255,256,257,258,259,260,261,284,291,292,300,301,303,304,310,321,322,323,324,325,328,332,336,338,342,344,346

Meschonnic, Henri,47,50,51,83,87,309,345,346,347

Musique,

Musical,15,57,86,91,121,130,170,184,185,186,187,199,200,222,293,297,298,326,327,334,346

Mythe,  
Mythique,36,38,39,40,43,58,92,98,100,108,209,240,263,265,266,282,288

## N

Narration,12,16,54,70,76,78,84,85,92,94,97,98,109,110,114,115,120,121,123,125,127,128,129,130,156,158,178,184,188,194,195,204,205,206,207,210,212,214,215,235,248,258,283,285,286,292,295,298,299,310,327,329,336,337,339,346  
Nouveau  
Monde,14,74,116,121,136,137,138,139,142,174,175,176,205,209,210,211,212,213,216,220,221,237,240,241,250,252,255,258,259,260,264,302,321  
Numineux,13,14,56,307,316

## O

Otto,  
Rudolf,3,5,6,13,14,56,63,147,185,232,265,266,278,279,280,316,334,348

## P

Parabole,  
Parabolique,121,122,174,175,176,193,203,205,228,256,332  
Paradis,64,68,94,139,164,165,167,168,169,243,248,249,286,290,310,312  
*Paradise*,5,8,11,13,16,18,20,55,60,68,69,70,71,79,80,81,82,83,92,93,94,95,110,118,123,125,126,159,164,165,166,167,168,169,170,171,172,173,175,183,211,223,238,242,243,244,245,246,247,248,249,250,255,263,267,276,277,278,280,281,282,283,284,285,286,287,288,289,290,292,304,311,312,313,322,331,332,333,334,338,339,342,343  
Passage du Milieu,90,91,98,186,216,263,325  
Pecola (*The Bluest Eye*),7,11,21,22,23,24,25,52,56,135,154,155,177,178,179,230  
Performatif,5,16,125,283,301,305,323,349  
Persécution,69,172,173,174,175,256,258,260,261  
Pli, Dé-pli,12,337,338,340  
Poésie,  
Poétique,6,12,51,83,88,90,91,95,98,120,152,179,184,186,205,207,214,215,218,221,222,223,269,274,285,286,293,294,302,303,306,309,310,312,322,338,344,345,346,347,349  
Profane,3,4,5,15,38,45,51,80,113,137,146,149,183,198,233,242,250,270,274,284,320,322,330,333,338,339,347  
Profané, Profanation,67,106,198,233,270,277,304  
Pulsion,  
Pulsionnel,4,9,17,20,83,92,93,94,95,97,98,107,128,129,130,142,163,176,193,285,298,306,309,314,332  
Pur,  
Pureté,3,7,11,12,15,40,47,58,59,71,80,116,118,132,134,135,138,143,146,148,149,151,152,154,155,157,160,161,162,163,164,165,166,167,168,169,170,172,173,176,177,179,181,182,186,187,188,189,190,191,192,193,195,196,199,200,201,202,203,204,205,206,207,218,224,226,227,235,241,242,243,244,250,255,258,259,261,268,274,276,277,280,28

5,286,292,294,298,301,302,303,305,315,320,329,335,345,347

## R

Réconciliation,36,52,85,86,93,94,149,197,215,229,234,240,262,267,281,284,287,288,329,344  
Rédemption,  
Rédempteur,23,41,42,58,59,239,344,347  
Religion (Voir Sacré Institutionnel),5,10,13,14,29,62,80,117,118,170,237,238,239,241,243,247,248,249,250,251,252,253,255,262,263,267,277,279,286  
Rite,  
Rituel,13,16,51,73,82,85,88,93,115,117,154,162,168,209,230,251,282,285,286,287,292,295,298

## S

Sacral, Sacralisé,  
Sacralisation,5,26,67,72,76,89,101,102,142,159,181,190,215,224,227,228,231,232,233,235,240,255,261,263,264,265,266,275,278,285,286,287,303,304,307,308,321,322  
Sacré,3,4,5,6,7,8,9,11,13,14,15,16,18,20,21,25,26,27,28,30,31,38,39,40,43,45,46,47,48,50,51,55,60,61,62,63,64,65,67,68,72,73,77,78,79,80,83,84,87,90,91,101,102,103,108,111,112,113,114,115,117,119,121,130,133,135,136,146,147,148,149,151,152,154,155,164,165,167,168,169,171,172,173,180,183,189,190,198,208,210,216,224,231,232,235,236,237,238,239,240,241,242,246,247,250,251,256,262,263,264,265,266,267,269,270,271,272,273,274,275,276,277,279,280,282,283,284,285,286,287,288,289,290,291,292,303,306,310,311,312,316,317,322,326,327,329,330,331,333,334,336,338,339,340,342,345,346,347,348,349,350  
Sacré  
Institutionnel (voir Religion),14,72,118,164,238,239,243,250,251,255,280,349  
Non-Institutionnel (voir Holy),15,83,263,266,267,276  
Sacrificateur,10,21,43,46,56,65,68,79,84,93,162,198  
Sacrifice,6,7,8,10,16,18,19,20,21,22,23,25,26,29,31,32,33,34,35,36,38,39,40,41,42,43,44,45,46,48,49,50,51,53,54,55,60,61,62,64,65,67,69,70,71,72,73,74,77,79,82,83,84,85,86,88,90,92,93,94,95,96,97,99,100,101,102,104,105,106,107,108,109,110,111,112,115,116,119,120,128,129,133,152,154,157,158,169,170,172,173,186,190,200,201,215,225,230,232,248,262,270,274,282,338,344,347,350  
Sacrificiel,7,9,19,20,23,24,25,26,30,33,34,36,37,39,40,41,42,44,45,48,49,54,56,59,60,67,68,70,71,72,74,75,78,81,82,83,86,88,89,90,93,95,97,99,100,102,106,108,109,112,114,116,117,118,121,123,125,126,133,137,152,154,198,200,224,225,241,256,282,322,323,342,344,345,347,348  
Sacrifié,18,26,33,34,52,60,61,64,67,69,72,84,87,88,92,105,129,130,186,187,225,263,292,304,310,325  
Scandale,  
Scandaleux,131,139,140,141,143,163,178,199,320,343  
Secret,9,14,18,20,27,33,36,42,43,45,46,47,56,65,67,76,78,84,86,91,128,141,195,196,198,217,237,293,297,317,326,331,348

Sémiotique,130,152,334,336,337,346  
 Sensible,51,92,93,131,186,189,196,258,310,314,315,331  
 Sensoriel,12,16,83,126,187,199,201,205,310,339,340  
 Sensuel,  
   Sensualité,45,83,139,143,196,208,223,295,337,338,339,340  
 Silence,21,26,42,43,52,54,56,57,62,129,141,156,158,196,199,205,316,321,326,335,345,346  
*Song of*  
   *Solomon*,6,11,18,19,20,21,31,32,34,35,37,39,40,41,58,59,114,145,160,161,162,182,183,203,240,242,263,291,304,315,316,343  
 Souillure,7,11,13,21,133,138,150,151,154,158,159,164,167,208,211,214,224,235  
 Souvenir,54,60,70,79,91,107,142,161,187,192,218,219,220,221,222,224,233,285,312,316,317,321,326,340,345  
 Sublime,52,55,56,57,58,59,86,97,131,320  
 Sula  
   Personnage,7,11,25,26,27,28,29,30,56,101,134,135,146,149,150,151,158,159,180,181,182,204,219,230,304,307,308,342  
   Roman,9,18,20,21,26,27,28,29,30,49,51,52,54,56,71,129,134,135,143,144,145,146,148,149,150,159,164,173,179,180,182,183,196,304,307,328,343,344  
 Symbole, Symbolique,  
   Symbolisme,19,32,45,66,73,74,76,77,87,96,97,118,120,133,138,139,140,148,150,152,163,179,180,181,201,202,214,219,230,231,248,261,265,286,324,336,337

## T

*Tar*  
   *Baby*,4,20,21,41,42,43,44,45,46,54,55,59,112,146,147,148,263,264,265,266,291,307,308  
 Taylor-Guthrie, Danille (*Conversations with Toni Morrison*),6,8,9,10,12,47,57,83,84,180,197,198,199,203,208,209,218,229,230,235,237,239,240,241,242,307,308,313,318,320,326,344,350

Tragique,23,33,35,66,78,115,118,135,136,139,319,322  
 Transcendance,4,12,18,30,56,58,89,91,147,202,226,238,292,307,312,326,340  
 Traumatisme,  
   Traumatique,26,42,49,53,55,69,82,93,98,99,106,110,117,127,128,141,153,154,186,215,216,224,275,285,326,336,338,348  
*tremendum*,3,13,119,156,215,266,307,347  
 Trilogie,7,9,16,18,20,60,71,77,83,88,89,90,92,95,99,126,196,200,243,268,276,291,292,310,314,328,338,343

## U

Unspeakable Things  
 Unspoken,39,51,54,56,186,328,343

## V

Vasse, Denis,41,62,77,78,79,153,183,261,275,324  
 Victimaire,11,27,35,55,102,116,135,174,257,260,308,344  
 Victime,9,10,19,20,21,22,23,24,25,30,33,34,35,36,37,45,55,56,60,66,67,70,73,81,84,101,103,106,108,112,114,115,118,121,122,137,149,158,168,170,174,199,258,342,348  
 Violence,  
   violent,6,8,9,17,20,21,22,30,44,46,49,54,55,60,61,62,73,79,80,81,84,92,96,98,101,107,108,110,116,117,118,119,121,122,123,136,140,141,142,154,156,157,158,159,162,171,172,177,195,201,202,210,219,220,240,247,248,258,265,266,273,303,319,343,344,346,348  
 Voix,5,6,20,24,27,35,55,57,61,69,85,88,92,99,108,114,121,124,125,126,127,129,141,163,167,183,184,185,186,187,189,193,194,197,202,203,204,207,211,217,225,240,250,257,265,273,274,275,276,285,286,293,295,296,298,301,302,303,304,312,313,315,323,330,337,338,339,344,345,348,349

## Entre sacrifice et sacré : l'écriture de Toni Morrison

### Résumé

Cette étude aborde l'œuvre de Toni Morrison à travers le prisme du sacré. Elle explore comment les romans offrent, d'un point de vue thématique et littéraire, une toile structurelle et formelle permettant l'accès au sacré – à cette transcendance dont le lecteur ne revient pas indemne. L'acte sacrificiel et la violence sont au cœur de la diégèse des romans. La reproduction du geste sacrificiel dans l'acte de « lecture-écriture » (terme emprunté à Henri Meschonnic) élabore le passage, au fil des romans, de la mise à mort des personnages au don (de l'être, de l'œuvre), comme en atteste le titre du dernier roman, *A Mercy*. L'idée de *séparation* véhiculée par l'étymologie du mot « sacré » est explorée à travers la dichotomie du pur et de l'impur ; le positionnement systématique des personnages d'un côté et de l'autre d'un écran de « pureté » participe au processus de sacralisation et tisse le fil rouge de la contagion, générée dans le texte même. Ce travail explore dans quelle mesure le sacré se répercute sur l'écriture, au point de devenir la condition du dé-pli et de l'expérience *figurale* du texte. La composition à l'œuvre dans les romans orchestre une écriture vivante, à haute voix, à l'orée du sentiment, qui rend très souvent compte de l'élément non rationnel du « divin ». Celui-ci est à même de souligner l'impact de l'écriture morrisonienne sur le lecteur, alors que le ressenti commun entre écrivain et lecteur, propre à l'écriture dialogique, génère la pulsion d'écrire.

Mots-clefs : sacré ; « holy » ; sacrifice ; don ; écriture ; pur ; impur ; figural

### Résumé en anglais

This study investigates Toni Morrison's oeuvre from the standpoint of the sacred, and in particular how the sacred bears upon the writing itself, thus transforming the text into the locus and condition of the reader's experience. Morrison's work is thematically and formally predicated upon an access to the sacred/holy. The concept of the sacred is indeed highly relevant in Toni Morrison's work, since the very act of composing/*conducting* the novels is heard and set in an affective language which often renders the non-rational element of the divine, referred to here as the "holy". Its ability to move and *astound* the reader is rendered through actual or textual sacrifice. As the title of her latest novel, *A Mercy*, suggests, the sacrificial gesture which is reproduced in the reading/writing experience (following Meschonnic's concept of "lecture-écriture") creates an intimate link between the characters' sacrificial deaths and the gift of the book, thereby inscribing sacrifice and violence at the very heart of the novels. The idea of *separation* conveyed by the etymology of the word "sacred" is explored through the dichotomy of "purity" versus "impurity" in the novels, where characters labelled as either *pure* or *impure* participate in the sacralising process. The concept of the sacred/holy not only accounts for the impact of Toni Morrison's writing on the reader; it also sheds light on the dialogical nature of her work from which arises the shared impulse that is the reading/writing of the book.

Key words: sacred ; holy ; sacrifice ; gift ; writing ; pure ; impure ; impulse