



**HAL**  
open science

## ”Quelques réflexions sur les épilogues de Beloved et de Célianire cou-coupé : Ariane et la mygale”

Anne Debrosse

### ► To cite this version:

Anne Debrosse. ”Quelques réflexions sur les épilogues de Beloved et de Célianire cou-coupé : Ariane et la mygale”. Présence francophone, revue internationale de langue et de littérature , 2015, 85, pp.73-91. hal-02507952

**HAL Id: hal-02507952**

**<https://hal.science/hal-02507952>**

Submitted on 28 Oct 2023

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

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

Anne Debrosse

Article paru dans *Présence francophone*, section « Étude de littérature », n. 85, 2015, p. 173 sq.

### Quelques réflexions sur les épilogues de *Beloved* et de *Célanire cou-coupé* : Ariane et la mygale.

Les romans *Beloved*<sup>1</sup> (1987) et *Célanire cou-coupé*<sup>2</sup> (2000) ont parfois été rapprochés, pour deux raisons au moins. Tout d'abord, en raison des personnalités et des expériences des auteurs respectifs de ces ouvrages, Toni Morrison et Maryse Condé : toutes deux sont des femmes noires issues d'une culture de l'esclavage ; elles écrivent en outre quelques décennies après les mouvements littéraires et politiques noirs des années d'après-guerre. Toutes deux ont une conscience aiguë des problématiques découlant du passé esclavagiste et de l'histoire comme discipline longtemps oublieuse des Noirs, de la mémoire confisquée de tout un pan de la population discriminée par la couleur de peau et qui n'avait pas accès aux outils qui auraient permis la transmission. Toutes deux sont des universitaires spécialistes de littérature, qui ont voulu promouvoir les ouvrages écrits par des Noirs.

Ensuite, parce que des thèmes communs se trouvent dans ces romans : des héroïnes noires remarquables luttent pour leur survie dans une société raciste, esclavagiste et sexiste (aux alentours de la guerre de Sécession pour *Beloved*, vers 1900 pour *Célanire cou-coupé*). Tour à tour victimes et bourreaux, elles en viennent à commettre des actes extrêmes (infanticide dans *Beloved*, série de meurtres affreux dans *Célanire cou-coupé*) qui sont explicables en partie par les conditions de vie qui leur sont faites. Les personnages vivent de longues périodes de crise, qui mènent aux pires horreurs et qui vont crescendo : fantômes malveillants, manipulation, violences psychologiques du passé qui resurgit, meurtres, infanticides. Ils ne peuvent donc sortir de cette histoire comme ils y étaient entrés.

Dès lors, les deux romancières ont dû trouver des façons de rendre compte de ces atrocités. Les deux autrices font des recherches stylistiques comparables pour rendre compte d'horreurs indicibles – Toni Morrison d'elles désigne par l'expression « unspeakable things unspoken » – notamment par l'usage continu du réalisme magique. Surtout, il leur a fallu clore ces récits marqués par l'horreur et l'engrenage de la violence. D'autres auteurs, qui ont déployé des histoires affreuses, ont eu recours à un *deus ex machina* : l'infanticide rancunière, Médée, à laquelle Sethe et Célanire Pinceau ont été comparées<sup>3</sup>, s'envole sur un char traîné par deux dragons. Mais il n'en est rien dans nos romans, et c'est même tout l'inverse : si le réalisme magique les innerve tous deux, il disparaît à la fin. Les héroïnes ne subissent pas une fin tragique à la mesure des drames qui se jouent. Morrison et Condé choisissent une scène de retour marquée par le relâchement des tensions, peut-être l'image d'une rédemption : le dernier chapitre de *Célanire cou-coupé* et les quelques paragraphes qui achèvent l'avant-dernier (p. 334-342) mettent en scène le retour de Célanire en Guadeloupe, après son ultime vengeance au Pérou ; l'avant-dernier chapitre de *Beloved* (p. 318-322) montre Paul D. en

<sup>1</sup> Toni Morrison, *Beloved*, traduction Hortense Chabrier et Sylviane Rué, 10/18, coll. « Domaine étranger », 1993 ; Vintage, 2005.

<sup>2</sup> Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 2000.

<sup>3</sup> Stanley Crouch, « Aunt Medea: *Beloved* by Toni Morrison », *The New Republic*, 1987, p. 38- 43 ; Nathalie Duclos-Clément, « Figure en résurgences : Médée entre transgressions et transcendances », *Loxias, Loxias 5*, mis en ligne le 15 juin 2004, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=46> ; Kathleen Gyssels, « “Histoires de femmes et de chiens cannibales” : réécritures et intertextualités inaperçues ou inavouées (Condé/Chamoiseau) », dans Lieven D'hulst, Jean-Marc Moura, Liesbeth De Bleeker, Nadia Lie (dir.), *Caribbean interfaces*, Rodopi, Textxet, *Studies in Comparative Literature* 52, 2007, p. 297-232 ; Kevin J. Wetmore, *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*, McFarland, 2003, chap. « Black Medeas », p. 144 sq. ; Steven Weisenburger, *Modern Medea: A Family Story of Slavery and Child-Murder from the Old South*, Hill and Wang, 1998, Hilary Emmett, (2010) « The Maternal Contract in *Beloved* and *Medea* », dans *Unbinding Medea: Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, Oxford, Legenda Press, 2010, p. 248-260...

train de réintégrer un 124 purgé de Beloved. Ces deux fins, parce qu'elles jouent sur le lieu commun qui veut que l'apaisement succède à une longue crise, semblent ainsi moins imaginatives que les pages qui précèdent. Cependant, les deux autrices utilisent l'image du patchwork, du raccommodage et de la couture, ce qui apporte une image inattendue à ces conclusions du récit. Pourquoi cette image, qui a été finalement peu étudiée<sup>4</sup> ? S'agit-il seulement de « recoller les morceaux » d'une psyché et d'une identité que les épreuves ont fait éclater ?

Cette ambition est certes bien présente dans ces épilogues : il s'agit bien de renouer le fil du passé, d'une façon ou d'une autre – nous le verrons dans un premier moment. Mais ce que le présent article aimerait montrer, c'est que l'image du tissage renvoie à des conceptions complètement différentes, voire antagonistes, de la fiction, alors que les ressorts sont à première vue les mêmes.

### **Des épilogues qui jouent sur l'apaisement.**

On l'a dit, il semble en première analyse que les deux textes plaident pour un retour et une réunion. En effet, il y a eu une montée en puissance de la tension, une crise – l'infanticide, l'accomplissement de la vengeance dans un bain de sang final – puis voici venu le moment du relâchement après la crise. Cet instant ressemble à un moment de réunion avec soi et avec l'autre.

Du point de vue de l'identité de l'héroïne, dans les deux cas, les personnages féminins ont mué, se recentrent sur eux-mêmes, sont davantage tournés vers leur monde intérieur, comme si l'histoire les avait trop atteints et comme s'ils devaient s'en départir pour recommencer quelque chose. En effet, les deux héroïnes, Célanire et Sethe, sont en convalescence. La crise laisse l'héroïne exsangue, elle commence à se rétablir. Avant l'exorcisme opéré par les femmes du quartier pour chasser Beloved, le lecteur a été le témoin de l'amaigrissement de Sethe, inversement proportionnel à l'épanouissement de Beloved. La femme forte et volontaire qu'elle était a laissé la place à une femme manipulable et faible. La dernière image qu'on conservera d'elle est celle d'une femme alitée et au bord de la folie et de la mort, « *eyes expressionless* », « *exhausted breasts* », « *mean black eyes* » (mais sont-ce ses yeux à ce moment ?), faible et en larmes. Sethe renaît, ainsi que l'image du bain que lui donne Paul D. le symbolise. Au passage, elle est complètement redéfinie : elle a beaucoup changé physiquement et moralement.

Si Sethe est encore très mal quand Paul D. la retrouve, Célanire, en revanche, est déjà rétablie de sa maladie péruvienne. Néanmoins, ce personnage extrêmement sensuel et volontaire, mante religieuse, paraît également transformé, surtout dans sa dimension morale. Certes, elle est toujours la séductrice à laquelle le lecteur est désormais accoutumé, mais elle est plus lente : « était-ce l'effet de la maladie ? À dater de cette époque, le caractère de Célanire changea radicalement. Jusqu'alors, elle avait été un boute-en-train, énergique, toujours en mouvement, une petite personne d'une compagnie, somme toute, assez fatigante. Elle devint plus lente, réfléchie, languide. Ses yeux perdirent leur éclat et s'approfondirent de mystère. Elle laissa s'exprimer les autres, les écouta. [...] Ses propos devinrent plus mesurés, reflétant sa nouvelle humeur » (p. 334). Elle en vient même à repousser Éliisa qu'elle semblait aimer et ne paraît plus du tout s'intéresser à ce qui la passionnait auparavant (statut et droit des femmes, coutumes locales...). Le scandale est banni de sa vie, que ce soit l'attraction pour les personnes de même sexe ou l'appétence pour la contestation et la revendication. Le lecteur pourrait même penser que Célanire a trouvé une certaine pureté, comme le blanc des vêtements de la dernière scène où elle apparaît pourrait le laisser penser : elle semble

<sup>4</sup> Pour *Beloved*, voir Doreen Bauschke, « The African American Diaspora in Toni Morrison's *Beloved*: The Patchwork Quilt Motif and a Fragmented People », article en ligne (<http://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/wp-content/uploads/2013/05/bauschkediaspaper.pdf>) ; Margot Anne Kelley, « Sisters' Choice: Quilting Aesthetics in Contemporary African American Women's Fiction. », dans *Everyday Use: Alice Walker*, Barbara T. Christian (dir.), New Brunswick, Rutgers UP, 1994, p. 167-194 ; Cathy Peppers, « Fabricating a Reading of Toni Morrison's *Beloved* as a Quilt of Memory and Identity », dans *Quilt Culture: Tracing the Pattern*, Cheryl B. Torsney et al. (dir.), Columbia et al., U of Missouri, 1994, p. 84-95. Pour *Célanire cou-coupé*, voir les réflexions de Dawn Fulton sur Frankenstein par exemple : « Lectures monstrueuses : le fantastique dans *Célanire cou-coupé* », dans *Maryse Condé : rébellion et transgressions*, Noëlle Carruggi (dir.), Karthala éditions, 2010, p. 147-162.

passer une nouvelle nuit de noces avec son époux Thomas. On conservera d'elle l'image d'une femme plus languide, plus réfléchie, la « mine secrète et grave ».

Un changement de relation, une intimité retrouvée qui réunit deux êtres, s'opèrent aussi entre les héroïnes et leur partenaire. Célianire et Sethe ne peuvent se rétablir seules ni dans n'importe quelle condition. La présence de Thomas de Brabant et de Paul D., respectivement, est essentielle. L'héroïne a besoin d'une aide extérieure pour vraiment sortir de la crise. Dans les deux romans, le bruit et la foule (celle qui pratique l'exorcisme dans *Beloved*, celle qui accueille Célianire à son débarquement) laissent place à un moment qui se recentre sur deux personnages seulement, qui partagent une intimité forte et ancienne, placée sous le sceau de la tendresse et des retrouvailles après une longue séparation. Tout semble marqué par la somnolence, le calme, voire le silence. Dans *Beloved*, le silence règne sur le 124 (« *it is stone quiet* »), à peine écorné par des bruits feutrés : Sethe « *is humming a tune* » et Paul D doit maîtriser sa parole, sur les conseils de Denver, si bien qu'il étouffe sa voix et se contraint à murmurer (« *he shouts at her [...] he checks himself, remembering Denver's warning, and whispers...* »). Le 124 respire le calme après la tempête, il est l'écrin où Paul D. peut se trouver seul avec Sethe et lui exprimer sa tendresse (il lui caresse le visage etc.). Dans *Célianire cou-coupé*, « confortablement adossés aux coussins, Thomas et Célianire somnolèrent tout le temps » du voyage, (p. 340), avant d'arriver au milieu de maisons qui « dormaient déjà » (p. 341). Une fois rentré, Thomas s'apprête à ronfler, abattu par le laudanum (p. 341) mais Célianire le réveille et manifeste sa tendresse (« *caressa tendrement* », « *lova* »). Les amants, qui n'avaient plus de relations sexuelles, se retrouvent : le lien physique est repris, « comme autrefois » (p. 342). La tendresse et l'amour favorisent la réunion de deux amants qui avaient été séparés.

Ce principe de réunion de soi à l'autre et de soi à soi dans un nouveau départ signifie-t-il qu'il faut retrouver et répéter l'« autrefois » ? L'autrefois ne peut évidemment être retrouvé tel quel : maintenant que le passé de souffrance et d'oppression, qui faisait d'elles des personnes volontaires, engagées et révoltées, a disparu, Célianire et Sethe semblent devenir « normales », comme s'il fallait passer par la crise pour devenir normal quand le passé est si exceptionnel et horrible. Mais la normalité est-elle le but à atteindre ? Et que faire du passé qui les a tant transformées, qui risque à tout moment de resurgir ? Faut-il l'oublier ou le remémorer et le réactiver ? Comment le retrouver, lequel retrouver ?

### **Sethe et Ariane.**

Un seul désir motive le retour de Paul D. : son amour pour Sethe, malgré tout, qui le pousse à lui pardonner l'infanticide et à vouloir recommencer leur histoire. Mais si le passé est dangereux, le trop neuf (« *things look sold* »), le trop lumineux (« *there is too much light here in this room* ») ne semblent pas bons non plus.

Bien sûr, il faut composer avec les deux versants du passé : le passé heureux, celui où Paul D. arrive au 124 et commence à fonder une famille avec Sethe, celui, même, des jours sans nuage qu'ils passaient au Bon Abri ; l'autre, malheureux, celui des périodes sombres de leur histoire individuelle ou commune. Paul D. tente de rappeler le passé heureux, afin de reprendre le fil rompu de son histoire avec Sethe : c'est l'image de Paul D. ancrée sur le lit, c'est tout l'amour qu'il éprouve pour Sethe. Retrouver ce passé revient à combler le sentiment d'absence qui enserre le texte<sup>5</sup> : absence de Paul D. dans le 124 (il doit réinvestir le lieu), de Denver et de Sethe (l'absence est

<sup>5</sup> « *In the place where once a shaft of sad red light had bathed him [...] is nothing. A bleak and minus nothing. More like absence, but an absence he had to get through with the same determination he had when he trusted Sethe and stepped through the pulsing light* » (p. 318) ; « *she isn't there* » ; « *he turns his eyes back to the bed and keeps looking at it. It seems to him a place he is not. With an effort that makes him sweat he forces a picture of himself lying there, and when he sees it, it lifts his spirit* » ; « *but still no Sethe* » ; « *something is missing from 124. Something larger than people who lived there. Something more than Beloved or the red light* » ; multiplication des formules négatives.

d'abord physique, puisque Paul D. ne la trouve pas, puis mentale si on peut dire, puisque Sethe a les yeux vides et l'âme sans projets), et, bien sûr, de Beloved, dont la robe pend à une patère, vide. Le nouveau combat de Paul D. se déroule contre le vide, l'acédie. Contrairement à son combat contre le fantôme au départ, il doit s'armer de tendresse et non plus de violence et d'éclats. Sa seule action consiste à venir, à imposer sa présence dans le 124<sup>6</sup>, à imposer son visage à Sethe afin de permettre une libération : « *because with him, in his presence, they could* ».

Cependant, la volonté de composer avec le passé serait trop simple. Le passé douloureux doit être rejoué pour être réapproprié. Dans l'antépénultième « chapitre » de *Beloved* a lieu une célèbre séance d'exorcisme opéré par les Noires des environs du 124, après que Denver a été chercher de l'aide. Les chants font sortir Sethe et Beloved du 124, où elles sont les dernières à résider, la maison s'étant progressivement vidée de tous ses habitants, principalement à cause de l'action du bébé-fantôme puis de Beloved. Sethe est alors le dernier personnage qui n'a pas réglé ses comptes avec le passé et trouvé la sérénité. Elle doit passer par une crise de folie qui lui permet de revivre l'infanticide, pour enfin sortir de la relation fusionnelle et destructrice qu'elle entretient avec Beloved et pour trouver la paix. En fait, comme cela a été souligné par d'autres, il s'agit d'exorciser l'histoire douloureuse, d'une catharsis, au sens psychanalytique du terme. Le chant hypnotique des Noires permet l'abréaction, la libération des affects, qui a lieu comme la résultante de la transe. Si Sethe ne réussit jamais à verbaliser l'infanticide, elle parvient à le rejouer afin de s'en libérer.

Mais une autre image, double, obsède une grande partie de la fin du roman et vient compliquer le jeu : celle de la dislocation et du rapiéçage. Elle transparaît dans les éléments suivants : le corps de Sethe semble prêt à tomber en morceaux ; Paul D. se souvient de ce que lui disait Sixo à propos de celle qu'il aimait : « *she is a friend of my mind. She gather me, man. The pieces I am, she gather them and give them back to me in all the right order* » ; Paul D. a les yeux fixés sur le « *quilt patched in carnival colors* », qui lui rappelle le dos déchiré de Sethe, qui s'est reconstitué en un nouveau motif, celui de l'arbre : « *he is staring at the quilt but he is thinking about her wrought-iron back* » ; Paul D. décide qu'il faut « recoller les morceaux » de leur histoire, ce qui veut dire retrouver le cours d'une histoire, qui deviendrait commune : « *to put his story next to hers* », afin d'aller vers des lendemains capables de composer avec le passé douloureux. Ces éléments pourraient indiquer qu'il faut recoudre ce qui a été disloqué et participer du même principe cathartique – revivre, recoudre. Le « *quilt* » a retenu l'attention des commentateurs<sup>7</sup>. Ces derniers ont remarqué qu'au départ, il est hétérogène, qu'il ne comporte que deux rectangles oranges qui ressortent de façon singulière sur une trame noire. À la fin, il est entièrement coloré après que les femmes du 124 l'ont remanié à l'envie<sup>8</sup>. Le « *quilt* », fruit de la réunion de bouts de tissus colorés, constitue un ensemble de morceaux qui se fondent ensemble pour créer un édredon homogène à la fin. Cette action redéfinitoire du « *quilt* » de Baby Suggs est sans doute à relier à la recomposition du passé telle qu'elle apparaît dans *Beloved* : elle ne saurait consister à simplement recoller les morceaux, car si Sethe rejoue l'acte traumatique initial, c'est en le détournant. Au lieu de tuer

<sup>6</sup> Cela consiste à fixer son image sur le lit et la laisser fermement ancrée dessus, mais aussi à organiser une garde autour de Sethe : « *Denver be here in the day. I be here in the night. I'm a take care of you, you hear? Starting now* » ; « *he steps closer* » ; « *she opens her eyes, knowing the danger of looking at him. She looks at him. The peachstone skin, the crease between his ready, waiting eyes and sees it – the thing in him, the blessedness, that has made him the kind of man who can walk in a house and make the women cry. Because with him, in his presence, they could* » (p. 321).

<sup>7</sup> Doreen Bauschke, 2013) (Margot Anne Kelley 1994) (Cathy Peppers 1994), entre autres.

<sup>8</sup> « *I believe that the transformation of the family heirloom quilt from a quilt of dark colors with merely two patches of orange into a “quilt of merry colors” or “carnival colors” has indeed a symbolic significance, since the metamorphosis of the family heirloom quilt marks Sethe’s character development. [...] It hints at Sethe’s reintegration into the black community, now that she acknowledges all of her past fragments as the carnival-colored quilt attests. By putting the pieces of her story next to other members of her community, such as Paul D, Sethe might manage to mend the pieces of her self and begin a new life as a pieced, yet functional, patchwork* », dans « The African American Diaspora in Toni Morrison’s *Beloved*: The Patchwork Quilt Motif and a Fragmented People », art. cit.

Beloved, elle cherche à tuer le Blanc, ce qui produit une sorte d'annulation rétroactive – bien connue dans le cadre des névroses<sup>9</sup> – de l'infanticide. En fait, il ne s'agit pas de répéter le passé ou de rapiécer le passé, d'en recoller les morceaux tels quels comme s'il fallait restaurer un vase cassé et lisser les imperfections : comme le dit Morrison elle-même, il s'agit de changer le passé : « *I know I can't change the future but I can change the past. It is the past, not the future, which is infinite*<sup>10</sup>. » Changer le passé, c'est le recoudre de couleurs plus vives, s'en emparer pour le réarranger.

Il est un célèbre couvre-lit littéraire dont le « *quilt* » de *Beloved* n'a jamais été rapproché, à ma connaissance (on privilégie l'héritage folklorique noir, l'une et l'autre référence ne s'excluant pas), qui pourrait apporter un éclairage nouveau sur ces questions : il s'agit de celui de Catulle, dans son *Carmen* 64. À certains égards, Paul D. apparaît comme un nouveau Dionysos venu sauver et ressusciter, grâce à son amour inconditionnel, une nouvelle Ariane abandonnée par l'aimée (Beloved), et la réunion de Paul D. et de Sethe peut apparaître comme une véritable union. Outre l'image séduisante de ce mythe, que Morrison n'a peut-être pas eu en tête en écrivant la fin de *Beloved*, il semble de toute façon intéressant de réactiver l'image catullienne du point de vue de l'écriture, à des fins expérimentales.

On sait bien que la broderie, plus particulièrement la tapisserie historiée, peut être une façon, pour les femmes illettrées, de raconter une histoire qu'elles ne peuvent écrire<sup>11</sup>. Comme Sethe, elles peuvent préparer l'encre, mais elles ne peuvent en aucun cas en faire usage pour écrire. La tapisserie entretient un rapport avec l'indicible, conséquence d'une expérience traumatique et violente, ainsi que le souligne Sylvie Ballestra-Puech dans son article sur les Tisseuses<sup>12</sup> : « lorsque la parole vient à manquer, le tissu devient texte » ; il en va ainsi pour Philomèle qui, violée et mutilée, recourt à l'art de la tapisserie pour raconter son histoire et tirer vengeance de son bourreau.

Ainsi, bien que le « *quilt* » ne comporte pas d'image et ne raconte pas une histoire par des images figuratives, il change, se recompose pour mieux recomposer l'histoire, comme une œuvre d'art abstraite qui trouve des moyens de narration différents de l'art figuratif. De fait, le récit importe peut-être moins que les sentiments, la narration moins que l'impression ressentie, d'où le recours au non-figuratif. La parole est d'ailleurs un élément capital dans cet épilogue, mais plus par sa rareté que par sa présence. En effet, quand on regarde le texte, il y a très peu de dialogues, au profit d'une immersion du lecteur dans les pensées de Sethe et de Paul D., qui semblent transparentes. Dans le couple, il y a une compréhension intime : Paul D. sait où trouver Sethe, comprend qu'elle veut mourir ; Sethe voit ce qui, chez Paul D., fait pleurer les femmes. Le récit transcrit la grande émotion que partagent Sethe et Paul D. à l'aide de phrases coupées (phrases nominales ou compléments détachés de ce qu'ils complètent). Les mots laissent place à une compréhension intime et non verbale, corporelle. On peut souligner à quel point il en va ainsi en comparant à ce qui se passe dans *Célanire cou-coupé* : au rebours, il n'y a que des mots et un dialogue entre Thomas et Célanire, et ce sont l'étonnement et l'incompréhension de Thomas qui sont mis en exergue<sup>13</sup>. L'opacité du dialogue qui parasite l'épilogue de *Célanire cou-coupé* a pour conséquence qu'une part échappe

<sup>9</sup> Alain Braconnier, *Introduction à la psychopathologie*, Masson, 2006, écrit : « une attitude est annulée par une seconde attitude destinée à supprimer non seulement les conséquences de la première attitude mais cette attitude en soi du même qu'elle constitue un support pour le représentation interdite », p. 45.

<sup>10</sup> Dans Danille Taylor-Guthrie, *Conversations with Toni Morrison*, the University Press of Mississippi, 1994, Introduction p. xiii.

<sup>11</sup> Voir notamment, pour notre sujet précis, (Cheryl B. Torsney et al., 1994) (Pierre Brunel dir., 2002) (Barabara T. Christian dir., 1994). Il existe des ouvrages plus généraux sur le sujet (Sylvie Ballestra-Puech, 2006) (Kathryn Kruger, 2001), ou portant sur d'autres types de corpus, dont certains présentent des exemples très fameux de femmes s'exprimant par la broderie ou la couture (ainsi, Pénélope dans *l'Odyssée*).

<sup>12</sup> *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1829-1936.

<sup>13</sup> « Avec surprise, il vit sa femme apparaître », p. 341 ; « étonné de sa mine secrète et grave » p. 342 ; « Il répéta, effaré, presque effrayé », p. 342.

complètement au lecteur : on reste à la surface des choses. Dans *Beloved*, l'empathie et la communion sont totales au contraire, malgré la pauvreté des échanges verbaux entre Paul D. et Sethe. Il est bien question d'exprimer quelque chose qui ne se dit pas, et pas seulement une histoire. Morrison, comme Catulle, met en place une « poétique de l'indicible<sup>14</sup> », en parlant des « *unspeakable things unspoken* ». Bien sûr, les enjeux et l'histoire de chacun de ces auteurs sont extrêmement différents. Néanmoins, il est frappant de voir que les deux utilisent la même image, celle du tissu ornemental placé sur un lit, pour figurer l'abandon puis la renaissance, la force des émotions que la parole et l'écriture peinent à exprimer : Paul D. éprouve trop de sentiments envers Sethe et en souffre sans pouvoir exprimer verbalement cette souffrance, Sixo essayait de décrire son amour sans y parvenir vraiment (« *trying to describe* », p. 321). C'est aussi le propre du tissu, comme le rappelle Sylvie Ballestra-Puech : « les tisseuses mythiques semblent révéler le fond de silence sur lequel toute parole se détache, la part d'indicible que tout texte recèle. [...] Si le tissage peut être une image de la création verbale, n'est-ce pas surtout parce que l'air circule entre les fils comme le silence entre les mots, ce silence dont la Jeune Parque de Valéry dit qu'il "est la source étrange des poèmes" ? »

L'inexprimable s'exprime à travers le non-figuratif, mais aussi à travers la fragmentation et le tâtonnement : dans *Beloved*, l'écriture est un composé de points de vue différents exprimés par des discours très variés (*black English* ou américain populaire, passages très littéraire...), une narration fragmentée et non linéaire, un mélange de *slave narrative*, de roman gothique et d'autres genres romanesques<sup>15</sup>. Cependant, cette fragmentation engendre un tout cohérent : le patchwork fonctionne comme un creuset. Les éléments sont fondus dans la trame générale, ils font sens justement parce qu'ils sont juxtaposés et confrontés dans le temps du livre. De même, le couvre-lit brodé, chez Catulle, permet de raconter les différentes étapes de l'histoire de façon concomitante, chacune au présent, et chacune constitue l'ensemble du couvre-lit. Le couvre-lit est le liant qui permet de recoller tous les morceaux de l'histoire, mais en les réinventant parce qu'il leur donne une nouvelle place et une nouvelle cohérence issue de leur concomitance, en leur ajoutant des nuances et des couleurs. Sethe était en proie à un délire : l'édredon cousu, décousu et recousu est son fil d'Ariane pour sortir de la pensée qui se perd éternellement et s'enlise dans la folie.

### **Célanire et Arachnè.**

Dans *Célanire cou-coupé*, l'image du tissu en rapport avec l'histoire narrée est bien présente également, bien que ce soit plus discret. Avant l'épilogue, différents personnages donnent des précisions sur l'art de raconter des histoires de Célanire. Lors de leur première rencontre, Thomas voit bien que Célanire lui raconte des histoires, trop belles pour être crédibles, bien qu'il y ait un fond de vérité<sup>16</sup>. La veuve Desrussie pense de même<sup>17</sup>, ainsi qu'Élissa de Kerdore<sup>18</sup>. Une

<sup>14</sup> Pour reprendre le titre d'un ouvrage de Thierry Barbaud sur Catulle, Peeters publishers, 2006.

<sup>15</sup> Toni Morrison elle-même parle de ces influences, par exemple dans un entretien avec Pierre Bourdieu, disponible en ligne (1994, <http://www.vacarme.org/article807.html>), bien sûr dans son essai « *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature* » (1989).

<sup>16</sup> « Elle avait perdu ses deux parents, sa maman et son papa, quand elle était petite. Alors, elle avait été recueillie par les sœurs de la Charité, élevée par leurs soins à Paris. Elle leur devait toute son éducation. Brevet d'études supérieures. Certificat d'aptitude à l'enseignement général et religieux. Et tout. Et tout. [...] Alors, elle avait pu réaliser son rêve : faire triompher le Saint Nom de Dieu sur ce continent déshérité. Thomas, peu crédule de nature, se demanda tout de suite ce qu'elle cachait derrière ce discours bêtifiant. Les yeux dont elle le brûlait démentaient les platitudes que sa bouche prononçait. Elle s'en moquait pas mal, et de l'Afrique, et de l'apostolat, et du sacerdoce ! Ce qu'elle voulait, elle avait tout pour l'obtenir », p. 31-32.

<sup>17</sup> P. 35-36 : « malgré sa naïveté et son goût pour les belles histoires, la veuve Desrussie devinait, comme Thomas de Brabant, que Célanire ne disait pas la vérité. Cette femme cachait quelque chose. On le devinait plus dangereuse qu'un serpent mamba ».

<sup>18</sup> P. 274-275 : « Célanire se lança dans une de ces explications qui n'expliquaient rien dont elle était coutumière. Élissa savait comme Thomas de Brabant que Célanire ne disait jamais la vérité vraie. Elle en était venu à prendre son amie pour une tireuse de contes qui métamorphose à fantaisie le matériel oral, une romancière qui rédige son autobiographie, ajoute, supprime, ampute tel ou tel chapitre, éclaire tel ou tel fait selon l'humeur de l'instant ».

image frappante clôt cette série de constats sur l'art d'inventer des histoires et ouvre l'épisode du retour de Célianire : celle de la couture. Les potins vont bon train sur Célianire lors de la croisière qui la ramène du Pérou, car tout le monde s'interroge sur ce que dissimule le ruban constamment placé sur la cicatrice de son cou. Certains pensent qu'elle s'est arraché la tête avec une corde à sauter, elle aurait été vitriolée par un amoureux éconduit, etc. Le narrateur omniscient de conclure : « on le voit, le point commun de tous ces ragots où des morceaux de vérité étaient cousus grossièrement avec des bouts de fable, c'était que Célianire était une bougresse dont mieux vaut se méfier » (p. 334).

Célianire n'entretient pas un rapport simple au passé, ce qui explique sans doute en partie pourquoi elle est une « tireuse de contes ». Comme dans *Beloved*, une volonté forte d'aller vers l'avenir est affichée en miroir avec une réaffirmation d'un passé qu'on pourrait qualifier d'heureux, tout comme Paul D. ré-arraitait son image au lit du 124. Mais dans le cas de Sethe, elle n'a plus goût à la vie. Dans le cas de Célianire, c'est elle qui va chercher Thomas et qui lui demande un enfant, symbole d'une nouvelle raison de vivre. L'homme est nécessaire dans les deux conclusions, mais Célianire conserve un contrôle absolu tandis que Sethe se laisse faire. En fait, le relâchement de la tension, la résolution de la crise et le renouveau dont les symboles sont nombreux sont équivoques dans *Célianire cou-coupé*. Son ambition se résumerait désormais à être une bonne mère. Elle serait libérée et apte à commencer une vie banale. Cela se traduirait par un retour aux normes conventionnelles de la féminité (elle deviendrait une bonne épouse et une bonne mère). Mais Ludivine, la fille de Thomas, « put apprécier ce qu'elle nommait l'indifférence de sa belle-mère, voire son hypocrisie » (p. 335). Surtout, une multitude de présages<sup>19</sup> amène à penser que tout n'est pas terminé, loin de là, même si l'auteur, comme toujours, laisse le doute sur l'interprétation à leur donner : Condé est une autrice qui aime s'amuser et jouer avec le lecteur<sup>20</sup>. Le désir d'enfant, soutenu par un « discours bêtifiant », n'est-il pas un énième tour de passe-passe de Célianire ? D'ailleurs, Thomas semble plein de doute : Célianire lui cite Montaigne, or, dit-il, « je croyais que tu détestais Montaigne<sup>21</sup>. Depuis quand est-ce que tu lis les *Essais* ? » (p. 342). En outre, son membre se raffermi « miraculeusement » (p. 342) : ce phénomène rappelle tous les moments où les choses arrivaient à point nommé pour servir les desseins de Célianire. À tout le moins, elle a encore une puissance, soit celle de sa séduction, soit encore celle d'une sombre puissance démoniaque. Elle utilise Thomas<sup>22</sup>, une fois de plus, et reste « la bougresse dont il vaut mieux se méfier ».

Une seule chose est assurée : il y a dissimulation. Célianire avance masquée, le cou toujours

<sup>19</sup> « Tous les pieds de letchis du pays, de Matouba à Montebello, de Cocoyer à Trois-Rivières, étaient chargés de fruits et cela ressemblait à une profusion de minuscules lanternes chinoises [...]. Le letchi est un arbre avare et secret. Il ne porte que quelques grappes à la fois et encore, tous les sept ans. Qu'annonçait pareille abondance ? Sûrement, des catastrophes en série. Comme mars n'était pas un mois de cyclones, certains louchaient vers la Soufrière. C'est vrai, depuis quelques semaines, elle laissait à nouveau échapper des fumerolles, nauséabondes comme des vents. D'autres rappelaient que c'était le dixième anniversaire d'un tremblement de terre qui avait ravagé La Pointe de fond en comble. [...] Des voix discordantes soutenaient qu'au contraire les letchis annonçaient le bonheur. Or le bonheur est une habitude que le peuple de Guadeloupe n'a jamais eue et personne ne leur prêtait l'oreille », p. 339.

<sup>20</sup> Elle dit à propos de *Tituba* : « je me marrais beaucoup en écrivant ce livre... tout ceci est largement de la dérision. [...] comme je ne suis pas du genre à créer des modèles, je me suis empressée de détruire tout ce qu'il pouvait y avoir d'exemplaire dans l'histoire » (dans Françoise Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé*, 1993, p. 90-91). M. Condé refuse de s'enfermer dans un esprit sérieux de type « post-colonial », dans le « devoir de mémoire ».

<sup>21</sup> Voir aussi l'intéressante interprétation que fait Keja Valens de cette citation de montaigne dans « Desire Between Women in and as Parodic Métissage: Marys Condé's Célianire cou-coupé », *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies*, 10, 1, 2003, p. 67-93. D'autres critiques pensent que la fin de *Célianire cou-coupé* est optimiste (par exemple, Florence Ramond-Jurney, « Double jeu et subversion postcoloniale dans *Célianire cou-coupé* de Maryse Condé », *Études Francophones* 19, 1, 2004, p. 54-57).

<sup>22</sup> Son désir d'enfant, selon Dawn Fulton (art. cit.), serait à lier à l'histoire de la créature de Frankenstein, à laquelle Célianire est explicitement comparée et assimilée (p. 162). Frankenstein, chez Mary Shelley, tue la progéniture de son monstre, qui voulait aller au Nouveau Monde pour essaimer. Célianire, comme le monstre, veut aussi se perpétuer et accomplir l'ultime transgression, le métissage. Thomas serait ainsi un instrument pour créer un mélange, un métissage. Célianire rendrait possible le cauchemar colonial de Shelley en commettant une infraction, en brisant le pouvoir du colonialisme, grâce au mariage et à la légitimité de l'enfant qu'elle aurait avec Thomas. Ceci revient à brouiller le code colonial, qui veut une séparation nette des Blancs et des Noirs ou métisses.



dissimulé y compris dans la scène d'intimité finale<sup>23</sup>. Le monstre Célanière peut dissimuler sa nature, contrairement à la créature de Frankenstein avec laquelle elle est mise en parallèle, qui est *visiblement* monstrueuse. Or, le monstre est normalement ce qu'on montre ou ce qui se montre, selon l'étymologie du mot (*monstrare*), comme le rappelle D. Fulton. En fait, l'épilogue est placé sous le sceau d'une dissimulation généralisée : si Célanière est hypocrite, les domestiques aussi font semblant (« au palais, les domestiques, faisant semblant d'être heureux de retrouver leurs maîtres... », p. 341). Ainsi, la tapisserie historiée que Célanière fait et défait sans cesse sur sa vie est un tissu de mensonges, à l'image du roman et, sans doute, de l'histoire telle qu'elle a été transmise, car tout est question de point de vue. Dans l'épilogue de *Célanière cou-coupé*, le récit privilégie la multiplicité des points de vue qui se superposent et qui sont cousus ensemble dans le texte sans que le narrateur omniscient tranche en faveur de tel ou tel regard. Il n'y a pas d'interpénétration, de compréhension entre les différentes analyses, pas de belle alchimie comme celle qui a lieu entre Paul D. et Sethe dans *Beloved*, pas de fusion par le regard, par la pensée. Contrairement à l'héroïne, l'écriture est visiblement monstrueuse : Condé expose son écriture couturée en soulignant les dissimulations et les mensonges des personnages.

Maryse Condé pose comme principe la dérision et le jeu avec le lecteur afin d'aiguiser le sens critique de ce dernier, de l'empêcher de sombrer dans la routine des fins trop heureuses. Ainsi, l'écriture romanesque est texte au sens premier : c'est un tissu de mensonges et d'embûches où Condé guette son lecteur. Le mensonge est mêlé aux vérités, ce qui produit un résultat hétérogène impossible à démêler, bien qu'on sache que quelque chose ne va pas parce que les morceaux ne « collent pas ».

C'est encore par analogie avec une tisseuse, Arachné cette fois, qu'on peut penser Célanière et le phénomène d'écriture que l'on vient de décrire. Rappelons que la première victime de Célanière, M. Desrussie, meurt d'une morsure de mygale : « M. Desrussie, le directeur du Foyer des métis, celui-là même que Célanière s'apprêtait à seconder, venait de passer de vie à trépas. Et de quelle manière ! Il allait faire l'amour à sa nouvelle maîtresse de seize ans quand une mygale géante cachée dans le drap du lit l'avait mordu à la verge. Il était mort à la minute<sup>24</sup> ! ». Ensuite, le Grec Karamanlis voit Célanière – c'est le deuxième personnage du roman à travers les yeux duquel la métisse est décrite (après le prêtre présent sur le bateau qui mène Célanière de Paris à Adjame-Santey), le premier à Adjame-Santey, lieu des premiers méfaits du cheval du démon : « Il se tordit le cou pour l'apercevoir et eut la vision d'une figure de rêve, appuyée sur un oreiller de cheveux de soie noire. Une émotion qu'il n'avait pas ressentie depuis qu'il avait quitté Athènes, lui mordit la poitrine. C'était comme si la mygale, qui avait fini M. Desrussie, s'était aussi attaquée à son cœur<sup>25</sup> ». Bien sûr, plus loin, Célanière est comparée à un fauve, à un chat... à toutes sortes d'animaux. Toujours est-il que le premier d'entre eux est cette araignée si spéciale.

Certaines espèces de mygales tissent. Toutes sont connues pour leur patience. La mygale, patiente et acharnée, attend sa proie et bondit sur elle au bon moment. Il existe un précédent littéraire à *Célanière cou-coupé*, qui tient également du thriller noir, de l'histoire de vengeance, du livre d'horreur : *La Mygale*, de Thierry Jonquet<sup>26</sup> (1984). Le plan du livre, comme celui de Condé, est éclaté et repose sur des histoires entremêlées dont on ne voit pas les liens au départ – tout s'éclaire ensuite, par révélations fracassantes : l'ensemble de la toile se découvre enfin. Dans les deux cas, l'auteur joue sur le goût du lecteur pour l'horrible, le croustillant. Peut-être Condé ne connaissait-elle pas l'ouvrage de Jonquet avant d'écrire *Célanière cou-coupé* (paru en 2000), et le registre n'est pas le même : mais on retrouve une constellation de fantasmes similaires associés à la mygale, à vingt ans d'écart, à ceci prêt que la mygale condéenne emprunte sa nature féminine à

<sup>23</sup> À l'inverse de Paul D. qui laisse ses cicatrices visibles.

<sup>24</sup> P. 21.

<sup>25</sup> P. 22.

<sup>26</sup> Adapté par Pedro Almodovar dans *La Piel que habito*.

Michelet<sup>27</sup>, tandis que Jonquet en fait une figure masculine. De plus, Condé, davantage que Jonquet, s'amuse beaucoup de l'accumulation d'horreurs qu'elle entasse, elle qui « se marre » en écrivant : jusqu'où aller dans l'horreur ? Jusqu'où le lecteur est-il prêt à s'amuser avec elle, dans le jeu des clichés et dans cette danse macabre ? Condé accumule en effet les clichés en même temps que les horreurs : la mygale tisseuse et chasseuse, parce qu'elle est femme chez Condé, n'est pas sans lien avec l'Arachné mythique. Comme Arachné, Célanire est incestueuse ; comme les araignées, elle finit par dévorer son géniteur. L'araignée symbolise l'amour monstrueux en général, l'amour cruel, castrateur et cannibale : elle exprime « l'inquiétante proximité d'Éros et de Thanatos<sup>28</sup> ». L'araignée réussit à emprisonner dans la toile de ses belles paroles la personne qui l'aime et qu'elle dévore après l'accouplement. Les victimes de Célanire savent qu'elle ment : la veuve Desrussie, Thomas de Brabant, Éliisa de Kerdoré... Pourtant, elles sont des victimes consentantes, acceptent de se faire séduire par le mensonge et les belles histoires. Et n'est-ce pas, après tout, la place du lecteur, qui accepte de se laisser emporter dans une histoire mensongère, une fiction ?

Ainsi, Maryse Condé et Toni Morrison mettent toutes deux en place une écriture-patchwork ou un texte-tissu, qui repose sur des schémas et des choix d'écriture comparables. Cependant, les ressorts sont très différents, ce qui, me semble-t-il, éclaire l'une et l'autre écriture. Recoudre les plaies du passé prend des tournures diamétralement opposées dans les deux romans. Là où Morrison utilise le pathétique, Condé joue de la dérision, pastiche pour ainsi dire la jolie fin heureuse et édifiante telle qu'elle apparaît dans *Beloved* et, souvent, dans les *slave narratives*. Si donc les fins respectives des deux romans reposent *a priori* sur un schéma similaire (l'apaisement succède aux tensions dues à un contexte affreux et au retour d'un passé indicible et insupportable), l'effronterie de Condé contraste avec l'empathie chez Morrison. Les images de la dislocation et du rapiéçage ou du tissu fonctionnent d'abord comme un principe esthétique dans les deux romans, dont la portée et les enjeux sont symbolisés, sans doute, par l'image finale des cous des personnages : là où le cou de Célanire est dissimulé, celui de Paul D. est tout à fait visible, les détails de la cicatrice sont donnés<sup>29</sup>. L'art mensonger de Condé s'oppose ainsi à l'écriture de la transparence de Morrison.

#### Bibliographie

Ballestra-Puech, Sylvie (2000), « La Toile et le texte : quelques avatars du mythe d'Arachné dans la fiction contemporaine », dans *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, études réunies par Ariane Eissen et Philippe Engélibert, Poitiers, La Licorne, p. 29-40.

Ballestra-Puech, Sylvie (2002), Articles « Arachné », « Pénélope », « Philomèle » (en collaboration avec Véronique Gély), « Tisseuses », dans le *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher.

Ballestra-Puech, Sylvie (2006), *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire ».

Thierry Barbaud (2006), *Catulle. Une poétique de l'indicible*, Leuven, Peeters publishers, « Bibliothèque d'Études Classiques » n°47.

Bauschke, Doreen (2013), « The African American Diaspora in Toni Morrison's *Beloved*: The Patchwork Quilt Motif and a Fragmented People », article en ligne (<http://www.inter->

<sup>27</sup> Voir les travaux de Sylvie Ballestra-Puech sur Arachné (*Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2006 ; « La Toile et le texte : quelques avatars du mythe d'Arachné dans la fiction contemporaine », dans *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, études réunies par Ariane Eissen et Philippe Engélibert, Poitiers, La Licorne, 2000, p. 29-40 ; Articles « Arachné », « Pénélope », « Philomèle » (en collaboration avec Véronique Gély), « Tisseuses », dans le *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit.).

<sup>28</sup> Notice de Sylvie Ballestra-Puech, art. cit.

<sup>29</sup> « *His neck jewelry – its three wands, like attentive baby rattlers, curving two feet into the air* », p. 322.

[disciplinarity.net/at-the-interface/wp-content/uploads/2013/05/bauschkediaspaper.pdf](http://disciplinarity.net/at-the-interface/wp-content/uploads/2013/05/bauschkediaspaper.pdf));

Braconnier, Alain (2006), *Introduction à la psychopathologie*, Masson.

Brunel, Pierre (dir.) (2002), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher.

Condé, Maryse (2000), *Célanire cou-coupé*, Paris, Robert Laffont, « Pocket ».

Morrison, Toni (1993), *Beloved*, traduction Hortense Chabrier et Sylviane Rué, 10/18, coll. « Domaine étranger ».

Crouch, Stanley (1987) « Aunt Medea: *Beloved* by Toni Morrison », *The New Republic*, p. 38-43.

Duclos-Clément, Nathalie (2004) « Figure en résurgences : Médée entre transgressions et transcendances », *Loxias*, *Loxias* 5, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=46>.

Emmett, Hilary (2010), *Unbinding Medea: Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, Oxford, Legenda Press.

Fulton, Dawn (2010) « Lectures monstrueuses : le fantastique dans *Célanire cou-coupé* », dans *Maryse Condé : rébellion et transgressions*, Noëlle Carruggi (dir.), Karthala éditions, p. 147-162.

Gyssels, Kathleen (2007) « “Histoires de femmes et de chiens cannibales” : réécritures et intertextualités inaperçues ou inavouées (Condé/Chamoiseau) », dans Lieven D'hulst, Jean-Marc Moura, Liesbeth De Bleeker, Nadia Lie (dir.), *Caribbean interfaces*, Rodopi, Textset, *Studies in Comparative Literature* 52, p. 297-232.

Kelley, Margot Anne (1994), « Sisters' Choice: Quilting Aesthetics in Contemporary African American Women's Fiction. », dans *Everyday Use: Alice Walker*, Barbara T. Christian (dir.), New Brunswick, Rutgers UP, p. 167-194.

Kruger, Kathryn (2001), *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*, Selinsgrove, Susquehanna University Press.

Morrison, Toni (2005), *Beloved*, Vintage Paperback.

Peppers, Cathy (1994) « Fabricating a Reading of Toni Morrison's *Beloved* as a Quilt of Memory and Identity », dans *Quilt Culture: Tracing the Pattern*, Cheryl B. Torsney et al. (dir.), Columbia et al., U of Missouri, p. 84-95.

Pfaff, Françoise (1993), *Entretiens avec Maryse Condé*, Karthala éditions, coll. « Lettres du Sud ».

Ramond-Jurney, Florence (2004), « Double jeu et subversion postcoloniale dans *Célanire cou-coupé* de Maryse Condé », *Études Francophones* 19, 1, p. 54-57.

Taylor-Guthrie, Danille (1994), *Conversations with Toni Morrison*, the University Press of Mississippi.

Valens, Keja (2003) « Desire Between Women in and as Parodic Métissage: Maryse Condé's *Célanire cou-coupé* », *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies*, 10, 1, p. 67-93.

Wetmore, Kevin J. (2003), *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*, McFarland.

Weisenburger, Steven (1998) *Modern Medea: A Family Story of Slavery and Child-Murder from the Old South*, Hill and Wang.