



HAL
open science

Minoration et créolisation : Dialogue(s) de la marge chez Toni Morrison

Marlène Barroso-Fontanel

► **To cite this version:**

Marlène Barroso-Fontanel. Minoration et créolisation : Dialogue(s) de la marge chez Toni Morrison. Dialogues Amériques Métisses, 2020. hal-03053665

HAL Id: hal-03053665

<https://hal.science/hal-03053665>

Submitted on 11 Dec 2020

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

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

Minoration et créolisation : Dialogue(s) de la marge chez Toni Morrison

Marlène BARROSO-FONTANEL

Université Clermont Auvergne/CELIS EA 4280

Si « une toile métisse sert à définir un entrecroisement de fibres de coton et de lin¹ » où ces « deux fils distincts [...] dialoguent, se croisent et s'entremêlent pour créer un tissage unique² », la notion de métissage, elle, est plus équivoque. En effet, comme l'écrit Jean-Luc Bonniol dans son introduction à l'ouvrage *Paradoxes du Métissage* : « Par certains côtés, le métissage peut être interprété comme l'inverse d'une fusion, comme un processus générateur de fragmentation sociale qui vient appuyer l'ordre hiérarchique colonial³ ». Le métissage peut alors se définir en premier lieu comme « une rencontre, un choc⁴ », à l'instar de celui qui a donné naissance à l'histoire africaine-américaine, née du déracinement et de l'esclavage, et issue de la rencontre brutale entre deux mondes. Celle-ci est à l'origine d'une onde de choc qui a irradié la société des États-Unis jusqu'à la fragmenter en deux espaces distincts, séparés par une ligne de scission creusée par l'Histoire. Cette fragmentation de la société états-unienne, héritée de son histoire, reste toujours d'actualité à l'heure où se profile « la division encore plus radicale d'un pays déjà désuni⁵ » – pour reprendre la formule de François Busnel dans l'édito du dernier numéro de la revue *America*, intitulé fort à-propos « L'Amérique des marges ». Figure de proue de cette « Amérique des marges », Toni Morrison lui a consacré toute son œuvre, luttant sans relâche pour rétablir le rôle prépondérant des minorités ethniques dans la construction de l'identité américaine, et ainsi rendre hommage à cette part d'histoire trop souvent passée sous silence. Par l'écriture, l'auteure fait entrer en dialogue les différents acteurs de la « petite » et de la « grande histoire⁶ », et redistribue leurs rôles, bousculant dès lors le cloisonnement de la marge et du centre.

¹ BONNIOL Jean-Luc, « Introduction », in BONNIOL J.-L. (dir.), *Paradoxes du métissage : Actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 6-10 avril 1998*, Paris, Éditions du CTHS, 2001, p. 7-23, p. 8.

² Texte de cadrage du colloque international interdisciplinaire « Dialogues Amériques Métisses : Métissages et croisements culturels dans les Amériques contemporaines », organisé par Raphaële Dumont, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, 14 et 15 novembre 2019.

³ BONNIOL J.-L., *op. cit.*, p. 12.

⁴ GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 46.

⁵ BUSNEL François, « L'Édito », *America*, « L'Amérique des marges », n°11/16, automne 2019, p. 3.

⁶ RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 315.

« Zones d'éclat⁷ »

« Le mot éclat est à prendre ici au double sens d'éclairage et d'éclatement »,
E. GLISSANT, *Poétique de la Relation*, p. 46.

Dans chacune de ses œuvres, Toni Morrison met en lumière l'éclatement de la société états-unienne, hérité de la fracture ouverte par l'« Institution particulière » qui définit deux rôles possibles, établis selon le prisme de la couleur de peau. Dans *Beloved* (1987), roman emblématique de l'auteure pour lequel elle obtint le prix Pulitzer en 1988, deux personnages incarnent ces deux positions au sein de la société esclavagiste : l'esclave Sixo, dont le nom fait écho à l'épigraphe du roman, « *Sixty Million and more*⁸ », qui rend hommage aux victimes anonymes disparues lors du *Middle Passage*, et le maître *schoolteacher*, personnification de l'institutionnalisation de la minoration raciale qui relègue les minorités ethniques en marge de la société. Au terme d'un échange où le maître cherche à confondre l'esclave qu'il accuse de vol, ce dernier réfute cette accusation en utilisant à son compte la logique de rentabilité du maître au travers d'un syllogisme qui laisse *schoolteacher* sans voix :

“*You stole that shoat, didn't you?*” [...]

“*No, sir. I didn't steal it.*”

Schoolteacher smiled. “*Did you kill it?*”

“*Yes, sir. I killed it.*” [...]

“*Well, then. Did you eat it?*”

“*Yes, sir. I sure did.*”

“*And you telling me that's not stealing?*”

“*No, sir. It ain't.*”

“*What is it then?*”

“*Improving your property, sir.*”

“*What?*”

“*Sixo plant rye to give the high piece a better chance. Sixo take and feed the soil, give you more crop. Sixo take and feed Sixo give you more work.*”

*Clever, but schoolteacher beat him anyway to show him that definitions belonged to the definers – not the defined*⁹.

Si la voix narrative prend alors le relais pour souligner la qualité du raisonnement de l'esclave, comme le suggère l'emploi du terme « *Clever* » en réponse à la dernière réplique de

⁷ GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 46.

⁸ MORRISON Toni, *Beloved*, (1987), Londres, Vintage, 2005, p. V.

⁹ *Ibid.*, p. 224-225.

Sixto, le maître, lui, n'a pas dit son dernier mot, car la prise de parole est son attribut dans cet univers où les « *definers* » cherchent à mettre sous silence les « *defined* », comme le montre la violence qui clôt cette scène pour faire taire Sixto.

En levant le voile sur cette mise sous silence des voix mineures, Toni Morrison entraîne ses lecteurs dans les marges de la société états-unienne pour leur permettre de « *re-discover or imagine anew what it feels like to be marginal, ignored, superfluous, foreign ; to have one's name never uttered ; to be stripped of history or representation ; to be sold or exploited labor for the benefit of a presiding family, a shrewd entrepreneur, a local regime. In other words, to become a black slave*¹⁰. » Car l'histoire africaine-américaine est d'abord celle d'un silence, d'une tentative d'effacement qui passe par l'usurpation du droit à la parole. Dire l'histoire signifie en effet également contrôler le récit, comme le souligne Toni Morrison elle-même lorsqu'elle explique dans son dernier ouvrage, publié quelques mois avant sa disparition, les conflits qui divisent la ville de Ruby dans son roman *Paradise* (1997) : « *Conflicts in the text are gender related ; they are also generational. They are struggles over history : Who will tell and thereby control the story of the past ? Who will shape the future*¹¹? » L'instauration dans ce roman de « *Negro History classes*¹² » dans l'école que dirige Patricia Best à Ruby est alors lourde de sens, car, comme le suggère l'emploi des majuscules dans cette expression, elle institutionnalise dans ce dernier roman de la trilogie morrisonienne l'Histoire Noire au sein du système éducatif, autrefois aux seules mains de *schoolteacher* dans *Beloved*, premier opus de cette trilogie historique.

Dans « ce pays où l'histoire n'est enseignée que du point de vue du vainqueur – c'est-à-dire du colon blanc, mâle, forcément vertueux car guidé par le Seigneur¹³ », il revient à l'écrivain mineur – au sens deleuzien du terme – de lever le voile sur les pans de l'histoire laissés dans l'ombre, comme l'explique Toni Morrison : « *Historians must necessarily speak in generalities and must examine recorded sources : statistics on income earned, books by activists and leaders, dates, etc.... They habitually leave out life lived by everyday people.*

¹⁰ MORRISON Toni, *The Origin of Others*, Cambridge, Harvard University Press, 2017, p. 109. Ici, nous empruntons les propos que tient Toni Morrison lorsqu'elle décrit le processus mis en œuvre par Camara Laye dans *The Radiance of the King* car ils font écho à sa propre conception de l'écriture.

¹¹ MORRISON T., *The Source of Self-Regard, Selected Essays, Speeches, and Meditations*, New York, Alfred A. Knopf, 2019, p. 274.

¹² MORRISON T., *Paradise*, (1997), Londres, Vintage, 1999, p. 88.

¹³ BUSNEL François, « L'Édito », *America*, « De la race en Amérique », n°08/16, hiver 2018, p. 3.

*History for them is what great men have done. But artists don't have any such limitation, and as the truest of historians they are obligated not to*¹⁴. »

L'écriture de Toni Morrison s'inscrit alors dans une forme de résistance politique, puisqu'elle s'oppose à l'effacement et la mise sous silence du mineur sous le poids de l'hégémonie culturelle de la majorité. Ses œuvres sont ainsi une véritable tribune pour la reconnaissance du rôle central joué par la minorité noire dans la construction des États-Unis d'Amérique, revendication qui l'a animée toute sa vie, comme le montrent ces lignes extraites de son dernier roman, *God Help the Child*, publié en 2015 : « *Where was the lecture on how slavery alone catapulted the whole country from agriculture into the industrial age in two decades? White folks' hatred, their violence, was the gasoline that kept the profit motors running*¹⁵. » Cet extrait fait lui-même écho aux propos que tenait déjà l'auteure en 1974 dans un essai intitulé « *Rediscovering Black History* » où elle écrivait : « *Yet despite years, despite decades of such academic energy, there is very little scholarly recognition that a major part of American history is the history of black people [...]. There are very few examinations of U.S. economics as the growth of a country that had generations of free labor to assure that growth*¹⁶. »

Les « zones d'éclats » que Toni Morrison met en lumière dans ses œuvres sont donc bien à entendre « au double sens d'éclairage et d'éclatement¹⁷ » comme l'écrit Édouard Glissant dans *Poétique de la Relation*, puisqu'elles donnent à la fois à voir la *fragmentation* de la société états-unienne, et apportent un *éclairage nouveau* sur ses marges. Car l'effacement n'a jamais été total. À l'instar des décorations qui ornaient autrefois les murs du Couvent dans *Paradise* et que les religieuses ont cherché à détruire, les traces de ce qui était voué à disparaître demeurent toujours : « *The Sisters of the Sacred Cross chipped away all the nymphs, but curves of their marble hair still strangle grape leaves and tease the fruit*¹⁸. »

Histoire(s) en dialogue(s)

« Des histoires défont l'Histoire. » E. GLISSANT, *Traité du Tout-Monde*, p. 75.

¹⁴ MORRISON Toni, in DENARD C. (dir.), *Toni Morrison: What Moves at the Margin*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 37.

¹⁵ MORRISON T., *God Help the Child*, Londres, Chatto & Windus, 2015, p. 111.

¹⁶ MORRISON T., « *Rediscovering Black History* », (1974), in DENARD C. (dir.), *Toni Morrison: What Moves at the Margin*, op. cit., p. 48.

¹⁷ GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 46.

¹⁸ MORRISON T., *Paradise*, (1997), Londres, Vintage, 1999, p. 4.

Toni Morrison s'est dès lors donné pour mission de creuser ces traces du passé afin d'excaver les non-dits de l'histoire et de rendre leurs voix à ceux qui ont été interdits de mots. Elle met ainsi en scène les oubliés de l'Histoire, les anonymes laissés dans l'ombre du passé, et remonte à l'origine de l'indicible, au cœur du trauma originel, pour libérer la mémoire des premiers Africains-Américains. Car, comme elle l'écrit dans le premier essai de son ultime ouvrage : « *Certain kinds of trauma visited on peoples are so deep, so cruel, that [...] only writers can translate such trauma and turn sorrow into meaning, sharpening the moral imagination. A writer's life and work are not a gift to mankind ; they are its necessity*¹⁹. » Dès lors, la déchirure du traumatisme cède peu à peu la place à une « déchirure raccommodée²⁰ » pour reprendre l'expression de Boris Cyrulnik, où, comme les cicatrices sur le corps des esclaves, à l'instar de Sethe dans *Beloved* dont le dos a été lacéré par les coups de fouets et où « *the skin buckled like a washboard*²¹ », les coutures restent visibles, mais sont le témoignage de l'histoire de la minorité africaine-américaine et de sa capacité de résilience. Par l'inscription de l'expérience de la minoration raciale dans le contour du mot, Toni Morrison participe alors à la renaissance culturelle africaine-américaine à travers des œuvres où la mémoire se libère enfin parce que, comme l'écrit Paul Ricœur : « Il y a peut-être des crimes qu'il ne faut pas oublier, des victimes dont la souffrance crie moins vengeance que récit²². »

À travers ses œuvres, Toni Morrison ouvre donc un dialogue entre les différentes versions de l'histoire qu'elle met en confrontation, à l'instar du récit de l'attaque des femmes du Couvent dans *Paradise*. Le roman s'ouvre en effet sur le récit de cette attaque depuis le point de vue des assaillants : « *They shoot the white girl first. With the rest they can take their time. No need to hurry out here. They are seventeen miles from a town which has ninety miles between it and any other*²³. » Puis la même scène est racontée à nouveau au cours du huitième chapitre du roman, cette fois-ci du point de vue des femmes du Couvent :

Three women preparing food in the kitchen hear a shot. A pause. Another shot. Cautiously they look through the swinging door. Backed by light from the slanted door, shadows of armed men loom into the hallway. The women race to the game room and close the door, seconds before

¹⁹ MORRISON Toni, *The Source of Self-Regard, Selected Essays, Speeches, and Meditations*, New York, Alfred A. Knopf, 2019, p. ix.

²⁰ CYRULNIK Boris, *Le Murmure des fantômes*, (2003), Paris, Éditions Odile Jacob, 2005, p. 17.

²¹ MORRISON T., *Beloved*, (1987), Londres, Vintage, 2005, p. 6.

²² RICŒUR Paul, *Temps et récit, Tome III : Le Temps raconté*, (1985), Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 342.

²³ MORRISON T., *Paradise*, (1997), Londres, Vintage, 1999, p. 3.

*the men position themselves in the hall. They hear footsteps pass and enter the kitchen they have just left. No windows in the game room – the women are trapped and know it*²⁴.

Tandis que le lecteur reconnaît immédiatement dans ces coups de feu ceux dont il a déjà été témoin dans l'incipit du roman (« *They shoot* », p. 3/« *a shot* », p. 286), les femmes du Couvent réunies dans la cuisine ne savent pas encore que les tirs qu'elles viennent d'entendre ont déjà touché l'une d'entre elles, et qu'elles sont elles-mêmes sur le point d'être attaquées.

Ici, l'effet de miroir construit entre l'incipit et le chapitre huit de *Paradise*, par la circularité qu'il inscrit au cœur de l'œuvre, permet d'offrir une variation de point de vue. Le lecteur a en effet maintenant accès à celui des figures marginales que sont les femmes vivant isolées dans le Couvent à l'écart de Ruby, tandis que l'incipit n'offrait que la vision des hommes de Ruby au début de leur traque. Ces effets de miroir au cœur du récit contribuent alors à un processus de re-création qui permet à la voix mineure de se faire entendre et de *dire son histoire*.

L'effet de répétition provoqué par le retour du même récit reproduit quant à lui dans le texte les marques de l'oralité, car, comme le souligne Louis-Jean Calvet dans son ouvrage, *La Tradition orale*, « le texte de tradition orale repose sur ces formules répétées²⁵ ». Mais ces répétitions sont également un moyen de remettre en cause le récit figé de l'histoire établie puisque celui-ci est amené à changer au sein de la même œuvre. De cette mise en miroir du même naît alors une brèche au travers de laquelle transparaît une autre version des faits ainsi mise en lumière. Par le décalage qu'elle instaure au cœur de l'œuvre, cette superposition des récits ouvre un espace qui permet l'émergence de la voix mineure. La réécriture de l'h/Histoire devient alors non seulement possible, mais surtout nécessaire afin de faire entendre cette autre version, celle que les pages de la « grande » histoire n'ont pas retenue. À travers la tradition orale qui nourrit son œuvre, Toni Morrison invite donc le lecteur à réinterpréter l'Histoire.

En effet, en instaurant ces dédoublements dans la trame du récit, ces effets de miroir créent une instabilité qui vient remettre en cause l'immuabilité de l'Histoire du fait de ces fluctuations qui jamais ne se figent complètement. Le récit demeure ainsi toujours ouvert, à l'instar du second opus de la trilogie morrisonienne, *Jazz* (1992), qui se clôt sur ces lignes : « *If I were able I'd say it. Say make me, remake me. You are free to do it and I am free to let*

²⁴ MORRISON Toni, *Paradise*, (1997), Londres, Vintage, 1999, p. 286.

²⁵ CALVET Louis-Jean, *La Tradition orale*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 35.

*you because look, look. Look where yours hands are. Now*²⁶. » Par cet appel à la réinvention qui interpelle directement le lecteur, celui-ci est invité à prendre lui-même le rôle de créateur en devenir. Dès lors, comme l'écrit Gérard Genette : « Le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute²⁷. »

Un dialogue s'instaure ainsi entre l'œuvre et le lecteur qui joue lui aussi un rôle dans ce processus de réécriture. Initié au mouvement circulaire du récit par les effets de miroir que la répétition dans la différence crée dans les œuvres de Toni Morrison, le lecteur est incité à percevoir la dimension re-créatrice de ce mouvement sans fin grâce à l'appel contenu dans ces dernières lignes de *Jazz*. De plus, par ces variations du récit et au travers de la circularité constitutive de ses œuvres, l'auteure inscrit au centre du texte le processus de révision permettant de remettre en question l'h/Histoire établie.

En dévoilant les accrocs dans la trame de l'Histoire, Toni Morrison en révèle la doublure cachée et offre un regard nouveau sur l'histoire de la minorité noire aux États-Unis, mais aussi sur l'Histoire établie des États-Unis, car, comme l'écrit Gayatri C. Spivak : « Il s'agit [...] de rendre compte de la façon dont on a établi *une* explication, *un* récit de la réalité comme norme²⁸. » Dès lors, selon la formule d'Édouard Glissant, « [d]es histoires défont l'Histoire²⁹ », et dans cette pluralité des récits que Toni Morrison met en dialogue dans ses œuvres se joue la libération de la voix mineure et la reconquête de son histoire. Son œuvre devient ainsi emblématique de ce que François Paré nomme le « symbole du refus de disparaître³⁰ » de la marge dont Toni Morrison se fait le porte-voix.

Créolisation(s)

« La créolisation diffracte, quand certains modes du métissage peuvent concentrer une fois encore. » E. GLISSANT, *Poétique de la Relation*, p. 46.

La *minoration*, historiquement entendue comme soustraction, devient alors chez Toni Morrison une source de (re-)création, un procédé créatif qui nourrit le processus de créolisation tel que le définit Édouard Glissant dans *Poétique de la Relation* : « Non seulement une rencontre, un choc [...], un métissage, mais une *dimension inédite* qui permet à chacun d'être là et ailleurs, enraciné et *ouvert* [...]. Si nous posons le métissage comme en

²⁶ MORRISON Toni, *Jazz*, (1992), Londres, Vintage, 2005, p. 229.

²⁷ GENETTE Gérard, *Figures III*, (1972), Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 267.

²⁸ SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, (1988), Paris, Éditions Amsterdam, 2016, p. 38. Nous soulignons.

²⁹ GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 75.

³⁰ PARE François, *Les Littératures de l'exiguïté : Essai*, Québec, Le Nordir, 2001, p. 26.

général une rencontre et une synthèse entre deux différents, la créolisation nous apparaît comme le métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultantes *imprévisibles*³¹. » Dès lors, la notion de créolisation « pose la question du multiple comme une source et non plus comme un obstacle³² ». Elle traduit la richesse de l'expérience des marges et fait ainsi écho à ce qu'Homi Bhabha décrit comme « [l]e processus d'hybridité culturelle » qui « donne naissance à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, que l'on ne peut reconnaître, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation³³ ».

Chez Toni Morrison, le processus de créolisation est visible dans le travail de l'auteure sur la langue à travers l'usage de l'oralité qu'elle revendique, comme lors de cet entretien où elle explique : « *Black people have a story, and that story has to be heard. There was an articulate literature before there was print. There were griots. They memorized it. People heard it. It is important that there is sound in my books – that you can hear it, that I can hear it*³⁴. » Ses textes se font alors l'écho de la voix, s'inscrivant ainsi dans le prolongement des littératures africaines où, selon le mot d'Alain Ricard : « Il y a d'abord une matérialité phonique – respiration, halètement, cri – de l'oralité, celle de la voix qui devient incantation, imploration, invocation, profération. À chacune de ces formes correspond un rythme, une intonation particulière³⁵. » Cette prégnance de l'oralité se traduit dans les œuvres de Toni Morrison par une « totale adéquation entre les personnages et le langage qui est le leur. [Par exemple,] Ajax, l'amant de Sula dans le roman [auquel elle a donné son nom], est un de ces hommes noirs qui adorent la langue et sont des virtuoses du verbe³⁶ », comme le suggère cette description d'Ajax tirée du roman : « *His reputation was derived from the way he handled the words. When he said "hell" he hit the h with his lungs and the impact was greater than the achievement of the most imaginative foul mouth in the town*³⁷. » Ajax donne ainsi chair aux propos de Toni Morrison selon lesquels « the characters have to speak their own language³⁸ ».

³¹ GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 46. Nous soulignons.

³² COLLOMB Gérard, « Chassez le métissage... », in BONNIOL J.-L. (dir.), *Paradoxes du métissage : Actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 6-10 avril 1998*, Paris, Éditions du CTHS, 2001, p. 225-232, p. 225.

³³ BHABHA Homi, « Le Tiers-espace », *Multitudes*, 2006, p. 99-100.

³⁴ MORRISON Toni, in MCKAY N., « An Interview with Toni Morrison », in TAYLOR-GUTHRIE D. (dir.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 138-155, p. 152.

³⁵ RICARD Alain, *Littératures d'Afrique noire : Des langues aux livres*, Paris, CNRS Éditions et Karthala, 1995, p. 44.

³⁶ RAYNAUD Claudine, « Toni Morrison : Le Langage est sujet à la mort », in SORLIN S. (dir.), *L'Art du langage : Fragments anglo-américains*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2011, p. 101-110, p. 106.

³⁷ MORRISON T., *Sula*, (1973), Londres, Vintage, 1998, p. 50.

³⁸ MORRISON T., in TATE C., « Toni Morrison », in TAYLOR-GUTHRIE D. (dir.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 156-170, p. 166.

Cette inscription des voix au cœur du texte ne relève pas chez Toni Morrison d'un simple aspect esthétique, mais bien d'une volonté *politique* de l'auteure. Ainsi, comme elle l'écrit dans *The Source of Self-Regard* : « *My effort to manipulate American English was not to take standard English and use vernacular to decorate or to paint over it, but to carve away its accretions of deceit, blindness, ignorance, paralysis, and sheer malevolence so that certain kinds of perceptions were not only available but were inevitable*³⁹. » Le projet littéraire de Toni Morrison s'inscrit dès lors dans ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent comme « une littérature mineure » dont les trois principaux caractères sont les suivants :

Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. [Le] premier caractère est [...] que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. [...]

Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. Dans les « grandes » littératures au contraire, l'*affaire individuelle* (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond [...]. La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre histoire s'agite en elle. [...]

Le troisième caractère, c'est que tout prend une valeur collective [...] : ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. Le champ politique a contaminé tout énoncé. [...] [C]'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active [...] ⁴⁰.

Pour raconter l'histoire de la marge, l'écrivain mineur doit donc infiltrer la langue majeure afin de se l'approprier pour mieux la transformer et la régénérer de l'intérieur. L'écriture morrisonienne se fait alors outil de transgression de la langue majeure dans laquelle elle « trace précisément une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant⁴¹ ».

³⁹ MORRISON Toni, *The Source of Self-Regard, Selected Essays, Speeches, and Meditations*, New York, Alfred A. Knopf, 2019, p. 135.

⁴⁰ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka : Pour une littérature mineure*, (1975), Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 29-31.

⁴¹ DELEUZE G., *Critique et clinique*, (1993), Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 15.

Dans son premier roman par exemple, Toni Morrison manipule la langue jusqu'à la faire sortir de ses gonds dès les premières pages de *The Bluest Eye* où, pour reprendre la formule de Gilles Deleuze : « On dirait que la langue est prise d'un délire, qui la fait précisément sortir de ses propres sillons⁴². » En effet, le roman s'ouvre sur un premier paragraphe qui fait référence aux livres de lecture *Dick and Jane*, très couramment utilisés dans les écoles aux États-Unis à l'époque où se déroule le roman.

Here is the house. It is green and white. It has a red door. It is very pretty. Here is the family. Mother, Father, Dick, and Jane live in the green-and-white house. They are very happy. See Jane. She has a red dress. She wants to play. Who will play with Jane? See the cat. It goes meow-meow. Come and play. Come play with Jane. The kitten will not play. See Mother. Mother is very nice. Mother, will you play with Jane? Mother laughs. Laugh, Mother, laugh. See Father. He is big and strong. Father, will you play with Jane? Father is smiling. Smile, Father, smile. See the dog. Bowwow goes the dog. Do you want to play with Jane? See the dog run. Run, dog, run. Look, look. Here comes a friend. The friend will play with Jane. They will play a good game. Play, Jane, play⁴³.

Ici, la langue répond parfaitement aux règles de la syntaxe requise pour un livre de lecture de ce genre. Cependant, dès le deuxième paragraphe, celle-ci s'effrite tandis que le même texte est répété à l'identique, mais sans aucune ponctuation :

Here is the house it is green and white it has a red door it is very pretty here is the family mother father dick and jane live in the green-and-white house they are very happy see jane she has a red dress she wants to play who will play with jane see the cat it goes meow-meow come and play come play with jane the kitten will not play see mother mother is very nice mother will you play with jane mother laughs laugh mother laugh see father he is big and strong father will you play with jane father is smiling smile father smile see the dog bowwow goes the dog do you want to play do you want to play with jane see the dog run run dog run look look here comes a friend the friend will play with jane they will play a good game play jane play⁴⁴

Déjà, le sens des mots commence à se diluer dans ce flot que n'interrompt que le souffle qui s'insère dans l'espace blanc autrefois occupé dans la page par les marques de ponctuation. Mais Toni Morrison va plus loin et pousse la langue vers cette « limite asyntaxique où tend tout le langage⁴⁵ » que décrit Gilles Deleuze dans *Critique et clinique*. En effet, lorsque l'on

⁴² DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, (1993), Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 16.

⁴³ MORRISON Toni, *The Bluest Eye*, (1970), Londres, Vintage Books, 1999, p. 1.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁵ DELEUZE G., *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 16.

tourne la première page du roman, la troisième version de ce paragraphe finit de déconcerter le lecteur puisque plus aucun espace ne sépare les mots de ce paragraphe initial qui désormais s'entrechoquent, tandis que la langue se fait rhizome et trace sur la page sa ligne de fuite :

Hereisthehouseitisgreenandwhiteithasareddooritisveryprettyhereisthefamilymotherfatherdickandjaneliveinthegreenandwhitehousetheyareveryhappyseejanesheshasareddressshewantstoplaywhowillplaywithjaneseethecatitgoesmeowmeowcomeandplaycomeplaywithjanethekittenwillnotplays eemothmotherisverynicemothwillyouplaywithjanemothlaughslaughmothlaughseefatherheisbigandstrongfatherwillyouplaywithjanefatherissmilingsmilefathersmileseethedogbowwowgoesthedogdoyouwanttoplaydoyouwanttoplaywithjaneseethedogrunrundogrunlooklookherecomsafr iendthefriendwillplaywithjanetheywillplayagoodgameplayjaneplay⁴⁶

Cette minoration de la langue majeure vise ici à révéler son inadéquation avec la réalité de l'expérience des marges, à l'instar de ces livres de lecture qui ne représentent qu'une facette de la population des États-Unis, et annonce ainsi la thématique centrale de ce premier roman de l'auteure publié en 1970 qu'elle consacre à une petite fille noire qui, sous l'influence des canons de beauté valorisés par la majorité blanche, rêve d'avoir des yeux bleus.

La langue de Toni Morrison est donc une langue vivante, qui vibre et s'anime pour révéler l'espace marginal du *mineur*. Dès lors, comme l'écrit Édouard Glissant :

L'éclat des littératures orales est ainsi venu, non pas certes remplacer l'écrit, mais en changer l'ordre. Écrire c'est vraiment dire : s'épandre au monde sans se disperser ni s'y diluer, et sans craindre d'y exercer ces pouvoirs de l'oralité [...]. L'histoire qu'on raconte et maîtrise était naguère inhérente à l'Histoire qu'on fait et qu'on régit. [...] Nous sommes tentés par d'autres partitions⁴⁷.

Cette langue *minorée* par le travail de l'écrivaine, désormais habitée par le souffle de la voix mineure, devient dès lors un outil de réappropriation et de résistance culturelles au travers de la créolisation qui « diffracte, quand certains modes du métissage peuvent concentrer une fois encore⁴⁸ ».

La fragmentation, auparavant subie, – l'on pense notamment à l'évocation par Frantz Fanon de l'impact de la minoration raciale sur l'homme noir à travers le regard morcelant de

⁴⁶ MORRISON Toni, *The Bluest Eye*, (1970), Londres, Vintage Books, 1999, p. 2.

⁴⁷ GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 121-122.

⁴⁸ GLISSANT É., *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 46.

l'homme blanc⁴⁹ – se transforme alors en principe créateur qui s'inscrit dans la lignée de la langue créole et de ses littératures. En effet, toujours selon Édouard Glissant :

[L]es littératures de la Caraïbe, qu'elles soient de langue anglaise, espagnole ou française, introduisent [...] volontiers des épaisseurs et des cassures – comme autant de détours – dans la matière dont elles traitent ; mettant en pratique, à la manière du conte des Plantations, des procédés de redoublement, d'essoufflement, de parenthèse, d'immersion du psychologique dans le drame du devenir commun. [...] Cela est aussi vrai, bien entendu, d'un écrivain en langue créole comme le Haïtien Franketienne, mais aussi d'une romancière comme Toni Morrison aux États-Unis. [...]

Ce qui fait que ces littératures ne peuvent plus être estimées des appendices exotiques aux corps littéraires français, anglais ou espagnols ; qu'elles entrent soudain, avec la force d'une tradition qu'elles se sont elles-mêmes forgée, dans la relation des cultures⁵⁰.

En minorant la langue majeure par la créolisation créatrice, Toni Morrison offre donc à la minorité noire une nouvelle voie/x d'expression, mais aussi une nouvelle forme de défense culturelle au travers d'une langue qui se fait bel et bien arme de résistance.

Conclusion

« *Dialogue done properly can be heard.* » T. MORRISON, in TAYLOR-GUTHRIE D. (dir.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 156-170, p. 165.

De cet entre-deux créé par la rencontre brutale entre deux mondes naît alors une forme hybride de « toile métisse » sous la plume de Toni Morrison dont la langue déchire d'abord la trame de l'h/Histoire avant d'en re-tisser les fils pour créer un tissu non pas uni, mais unique en son genre, un patchwork où les coutures visibles font partie intégrante du processus de re-création toujours mouvant et ouvert, propre à la créolisation. Toni Morrison déstabilise ainsi la langue majeure *de l'intérieur* pour y creuser les sillons au travers desquels peut éclore la langue polyphonique et hybride du mineur « comme devenir potentiel et créé, créatif⁵¹ ». Elle transforme alors la fragmentation inhérente à l'expérience des Noir.e.s aux États-Unis en

⁴⁹ « J'arrivais dans le monde, soucieux de faire lever un sens aux choses, mon âme pleine du désir d'être à l'origine du monde, et voici que je me découvrais objet au milieu d'autres objets. Enfermé dans cette objectivité écrasante, j'implorai autrui. [...] Mais là-bas, juste à contre-pente, je bute, et l'autre, par gestes, attitudes, regards, me fixe, dans le sens où l'on fixe une préparation par un colorant. Je m'emportai, exigeai une explication... Rien n'y fit. J'explosai. Voici les menus morceaux par un autre moi réunis. » FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, (1952), Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 88.

⁵⁰ GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 85.

⁵¹ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, (1980), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 134.

principe créateur d'une langue (res)source où minoration et créolisation entrent en dialogue pour que s'ex(-)priment et s'entendent les voix de la marge.

Bibliographie

BHABHA Homi, « Le Tiers-espace », *Multitudes*, 2006.

BONNIOL Jean-Luc (dir.), *Paradoxes du métissage : Actes du 123^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section d'anthropologie et d'ethnologie françaises, Antilles-Guyane 6-10 avril 1998*, Paris, Éditions du CTHS, 2001.

BUSNEL François :

- « L'Édito », *America*, « De la race en Amérique », n°08/16, hiver 2018 ;
- « L'Édito », *America*, « L'Amérique des marges », n°11/16, automne 2019.

CALVET Louis-Jean, *La Tradition orale*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

CYRULNIK Boris, *Le Murmure des fantômes*, (2003), Paris, Éditions Odile Jacob, 2005.

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, (1993), Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix :

- *Kafka : Pour une littérature mineure*, (1975), Paris, Les Éditions de Minuit, 2010 ;
- *Mille plateaux*, (1980), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

DENARD Carolyn C. (dir.), *Toni Morrison: What Moves at the Margin*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, (1952), Paris, Éditions du Seuil, 2001.

GENETTE Gérard, *Figures III*, (1972), Paris, Éditions du Seuil, 1988.

GLISSANT Édouard :

- *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990 ;
- *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

MORRISON Toni:

- *The Bluest Eye*, (1970), Londres, Vintage Books, 1999 ;
- *Sula*, (1973), Londres, Vintage, 1998 ;
- *Beloved*, (1987), Londres, Vintage, 2005 ;
- *Jazz*, (1992), Londres, Vintage, 2005 ;
- *Paradise*, (1997), Londres, Vintage, 1999 ;
- *God Help the Child*, Londres, Chatto & Windus, 2015 ;
- *The Origin of Others*, Cambridge, Harvard University Press, 2017 ;
- *The Source of Self-Regard, Selected Essays, Speeches, and Meditations*, New York, Alfred A. Knopf, 2019.

PARE François, *Les Littératures de l'exiguïté : Essai*, Québec, Le Nordir, 2001.

RAYNAUD Claudine, « Toni Morrison : Le Langage est sujet à la mort », in SORLIN S. (dir.), *L'Art du langage : Fragments anglo-américains*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2011, p. 101-110.

RICARD Alain, *Littératures d'Afrique noire : Des langues aux livres*, Paris, CNRS Éditions et Karthala, 1995.

RICŒUR Paul :

- *Temps et récit, Tome III : Le Temps raconté*, (1985), Paris, Éditions du Seuil, 1991 ;
- *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, (1988), Paris, Éditions Amsterdam, 2016.

TAYLOR-GUTHRIE Danille (dir.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994.