



VOIX REBELLE(S) : MINORATION/RE-CRÉATION/RÉVOLUTION DANS QUATRE ROMANS DE TONI MORRISON

Marlène Barroso-Fontanel

► To cite this version:

Marlène Barroso-Fontanel. VOIX REBELLE(S) : MINORATION/RE-CRÉATION/RÉVOLUTION DANS QUATRE ROMANS DE TONI MORRISON. Écritures minoritaires de la mémoire dans les Amériques, 2019. <hal-04604770>

HAL Id: hal-04604770

<https://hal.science/hal-04604770v1>

Submitted on 7 Jun 2024

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.



HAL Authorization

Marlène Barroso-Fontanel

VOIX REBELLE(S) :
MINORATION /
RE-CRÉATION /
RÉVOLUTION DANS
QUATRE ROMANS DE
TONI MORRISON

Abstract. – Revolution implies movement which is at the heart of Toni Morrison's work. According to her, writing belongs to the realms of creation *and* politics. Language is a means of both resistance and liberation that she uses to fight against the hegemony of the major voice. Her novels are a way for her to bring the margin of the American society to light and to offer another view of History through her characters. Minoration is then to be understood as (re-)creation in Toni Morrison's work where she enables the reader to listen to « [l]es éclats de la parole » [Glissant 121] of those who fight against their disappearance. Toni Morrison's writing therefore rings out with rebellious voices through which the author undermines the major language so as to give rise to « un devenir-autre de la langue » [Deleuze 15].

Keywords. – Morrison (Toni) ; African-American Literature ; Memory ; Margin(s) ; Minoration ; Minor Literature ; (Re-)writing ; Voice(s) ; Movement

Résumé. – Le mouvement propre à la révolution anime l'œuvre de Toni Morrison pour qui l'écriture relève non seulement de la création mais aussi du politique. La langue est en effet chez elle un moyen de résistance et de libération face à l'hégémonie du discours majeur. À travers ses romans, elle met ainsi en lumière la marge de la société américaine et offre une autre vision de l'Histoire portée par les personnages qu'elle met en scène. Minoration devient alors synonyme de (re-)création dans l'œuvre de Toni Morrison où l'auteure donne à entendre « [l]es éclats de la parole » [Glissant 121] de ceux qui luttent pour ne pas disparaître. L'écriture de Toni Morrison résonne ainsi de voix rebelles au travers desquelles l'auteure subvertit la langue majeure pour faire advenir « un devenir-autre de la langue » [Deleuze 15].

Mots-clés. – Morrison (Toni) ; Littérature africaine-américaine ; Mémoire ; Marge(s) ; Minoration ; Littérature mineure ; (Ré-)écriture ; Voix ; Mouvement

L'auteure. – Marlène Barroso-Fontanel est doctorante à l'Université Clermont Auvergne sous la direction de Madame Anne Garrait-Bourrier, Professeur d'Études culturelles américaines. Rattachée au Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS), elle travaille sur l'œuvre de Toni Morrison. Sa thèse s'intitule : *Toni Morrison et l'écriture de l'indicible : Minorations, fragmentations et lignes de fuite*.

Marquée par les heurts et les ressacs, l'écriture de Toni Morrison est imprégnée de l'histoire africaine-américaine dont la mémoire revient sans cesse. Ce mouvement cyclique autour de l'axe du souvenir se retrouve dans la structure même des quatre romans qui composent notre corpus où incipits et excipits se répondent. *Sula* (1973), *Beloved* (1987), *Jazz* (1992) et *Paradise* (1997) sont chacun l'occasion pour l'auteure de (ré-)écrire l'histoire africaine-américaine depuis son origine et la traversée de l'Atlantique dans *Beloved* jusqu'aux années 1960-70 et le mouvement des droits civiques aux États-Unis dans *Paradise*. La *révolution* de la mémoire chez Toni Morrison joue de la plasticité du terme : elle est à la fois ce mouvement constant de retour suite à la rupture provoquée par le

traumatisme originel de la traversée, et l'ex(-)pression de la révolte du mineur qui fait gronder la langue morrisonienne. L'écriture relève donc pour Toni Morrison de la (re-)création, mais aussi du politique puisqu'elle utilise la langue comme un moyen de résistance face à l'hégémonie culturelle de la majorité. Creusée de l'intérieur, cette langue est l'expression du mineur. Et « [autant] dire que “mineur” ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie) » [Deleuze et Guattari 33].

Ressacs¹ de mémoire

« (Le ressac est répétition, qui sans fin se déchire.) » [Glissant 86]

Les ressacs sont emblématiques de la mémoire traumatique qui revient constamment. La boucle du souvenir est ainsi un motif central de notre corpus, et en particulier de la trilogie historique que forment *Beloved*, *Jazz* et *Paradise*. Dans le roman de l'origine qu'est *Beloved*, la boucle du souvenir est synonyme d'un enfermement dans le passé, incarné notamment par le personnage de Sethe pour qui : « the future was a matter of keeping the past at bay » [*Beloved*, 51]. Hantée par son passé qu'elle refuse d'affronter, Sethe est prise dans une spirale de contournement du dire comme le montre sa réaction dans le chapitre où Paul D tente de la confronter à l'infanticide qu'elle a commis pour épargner à sa fille la vie d'esclave :

[Sethe] was *spinning*. Round and round the room. [...] It made [Paul D] dizzy. At first he thought it was her *spinning*. Circling him the way she was *circling* the subject. Round and round, never changing direction [...]. Circling, circling, now she was gnawing something else instead of getting to the point. [...] Sethe knew that the circle she was making around the room, him, the subject, would remain one.

¹ Nous empruntons ici le titre de l'une des sous-parties de l'œuvre d'Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, p. 85-86.

That she could never close in, pin it down for anybody who had to ask.² [*Beloved*, 187-192]

Mais cette tentative d'évitement est vouée à l'échec pour celle qui porte les traces indélébiles du traumatisme de l'esclavage sur son dos, lacéré par les coups de fouets. Le souvenir ne cesse jamais de réapparaître, comme le dit Sethe elle-même à sa fille cadette, Denver :

Someday you be walking down the road and you hear something or see something going on. So clear. And you think it's you thinking it up. A thought picture. But no. It's when you bump into a rememory that belongs to somebody else. Where I was before I came here, that place is real. *It's never going away.*³ [*Beloved*, 43]

La trame du roman se déchire sous l'assaut d'irruptions incontrôlables du souvenir à l'instar de cette image du passé qui se fait chair sous nos yeux.

La boucle du souvenir apparaît alors comme un enfermement stérile qu'annonçait déjà l'exemple de Plum dans *Sula*. Ancien soldat devenu dépendant à la drogue, Plum est revenu vivre chez sa mère, Eva, à la fin de la Première Guerre mondiale. Face à la déchéance de son fils, Eva décide de mettre fin à ses jours. Quelque temps plus tard, elle explique son geste à sa fille, Hannah, en ces termes :

It was such a carryin' on to get [Plum] born and to keep him alive. Just to keep his little heart beating and his little old lungs cleared and look like when he came back from that war he wanted to git back in. After all that carryin' on, just gettin' him out and keepin' him alive, he wanted to crawl back in my womb and well... I *ain't* got the room no more even if he could do it. There *wasn't* space for him in my womb. And he was crawlin' back. Being helpless and thinking baby thoughts and dreaming baby dreams and messing up his pants again and smiling all the time. I had room enough in my heart, but *not* in my womb, *not no more*. I birthed him once. I *couldn't* do it again. [...] Godhavemercy, I *couldn't* birth him twice. [...] I *didn't* have that much room. I kept on dreaming it. Dreaming it and

² Nous soulignons.

³ Nous soulignons.

I knewed it was true. One night it *wouldn't* be *no* dream. It'd be true and I would have done it, would have let him if I'd've had the room but a big man *can't* be a baby all wrapped up inside his mamma *no more*; he suffocate.⁴ [*Sula*, 71-72]

Construit sur la répétition des mêmes termes et l'usage de nombreuses négations – respectivement soulignées et marquées par des italiques ici afin d'en faciliter le repérage – cet extrait reproduit dans sa structure même le phénomène régressif dans lequel Plum a sombré, décrit par Eva à travers l'emploi d'une polysyndète qui contribue à créer un effet de torsion du texte : « Being helpless *and* thinking baby thoughts *and* dreaming baby dreams *and* messing up his pants again *and* smiling all the time. »⁵ Mais tandis que le texte semble faire constamment retour sur lui-même, la multiplication des négations met en évidence la véritable nature de l'axe autour duquel il s'enroule ici : celui de la répétition stérile qui mène irrémédiablement à l'asphyxie comme le montrent les derniers mots de cet extrait : « he suffocate. »

Les tentatives de Sethe et Plum pour oublier leur passé se soldent donc par des échecs car ils luttent pour oublier au lieu d'affronter leurs souvenirs. En effet, comme le souligne Toni Morrison au sujet de *Beloved* dans son entretien avec Paul Gilroy : « The struggle to forget, which was important in order to survive is fruitless and I wanted to make it fruitless » [Gilroy 179]. La mémoire traumatique doit être excavée pour rendre leurs voix à ceux que l'Histoire a effacés comme le montrent ces lignes extraites de l'avant-propos de *Beloved* : « The terrain, slavery, was formidable and pathless. To invite readers (and myself) into the repellant landscape (hidden, but not completely ; deliberately buried, but not forgotten) was to pitch a tent in a cemetery inhabited by highly vocal ghosts » [*Beloved*, XI]. Toni Morrison amorce ainsi dans son œuvre un travail nécessaire sur la mémoire de l'esclavage qui « ne prend sens que par rapport à la difficulté ressentie par la communauté [...] à faire mémoire de ces événements d'une manière apaisée » [Ricœur 105] pour

⁴ Nous soulignons.

⁵ Nous soulignons.

reprendre les termes de Paul Ricoeur au sujet du « devoir de mémoire ». Pour ce faire, elle utilise l'écriture car, comme elle l'explique à Pierre Bourdieu :

[J]e crois qu'écrire est l'acte politique par excellence. J'en veux pour preuve que la première mesure des gouvernements oppresseurs, c'est de censurer ou de détruire les livres, ou encore de bâillonner les gens. Et ils font cela justement parce qu'ils ne sont pas stupides, parce qu'ils savent très bien que l'acte même d'écrire est séditieux, potentiellement séditieux en tout cas, et toujours porteur d'interrogations. Mes livres ne répondent pas uniquement à des préoccupations esthétiques, pas plus qu'ils ne répondent exclusivement à des préoccupations politiques. Je pense que, pour pouvoir être pris au sérieux, l'art doit faire les deux à la fois. [Bourdieu et Morrison]

Le roman devient chez Toni Morrison un espace d'ex(-)pression de la mémoire traumatique comme le souligne Homi Bhabha : « The act of "rememoration" (her concept of the recreation of popular memory) turns the present of narrative enunciation into the haunting memorial of what has been excluded, excised, evicted, and for that very reason becomes the *unheimlich* space for the negotiation of identity and history » [Bhabha 284]. Toni Morrison met ainsi au jour l'histoire longtemps passée sous silence de la minorité noire aux États-Unis. Ce faisant, elle ouvre la voie de la reconstruction de l'identité culturelle africaine-américaine au travers de la réappropriation de son passé qu'elle s'est donnée pour mission⁶ : « I know I can't change the future but I can change the past. It is the past, not the future, which is infinite. Our past was appropriated. I am one of the people who has to reappropriate it » [Taylor-Guthrie XIII-XIV].

⁶ Toni Morrison met également en avant cette responsabilité de l'écrivain mineur dans son entretien avec Paul Gilroy : « Slavery wasn't in the literature at all. Part of that, I think, is because, on moving from bondage into freedom which has been our goal, we got away from slavery and also from the slaves, there's a difference. We have to re-inhabit those people. » Paul Gilroy, *Small Acts*, p. 179.

La réappropriation du passé passe alors par la confrontation avec le traumatisme originel de l'histoire africaine-américaine, celui de la déportation des Africains vers l'Amérique et du *Middle Passage* que Toni Morrison met en scène dans *Beloved*.

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

some who eat nasty themselves I do not eat the men without skin bring us their morning water to drink we have none at night I cannot see the dead man on my face daylight comes through the cracks and I can see his locked eyes I am not big small rats do not wait for us to sleep someone is thrashing but there is no room to do it in if we had more to drink we could make tears we cannot make sweat or morning water so the men without skin bring us theirs [...] we are all trying to leave our bodies behind the man on my face has done it [...] in the beginning we could vomit now we do not

now we cannot [...] the bread is sea-colored I am too hungry to eat it [...] those able to die are in a pile [...] a hot thing the little hill of dead people a hot thing the men without skin push them through with poles [...] they fall into the sea which is the color of the bread [...] now there is room to crouch and to watch the crouching others it is the crouching that is now always now inside the woman with my face is in the sea a hot thing [...]

In the beginning I could see her I could not help her because the clouds were in the way [*Beloved*, 248-249]

Dans cet extrait, les fissures du bateau (« daylight comes through the cracks ») semblent s'être propagées jusque dans la page du roman qui porte les traces de cette rencontre avec ce qu'Edouard Glissant appelle le « gouffre », soit, comme l'explique Patrick Chamoiseau, « un immense inconnu, et un parfait inconnaisable » [Chamoiseau 321]. Ici, le texte se morcelle littéralement sous l'effet de cette rencontre avec l'indicible. Mais ces blancs de suspension sont aussi une invitation à entendre la voix du mineur au cœur du récit à travers celle du personnage de *Beloved*. Par un

effet d'écho, le texte halète au rythme du souffle de la petite fille déportée vers l'Amérique pour y être vendue en tant qu'esclave. La fragmentation de l'être que provoque « [cette] rencontre avec l'impossible » [Chamoiseau 321] se donne à voir dans le corps du texte qui s'effrite sous le choc de la rencontre, et se répand jusqu'à l'architecture même des romans de Toni Morrison. Creusée par l'indicible né de la confrontation directe avec l'horreur, la structure éclatée des romans constitue l'empreinte de cette « disjunctive temporality » [Bhabha 254] propre à l'écriture diasporique postcoloniale décrite par Homi Bhabha. Elle est également la marque d'une oralité qui replace la voix du mineur au cœur de l'œuvre littéraire.

*Histoire(s) origin-orale(s)*⁷

« Ce qu'il faut, c'est créer un peu partout des zones de confusion. Interjeter les différences. Par ses langues, pas ses espaces propres, par son oralité, par ses créoles, par sa violence verbale, par sa folie discursive, l'exiguïté se comporte comme un agent de déraison dans le tableau tranquille de la légitimité littéraire »⁸

À travers ses romans, Toni Morrison réinvestit la mémoire de la minorité africaine-américaine que la confrontation avec le passé traumatique permet de reconstruire. Elle met ainsi en lumière les personnages de la marge issus de la diaspora noire. Mais, comme le laisse entendre l'exemple précédent de *Beloved*, elle les met également en voix. Toni Morrison développe en effet un travail sur la langue à travers l'usage de l'oralité. Ses textes s'animent en se faisant l'écho de la voix, comme pour le personnage d'Ajax dans *Sula* : « 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 » [*Sula*, 50]. Ajax incarne alors cet amour de la langue noire dont parle Toni Morrison dans l'un de

⁷ Cet adjectif fait référence à l'« origin-oralité » de la langue de Toni Morrison, terme créé par l'auteure de cet article.

⁸ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Québec, Le Nordir, 2001, p. 190.

ses entretiens : « It is the thing that black people love so much – the saying of words, holding them on the tongue, experimenting with them, playing with them. It’s a love, a passion. [...] The worst of all possible things that could happen would be to lose that language » [Taylor-Guthrie 123].

Le personnage de Martin, quant à lui, incarne dans *Jazz* le refus de se soumettre aux normes de la langue majeure : « Dorcas recognizes her partner as Martin, who had been in her elocution class for a hot minute – which was as long as it took for the teacher to realize he would never relinquish “ax” for “ask” » [*Jazz*, 66]. En inscrivant de la sorte les voix au cœur du texte, Toni Morrison crée un étoffement du verbe et le double d’une qualité orale qui fait écho à la culture héritée d’Afrique. De plus, comme le montre l’exemple de Martin, et pour reprendre la formule de Christine Dualé au sujet de Langston Hughes :

Cet éloignement de la langue standard est [...] une façon de montrer que le vernaculaire noir est une langue à part entière, avec sa propre grammaire et ses propres règles. Le vernaculaire noir est « une langue dans la langue » et ne doit pas être perçu comme le résultat d’erreurs grammaticales et syntaxiques [Dualé 257].

Pour la minorité noire américaine, la réappropriation de son histoire passe également par la revendication de la reconnaissance de sa langue, une langue origin-orale, qui est, selon Toni Morrison : « à la fois quelque chose de très intérieur pour [tous les Noirs], mais aussi une marque de rébellion » [Bourdieu et Morrison]. Marque d’affranchissement de la norme imposée par le majeur, cette langue origin-orale inscrit au cœur du texte les « pouvoirs de l’oralité » [Glissant 121], pour reprendre la formule d’Edouard Glissant, à travers « la répétition, le ressassement, la parole circulaire, le cri en spirale, les cassures de la voix » [Glissant 121].

La répétition est souvent synonyme de variation, comme le montre l’exemple de la tache de naissance du personnage éponyme dans *Sula*. Cette marque distinctive est mentionnée dès la première description

physique de Sula : « 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 » [*Sula*, 52]. Au fil du roman, la « stemmed rose » du départ se dédouble pour devenir « a stem and a rose » [*Sula*, 74], puis seulement « the rose mark » [*Sula*, 96] lorsque Sula revient au *Bottom*⁹ après dix ans d'absence. Mais quelques pages plus loin dans le même chapitre, Jude voit dans la tache de naissance de Sula une nouvelle image, celle d'un serpent, plus précisément : « a copperhead » [*Sula*, 103], puis : « [a] rattlesnake » [*Sula*, 104]. L'interprétation de cette marque distinctive du personnage éponyme de *Sula* ne semble pas faire l'unanimité, du moins jusqu'au décès de Mr. Finley :

Other things happened. Mr Finley sat on his porch sucking chicken bones, as he had done for thirteen years, looked up, saw Sula, choked on a bone and died on the spot. 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 Hannab's ashes marking her from the very beginning.*¹⁰ [*Sula*, 114]

Ici, la voix narrative traduit l'interprétation unanimement reconnue comme vraie par les habitants du *Bottom* venant mettre un terme aux tergiversations autour de ce signe distinctif qui fait de Sula un être à part. Pourtant, une autre interprétation se fera jour dans le regard porté par Shadrack – autre figure de la marge – sur cette marque : « She had a tadpole over her eye (that was how he knew she was a friend – she had the mark of the fish he loved) » [*Sula*, 156]. Cette dernière image, venue de la marge, remet en cause l'interprétation établie par le reste de la communauté du *Bottom*. Elle symbolise ainsi l'instabilité du sens, traduite dans le texte par les fluctuations du récit au travers des répétitions propres à l'oralité. Ce procédé est alors un moyen de mettre en lumière « le décalage existant entre les événements racontés et la vision que nous en transmet l'Histoire » [Lalaoui 1], et de remettre en cause l'Histoire

⁹ Nous avons fait le choix de conserver les toponymes et les noms de personnages issus de notre corpus dans leur version originale.

¹⁰ Nous soulignons.

établie en inscrivant au cœur du texte le processus de révision propre aux écritures mémorielles postcoloniales¹¹ et diasporiques¹².

L'origin-oralité¹³ de la langue souligne l'instabilité du récit qui est toujours ouvert à de nouvelles interprétations. Ainsi dans *Paradise*, l'attaque des femmes du *Convent* par les hommes de Ruby est présentée d'emblée comme une histoire aux multiples versions :

[Richard Misner] and Anna Flood had returned two days after the assault on the Convent women, and it took four days for him to learn what had happened. Pat gave him the two editions of the official story [...]. Pat left Richard to choose for himself which rendition he preferred. What she withheld from him was her own [...].

Richard didn't believe either of the stories rapidly becoming gospel, and spoke to Simon Cary and Senior Pulliam, who clarified other parts of the tale. But because neither had decided on the meaning of the ending and, therefore, had not been able to formulate a credible, sermonizable account of it, they could not assuage Richard's dissatisfaction. It was Lone who provided him with the vivid details that several people were quick to discredit, because Lone, they said, was not reliable. Except for her, no one overheard the men at the Oven and who knew what they really said ? [...]

As for Lone, she became unhinged by the way the story was being retold ; how people were changing it to make themselves look good. [...] [Every] one of the assaulting men had a different tale and their families and friends (who had been nowhere near the Convent) supported them, enhancing, recasting, inventing misinformation. Although the DuPreses, Beauchamps, Sandses and Pooles backed up her version, even their reputation for precision and integrity

¹¹ Homi Bhabha évoque « the revisionary impulse that informs many postcolonial thinkers ». Homi Bhabha, *The Location of Culture*, p. 249.

¹² Stuart Hall identifie « [l]es identités diasporiques » comme « celles qui ne cessent de produire et de se reproduire de nouveau, à travers la transformation et la différence. » Stuart Hall, *Identités et cultures, Politiques des cultural studies*, p. 324. Nous soulignons.

¹³ Nous avons créé ce néologisme, né de la rencontre entre l'origine et l'oralité, pour rendre compte de l'hybridité créative de la langue qu'utilise Toni Morrison qui s'inscrit dans ce « devenir-autre de la langue » décrit par Gilles Deleuze [Deleuze 15].

could not prevent altered truth from taking hold in other quarters. If there were no victims the story of the crime was play for anybody's tongue. So Lone shut up [...]. [*Paradise*, 296-297]

Cet extrait donne à voir la dilution des événements dans le récit qui en est fait au travers du champ lexical avec le passage de « the *two* editions of the official story »¹⁴ à « the stories », puis « gospel » qui devient « the tale », avant de devenir « *misinformation* »¹⁵ et enfin « *altered truth* »¹⁶. Il met ainsi le lecteur en garde contre l'appropriation de l'histoire par les voix autres que celles qui l'ont vécue, comme le souligne le discrédit de Lone, pourtant seule témoin de la scène : « Except for her, no one overheard the men at the Oven and who knew what they really said ? » Impuissante face à ces réécritures mensongères de l'histoire – soulignées par la succession des trois participes présents dont dépend le complément d'objet direct « *misinformation* » dans la phrase : « [E]very one of the assaulting men had a different tale and their families and friends (who had been nowhere near the Convent) supported them, *enhancing, recasting, inventing misinformation.* »¹⁷ – Lone finit par se taire comme l'indiquent les derniers mots de cet extrait : « Lone shut up ».

*Voix reb.elles*¹⁸

*« Car pour survivre dans la bouche de ce dragon appelé Amérique, nous avons dû apprendre cette première et vitale leçon : nous n'étions pas censées survivre. Pas en tant qu'êtres humains. [...] Or, cette visibilité, qui nous rend tellement vulnérables, est la source de notre plus grande force. [...] [Nous] partageons un même engagement envers le langage et le pouvoir des mots [et] nous sommes décidées à régénérer cette langue instrumentalisée contre nous. »*¹⁹

¹⁴ Nous soulignons.

¹⁵ Nous soulignons.

¹⁶ Nous soulignons.

¹⁷ Nous soulignons.

¹⁸ L'usage de cette graphie est un choix de l'auteure de cet article.

¹⁹ Audre Lorde, « Transformer le silence en paroles et en actes. » *Black feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. Éd. Elsa Dorlin. Trad. Magali C. Calise. Paris, L'Harmattan, 2008. p. 75-80. p. 77-78.

Le silence de Lone et ses conséquences sur le récit qui sera retenu par l'Histoire de Ruby met en lumière la nécessité de l'émergence d'un contre-discours pour faire face à l'hégémonie culturelle du majeur et ainsi s'opposer à l'usurpation du discours. Chez Toni Morrison, ce contre-discours est la voie/x de la révolte du mineur. À travers elle, l'auteure ré-écrit l'histoire en incluant cette fois les membres de la minorité africaine-américaine non plus en tant que figurants de la marge, mais en tant qu'acteurs de premier plan. En entremêlant différents plans de la « petite » et de la « grande histoire » [Ricœur 315], Toni Morrison ouvre la voie à une nouvelle interprétation de l'histoire des États-Unis, car si « la microhistoire privilégie le niveau des interactions à l'échelle d'un village, d'un groupe d'individus et de familles » selon le mot de Paul Ricœur, « elle ne manque pas de lire par surcroît de bas en haut les relations de pouvoir qui se jouent à une autre échelle » [Ricœur 315]. « Les éclats de la parole » [Glissant 121] qui résonnent dans les romans de Toni Morrison sont ainsi ceux des voix rebelles qui luttent pour ne pas disparaître dans les marges de l'Histoire.

La langue apparaît alors comme un outil de résistance chez Toni Morrison puisque, comme elle l'explique lors de son entretien avec Pierre Bourdieu :

Discréditer la langue de l'autre est la première chose à laquelle s'emploient ceux qui tiennent les fusils ; quand on a une armée et une marine, on peut dire à l'autre que sa langue n'est pas une langue, que ce qu'il dit tient plus du langage des animaux. Savoir gérer cette position subordonnée par rapport à la langue est un problème fondamental pour tous les peuples dominés. [...] C'est ainsi que la langue peut être un véritable champ de bataille, un lieu d'oppression, mais aussi de résistance. [Bourdieu et Morrison]

La langue devient ainsi un instrument de défense des voix mineures, mais aussi de révolte contre l'hégémonie culturelle du majeur car : « Il n'y a de grand, et de révolutionnaire, que le mineur » [Deleuze et Guattari 48]. À travers l'« *usage mineur* de la langue majeure » [Deleuze 138], Toni Morrison ouvre un espace d'expression du mineur qui se fait

entendre dans l'espace interstitiel des mots. Elle creuse ainsi la langue de l'intérieur en y traçant « 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 dominant » [Deleuze 15]. La minoration n'est donc plus ici synonyme de soustraction, mais de re-création sur un mode ouvert et vivant.

L'exemple de Consolata dans *Paradise* offre un exemple de ce « délire » de la langue qui fait bruire le texte d'une musique des sens :

As Consolata watched that reckless joy, she heard a faint but insistent Sha sha sha. Sha sha sha. [...] It was while Consolata waited on the steps that she saw him for the first time. Sha sha sha. Sha sha sha. A lean young man astride one horse, leading another. [...] His hips were rocking in the saddle, back and forth, back and forth. Sha sha sha. Sha sha sha. Consolata saw his profile, and the wing of a feathered thing, undead, fluttered in her stomach. [...] She did not see him again for two months of time made unstable by a feathered thing fighting for wingspread. [...]

He was twenty-nine. She was thirty-nine. And she lost her mind. Completely. [...] [He] was there in the night and she was there too and he took her hand in his. [...] Sha sha sha. [...]

Speeding toward the unforeseeable, sitting next to him who was darker than the darkness they split, Consolata let the feathers unfold and come unstuck from the walls of a stone-cold womb. [...]

On the way back they were speechless again. What had been uttered during their lovemaking leaned toward language, gestured its affiliation, but in fact was un-memorable, -controllable or -translatable. [...]

As she opened the door and stepped down, he said, "Friday. Noon." [...] Friday. Noon. They would do it do it do it in daylight. [*Paradise*, 226-229]

La musique des sens fait irruption dans le texte comme le font les sensations dans le corps de Consolata : « Sha sha sha. Sha sha sha. Consolata saw his profile, and the wing of a feathered thing, undead, fluttered in her stomach. » L'ivresse des sensations se traduit par la répétition de cette tonalité qui retranscrit la sensation de vertige ressentie par Consolata dans l'étourdissement sensuel provoqué par la vision de

son futur amant : « His hips were rocking in the saddle, back and forth, back and forth. Sha sha sha. Sha sha sha. » Cette ritournelle fait vibrer le texte au point de faire sortir la syntaxe de ses gonds comme le montre la phrase qui traduit l'extase de Consolata : « They would *do it do it do it* in daylight. »²⁰

Cette disruption de la langue inscrit au cœur du texte ce que le langage n'est pas en mesure de transcrire comme le soulignent les trois termes utilisés dans cet extrait où le tiret marque l'inaptitude du dire²¹ : « un-mémorable, -contrôlable or -translatable. » Face à cette incapacité du langage à saisir le réel des sensations, Toni Morrison opère alors un détournement de la langue qu'elle remodèle pour inscrire les sens directement au cœur du texte, comme le montrent les sonorités de cette mélodie qui traduit à elle seule l'enivrement des sens de Consolata. Dès lors, le corps de la femme noire, auparavant objet d'une double minoration à la fois raciale et sexuelle, devient la voie/x d'une régénération de la langue au travers d'une écriture du *dedans* propre à l'écriture féminine qui fait (re-)vivre le corps féminin. En effet, comme l'écrit Béatrice Didier :

Saisi *de l'intérieur*, le corps pourra plus facilement apparaître comme une unité. Et c'est peut-être la plus fondamentale des conquêtes de l'identité. Le corps féminin [...] était dans la littérature un corps morcelé. [...] Alors que le regard descriptif morcelait, la sensation *interne* unifie, et le corps féminin vit, comme il ne pouvait guère vivre dans des textes écrits par des hommes.²² [Didier 36]

En plaçant le corps de la femme en son cœur, l'écriture de Toni Morrison bouleverse alors l'ordre établi par l'hégémonie masculine qui reléguait le corps féminin en marge. Cette écriture des sens opère ainsi

²⁰ Nous soulignons.

²¹ Alors, comme l'écrit Patrick Chamoiseau : « La littérature abandonne le récit. La force du texte réside plus que jamais dans sa tentative d'exprimer l'inexprimable, de dire l'indicible, de décrire l'indescriptible, de dessiner l'invisible sans lui enlever son absence : *de s'exposer à l'en-dehors-là*. » Patrick Chamoiseau, *Annales Médico-Psychologiques*, p. 322.

²² Nous soulignons.

un nécessaire recentrement du périphérique dont la place avait été assignée par le discours masculin, et se nourrit des sensations du corps féminin qui se trouve désormais au centre du processus créateur littéraire. Dès lors, comme l'écrit Luce Irigaray :

[Les] mots « sensés » – dont elle ne dispose d'ailleurs que par mimétisme – sont impuissants à traduire ce qui se pulse, se clame, et se suspend, floué, dans les trajectoires cryptiques de la souffrance-latence hystérique. Alors...Mettre tout sens dessus dessous, derrière devant, en bas en haut. Le *convulsionner radicalement*, y reporter, ré-importer, ces crises que son « corps » pâtit dans son impotence à dire ce qui l'agite. Insister aussi et délibérément sur ces *blancs* du discours qui rappellent les lieux de son exclusion, espacements qui assurent de leur *plasticité silencieuse* la cohésion, l'articulation, l'expansion cohérente des formes établies. Les réinscrire *en écarts*, autrement et ailleurs que là où ils sont attendus, en *ellipses* et *éclipses* qui déconstruisent les grilles logiques du lecteur-scripteur, font dérailler sa raison, troublent sa vue jusqu'à ce qu'en résulte, au moins, une diplopie incurable. *Bouleverser la syntaxe*, en suspendant son ordre toujours téléologique, par des ruptures de fils, des coupures de courant, des pannes de joncteurs ou disjoncteurs, des inversions de couplages, des modifications de continuité, d'alternance, de fréquence, d'intensité. Que, pour longtemps, on ne puisse plus prévoir d'où, vers où, quand, comment, pourquoi,... ça passe ou ça se passe ; viendra, se propagera, se renversera ou s'arrêtera, le mouvement. [Irigaray 176-177]

Le *mouvement*, la révolution du mouvement, le mouvement comme rupture, ouverture, ré-écriture... de l'histoire, des histoires, des ressacs de la mémoire. Le mouvement est emblématique de l'écriture de Toni Morrison qui est constante (re-)création. La langue origin-orale qui résonne dans ses romans est une langue profondément subversive qui creuse la langue majeure pour y ouvrir de multiples brèches d'où émerge la voix de la révolte du mineur. Le texte se fait alors l'écho de ces voix reb.elles, le plus souvent portées par des personnages féminins qui occupent le centre de la scène dans notre corpus. Celles que la hiérarchie des genres reléguait en marge deviennent alors dans l'œuvre de Toni Morrison les figures de proue du renouveau. Outil de résistance, la langue de Toni Morrison sert également la réécriture de l'histoire, non

pas simplement comme « un voyage de redécouverte, un voyage de retour » [Hall 346], mais comme une re-production, une re-crédation « à travers la transformation et la différence » [Hall 324] propre à l'hybridité²³ de la créolisation²⁴. Ainsi, comme le dit Toni Morrison : « la langue noire a toujours été la marque, non d'un retour vers le triste passé, mais au contraire d'un pas vers un avenir moderne et passionnant » [Bourdieu et Morrison]. En (re-)donnant voix à la minorité noire américaine, Toni Morrison place au centre de son œuvre l'histoire singulière de cette communauté marquée par le traumatisme originel de l'esclavage, et contribue à « la création d'une nouvelle mémoire » [Rabaté 174], elle aussi unique, où l'indicible se dévoile peu à peu au fil des mots, ou de leur absence...

Marlène Barroso-Fontanel
Université Clermont Auvergne
CELIS (EA 4280)

²³ L'hybridité est inhérente à l'expérience de la diaspora selon Stuart Hall : « L'expérience de la diaspora [...] est définie non par son essence ou sa pureté, mais par la reconnaissance d'une nécessaire hétérogénéité et diversité ; par une conception de l'"identité" qui se vit dans et à travers, et non malgré, la différence ; en un mot par l'*hybridité*. » Stuart Hall, *Op.cit.*, p. 323-324.

²⁴ Nous entendons ce terme au sens défini par Édouard Glissant : « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments. » Édouard Glissant, *Op.cit.*, p. 37.

Bibliographie

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. New York : Routledge Classics, 1994.

BOURDIEU, Pierre et Toni Morrison. « “Voir comme on ne voit jamais.” Dialogue entre Pierre Bourdieu et Toni Morrison. » *Vacarme*. 6 (1998). *Vacarme.org*. Le 1^{er} juin 2018 <<http://www.vacarme.org/article807.html>>.

CHAMOISEAU, Patrick. « L'impensable comme source et comme ressource. » *Annales Médico-Psychologiques* 173. 4 (2015) : 320-323. *Sciencedirect.com*. Le 1^{er} juin 2018 <<http://dx.doi.org/10.1016/j.amp.2015.03.016>>.

DELEUZE, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. *Kafka, Pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.

DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981.

DUALÉ, Christine. *Langston Hughes et la renaissance de Harlem, Émergence d'une voix noire américaine*. Paris : L'Harmattan, 2017.

GILROY, Paul. *Small Acts*. Londres : Serpent's Tail, 1993.

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

HALL, Stuart. *Identités et cultures, Politiques des cultural studies*. Paris : Éditions Amsterdam, 2007.

IRIGARAY, Luce. *Speculum, De l'autre femme*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1974.

LALAOUI, Fatima Zohra. « Écriture de l'oralité et contre-discours féminin dans *Loin de Médine* d'Assia Djebar. » *Semen*. 18 (2004). Le 1^{er} juin 2018 <<http://semen.revues.org/2289>>.

MORRISON, Toni. *Sula*. Londres : Vintage, 1998.

MORRISON, Toni. *Beloved*. Londres : Vintage, 2005.

- MORRISON, Toni. *Jazz*. Londres : Vintage, 2005.
- MORRISON, Toni. *Paradise*. Londres : Vintage, 1999.
- RABATÉ, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris : José Corti, 2004.
- RICEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- TAYLOR-GUTHRIE, Danille, éd. *Conversations with Toni Morrison*. Jackson : University Press of Mississippi, 1994.