

Premier volet

« Combattre le pire par le mal¹ » : violence et langage par-delà la honte dans *Beloved* de Toni Morrison

Fanny Corbel, université Sorbonne-Nouvelle

32

Revue *Traits-d'Union*

#11 Réparer la honte. Le rôle éthique et politique de la littérature, des arts et des médias

Résumé : Cet article vise à interroger le rôle du langage et de la violence féminine face au poids du trauma de l'esclavage chez les personnages morrisoniens dans le roman *Beloved* (1987), récompensé par le prix Pulitzer en 1988. Toni Morrison y met en scène Sethe, une ancienne esclave, confrontée au fantôme de sa fille Beloved, enfant d'environ deux ans qu'elle a égorgée dix-huit ans plus tôt afin de la protéger des affres de l'esclavage, et désormais symbole du retour des souvenirs enfouis. Infanticide et horreur de la violence raciale sont au cœur de la révélation. Toutefois, comment inscrire dans le récit la honte traumatique liée à la violence innommable et irreprésentable que fut l'esclavage ? En effet, seule la réparation de cette honte historique est à même de permettre l'affirmation de l'indépendance de l'héroïne noire chez Morrison.

Mots-clés : violence, langage, esclavage, Toni Morrison, voix féminine.

Abstract : *This article aims to investigate the role of language and female violence in relation to the trauma of slavery among Morrison's characters in the Pulitzer Prize winning novel *Beloved* (1987). Toni Morrison stages Sethe, a former slave, confronted with the ghost of her two-year-old daughter she killed eighteen years ago in order to protect her from the horror of slavery and who now returns as a symbol of repressed memory. The infanticide and the monstrosity of racial violence are at the core of the novel. However, how can the traumatic shame linked to the unspeakable and unimaginable violence of slavery be depicted in the novel? Healing this historical shame appears as the sole answer to enable the Black female protagonist to assert her independence in Morrison's fiction.*

Keywords : *violence, language, slavery, Toni Morrison, female voice.*

Depuis la publication des premiers récits d'esclaves au XIX^e siècle, la nécessité d'affirmer sa propre voix face à la domination blanche est au cœur du projet littéraire afro-américain. Toutefois, la domination de l'agenda masculin du *Black Power* sur la question raciale ainsi que la prédominance des femmes blanches dans le mouvement féministe dans les années 1960 renforcèrent chez les romancières noires américaines ce sentiment de *double consciousness*². Les décennies suivantes furent donc marquées par la volonté de faire entendre leur voix. Seule écrivaine noire américaine prix Nobel de littérature (1993), Toni Morrison (1931-2019) a rappelé la nécessité de faire sens face à la violence subie par les Noirs américains. Mais la dénonciation se double d'une préoccupation pour cette minoration raciale et genrée dont sont victimes les femmes noires. Le démembrement, la violence et la mort sont autant de manifestations de cette double oppression mais également de réponses envisagées pour y répondre. Ainsi, dans le roman *Beloved* (1987), récompensé par le prix Pulitzer (1988), Morrison met en scène Sethe, une ancienne esclave, confrontée au fantôme de sa fille *Beloved*, enfant qu'elle a égorgée dix-huit plus tôt afin de la protéger des affres de l'esclavage. Infanticide et horreurs de la violence raciale sont au cœur de la révélation. Toutefois, comment inscrire dans le récit la honte traumatique liée à la violence innommable et irreprésentable que fut l'esclavage ? Dans quelle mesure l'auteure convoque-t-elle une poétique et une esthétique de la violence afin de rendre perceptible l'insoutenable ?

Cette étude mettra en évidence les procédés narratifs qui inscrivent la violence de l'esclavage dans le texte et contribuent à la révélation de la honte et de la culpabilité des souvenirs réprimés : « la honte apparaît chaque fois que nous n'arrivons pas à faire oublier notre nudité. Elle a rapport avec tout ce que l'on voudrait cacher et que l'on ne peut pas enfouir³ ». Car c'est seulement de la confrontation avec ces souvenirs qui font retour que la honte est à même d'être effacée. Comme le rappelle Jean-Pierre Martin, « [l]a littérature peut être aussi désir d'origine, désir de s'originer, à nouveau, de surmonter la honte d[e la] paria⁴ » qu'est la mère infanticide, la « mère monstrueuse⁵ ».

Nous tenterons, tout d'abord, de souligner la tension entre oubli et souvenir dans la narration de la mémoire traumatique de l'esclavage. Puis nous mettrons en lumière la façon dont Morrison inter-dit cette violence sur le plan esthétique. Enfin, nous montrerons comment le projet morrisonien dépasse le honteux d'une violence jusque-là tue.

Narrer l'esclavage : « puissance et [...] impuissance de l'exhibition »

Ressac des souvenirs

La perpétuation du souvenir est au cœur de *Beloved* tant la thématique de l'esclavage irrigue le roman. Non seulement Morrison dédie l'œuvre aux victimes dans l'épigraphe (« Soixante millions et davantage »), mais elle s'appuie également sur une histoire vraie pour construire la trame du roman : celle de Margaret Garner, une esclave en fuite ayant tué sa fille afin d'éviter que celle-ci ne soit ramenée sur la plantation⁷. En outre, elle précise, dans l'avant-propos de l'édition anglophone, que c'est avant tout la dimension intimiste de l'expérience de l'esclavage qui anime son projet, faisant écho aux propos tenus lors d'une interview avec Paul Gilroy :

L'esclavage était totalement absent de la littérature. Une des raisons à cela, je pense, était que, lors du passage de la servitude à la liberté, ce qui était notre but, nous nous sommes éloignés de l'esclavage, mais aussi des esclaves, or il y a une différence. Nous devons réincarner ces gens⁸.

Dix-huit ans après l'infanticide, la jeune femme, désormais libre, est hantée par la mémoire de l'esclavage qu'elle tente de réprimer. Morrison utilise notamment la métaphore de la pâte que l'on travaille afin de mettre en lumière les souvenirs convoqués ou relégués : « elle malaxait la pâte. Pétrissant et repétrissant. Rien de mieux que cela pour aborder le travail sérieux de la journée, qui consistait à refouler le passé⁹ ». Les allitérations en -r, l'usage de l'imparfait et du participe présent ainsi que la polyptote « Pétrissant, repétrissant » mettent en lumière la présence permanente de ces souvenirs. À travers cette image, se noue aussi une tension entre « le désir d'oublier la terreur de l'esclavage et l'impossibilité simultanée d'oublier¹⁰ ». Sethe précise en effet à plusieurs reprises qu'il lui est impossible de ne pas se rappeler :

Ça nous revient qu'on le veuille ou non. [...]

toute mention de sa vie passée faisait mal. Tout y était douloureux ou perdu .

Il y a des choses qui partent. Qui passent. Il y a des choses qui restent. Avant, je pensais souvent que c'était ma mémoire. Tu sais. Il y a des choses qu'on oublie. D'autres qu'on n'oublie jamais. Mais ça ne se passe pas comme ça. Les lieux, les lieux sont toujours là, eux. [...] Ce dont je me souviens, c'est une image qui flottait là, dehors, à l'extérieur de ma tête. Tu comprends, même si je n'y pense pas, même si je meurs, l'image de ce que j'ai fait, ou su, ou vu, sera toujours là dehors. Juste à l'endroit où ça s'est passé. [...]

Si c'est toujours là à attendre, ça doit vouloir dire que rien ne meurt jamais¹².

Dans cette valse des souvenirs, demeure toujours, selon Sethe, le poids des lieux et des images. Elle en conclut que cette persistance est éternelle et comprend qu'elle devra l'affronter. Mais cette dialectique entre la nécessité de se rappeler et l'impératif de réprimer les moments traumatiques s'accompagne chez elle d'un sentiment de honte liée au souvenir qui revient :

Le Bon Abri s'était déployé et déroulé à plaisir devant ses yeux, et alors qu'il n'y avait pas une feuille dans cette ferme qui ne lui donnât envie de hurler, tout ça s'était étalé devant elle dans toute son effrontée beauté. Ça n'avait jamais l'air aussi redoutable que ça l'était, ce qui l'amenait à se demander si l'enfer était un joli endroit, lui aussi. Flamme et soufre, certes, mais cachés sous les dentelles des bosquets. Garçons pendus aux plus beaux sycomores du monde. Elle avait eu honte – se rappeler les merveilleux arbres frémissants plutôt que les garçons¹³.

Le lieu de servitude se dévoile ainsi littéralement devant les yeux de la jeune femme. L'imagerie quasi lyrique de la description coexiste dans la même phrase avec l'horreur indescriptible dont témoignent notamment les sycomores devenus des potences pour les hommes lynchés. Ce qui ne peut être énoncé verbalement se transmet malgré tout à travers le défilement des images. La violence des souvenirs est renforcée par la dimension oxymorique de la description : le feu et le soufre sont mêlés à la délicatesse de la dentelle des bosquets. Cette honte est également perceptible à travers l'isolement social dans lequel vivent l'héroïne et sa fille Denver au 124 Bluestone Road : « Je ne peux plus vivre ici. Je ne sais pas où aller ni quoi faire, mais je ne peux plus vivre ici ! Personne ne nous parle. Personne ne vient nous voir¹⁴ ». En outre, lorsque Paul D leur propose d'assister à un carnaval peu après son arrivée, Sethe se réjouit de cet événement, « sa première sortie en dix-huit ans¹⁵ ». Cet isolement de la mère et de sa fille est caractéristique de ce que Fanon décrit comme le « complexe de dépendance du colonisé¹⁶ ». Déjà, du temps de l'esclavage, Sethe vivait dans un espace circonscrit dont les limites s'imposaient avec force : « Un pas hors de ce territoire et ils devenaient des intrus parmi la race humaine. Des chiens de garde sans dents ; des bouvillons sans cornes ; des chevaux hongres dont les hennissements ne se pouvaient traduire dans aucune langue parlée par des humains responsables¹⁷ ». Toute sortie de la plantation exposait les esclaves à une violence terrible dont témoignent les traces sur les corps, à l'image du dos lacéré de Sethe. Enfin, parmi ces souvenirs figure également l'arrachement à la figure maternelle. Nourrie par une autre femme, Sethe eut peu de contacts avec sa mère. Bien qu'elle fût la seule enfant gardée par cette dernière (les autres ont été jetés par-dessus bord lors de la traversée), elle ne se souvient que de très peu de choses, hormis ce sourire qui n'en est pas un : « Elle avait eu le mors tellement de fois qu'elle souriait. Même quand elle ne souriait pas elle souriait, et pourtant je n'ai jamais vu son vrai sourire¹⁸ ».

L'impossibilité de mettre en mots

Face à ce passé revenant sans cesse, le langage vient à manquer tant le poids du trauma est lourd. Sethe et sa belle-mère concluent ainsi que « le passé était inexprimable¹⁹ ». Lorsque Paul D lui montre la coupure de presse évoquant son geste, Sethe se met à tourner frénétiquement dans la pièce en même temps qu'elle tourne autour du sujet impossible à aborder et qu'elle révèle son histoire par cercles concentriques :

Elle tournoyait. Tout autour de la pièce. [...] Paul D, assis à la table, la regardait flotter dans son champ de vision puis disparaître derrière son dos, tournant comme une roue lente mais assurée. [...] [M]ais la roue ne s'arrêtait jamais. [...] Paul D en avait le tournis. [...] Elle tournait autour de lui comme elle tournait autour du sujet. Tournait tout rond, sans jamais changer de sens, ce qui aurait pu lui soulager la tête. [...] Elle décrivait chaque cercle à au moins trois mètres de là où il était assis. [...] [L]es mots qu'elle ne comprenait pas n'avaient pas plus de pouvoir qu'elle pour expliquer les choses²⁰.

Ce passage illustre le tournoiement des souvenirs qui ne peuvent se dire. Cette insuffisance du langage apparaît également dans deux récits au sein du roman.

Sethe relate tout d'abord son viol par deux jeunes hommes blancs de la plantation. C'est, de manière métonymique, à travers l'image du vol de son lait qu'elle évoque la violence subie :

Quand je vous ai quittés, ces gars sont venus et m'ont pris mon lait. Ils sont venus exprès pour ça. Ils m'ont maintenue de force et ils l'ont pris. [...]

- Tu as eu droit au fouet ?
- Et ils m'ont pris mon lait.
- Ils t'ont battue, et t'étais enceinte ?
- Et ils m'ont pris mon lait²¹ !

La répétition « Ils m'ont pris mon lait » et le geste narré à demi-mot révèlent l'impossibilité pour Sethe de verbaliser son traumatisme, ce qu'elle confirme quelques pages plus loin :

Moi je suis bourrée, bon Dieu, bourrée à craquer de deux garçons aux dents moussues, l'un me tétant le sein, l'autre me maintenant à terre pendant que leur maître liseur de livres observe et prend des notes. Je suis encore pleine de cela, bon Dieu, je ne peux même pas y repenser et souffrir encore davantage [...] les yeux rivés sur ce que je ne pouvais supporter de voir²².

Le lecteur notera que la description précise de cette scène est passée sous silence par Morrison, confirmant ici tout le rôle joué par l'implicite. Mais c'est surtout au travers de la scène d'infanticide que l'insuffisance du langage est révélée dans cette « écriture de l'innommable²³ ». L'indéfini prédomine dans la narration de l'événement : « Si c'est toujours là à attendre, ça²⁴ doit vouloir dire que rien ne meurt jamais²⁵ », « [q]u'elle ne pourrait jamais aborder *la chose*^{26,27} ». En outre, la scène est décrite selon la focalisation des quatre hommes venus reprendre les esclaves en fuite tandis que le point de vue de Sethe est absent. À leur arrivée dans l'appentis, ces hommes observent « deux garçons saigna[nt] dans la sciure et la terre aux pieds d'une femme noire qui, d'une main, en serrait un troisième trempé de sang contre sa poitrine et, de l'autre, tenait un nourrisson par les talons, la tête en bas²⁸ ». C'est avant tout la perte économique qui est soulignée : « D'emblée, il fut évident, surtout pour Maître d'École, qu'il n'y avait rien à récupérer²⁹ ». Ce dernier reproche à son neveu son laxisme : « qu'il voie ce qui arrive quand on bat trop les créatures dont Dieu vous a confié la responsabilité – les ennuis que cela représente, et le manque à gagner. Toute la bande était perdue, à présent³⁰ ». Pour sa part, Sethe tente de retenir l'aveu de l'infanticide :

Sethe savait que le cercle qu'elle décrivait autour de la pièce, de lui, du sujet, demeurerait cercle. Qu'elle ne pourrait jamais aborder la chose, la préciser à l'intention de quiconque poserait la question. Si on ne saisissait pas d'emblée, elle ne pourrait jamais expliquer³¹.

L'élargissement progressif de la perspective de la jeune femme (pièce > lui > sujet) s'arrête toutefois au sujet (« demeurerait cercle »). Le futur dans le passé à valeur de certitude ferme toute tentative d'explication³² et inscrit la retenue narrative au cœur du récit comme le souhaitait Morrison : « Afin de faire de l'asservissement une expérience personnelle, le langage doit être évacué³³ ».

■ Inter-dire la violence féminine

Le rôle de l'indicible

L'acte d'infanticide (égorgement à l'aide d'une scie) n'est jamais décrit en tant que tel dans le roman. C'est à travers des métonymies telles que le chapeau de Maître d'École, le bruit des ailes des colibris et la scie que l'acte est envisagé. Ce sont ces mêmes signes qui entraînent la réitération de la scène traumatique à la fin du roman quand Sethe tente de tuer Mr. Bodwin, l'ayant confondu avec Maître d'École.

Les seuls mots de Sethe au sujet de l'infanticide sont les suivants : « Non. Non. Nonnon. Nonnonnon. Simple. Elle avait fui, voilà tout ». La répétition de ce « non », onomatopée et écho lexical au cercle formé précédemment par Sethe, la phrase nominale ainsi que l'expression « voilà tout³⁴ » bloquent toute tentative de justification. L'absence de mots est totale :

elle grimpa dans le chariot, le profil net comme une lame contre le joyeux bleu du ciel. Profil qui choqua tout le monde par sa clarté. [...] Une sorte de cape sonore se serait rapidement enroulée autour d'elle, comme des bras pour la soutenir et l'affermir pendant le voyage. [...] Et alors, pas de paroles. Un bourdonnement s'éleva. Sans la moindre parole³⁵.

« C'est le honteux à dire plus encore que le honteux en soi, c'est le récit qui fait resurgir la honte d'autrefois³⁶ ». Ce sont en effet les mêmes termes qui sont repris lors de la reconstitution de la scène à la fin du roman avec Mr. Bodwin : « Et si elle pense quoi que ce soit, c'est non. Nonnon. Nonnonnon³⁷ ». Les ellipses et stratégies de contournement prennent donc le relais dans cet implicite, réponse à l'indicible. Morrison a souligné à plusieurs reprises le rôle primordial de l'euphémisation dans la représentation de la violence : « Ce qui est écarté est aussi important que ce qui est présent³⁸ ». Dès lors l'écrivaine économise délibérément la narration afin de rendre celle-ci efficace auprès du lecteur : « C'est généralement ce qu'on n'écrit pas qui donne du pouvoir à ce que l'on écrit³⁹ ». Ainsi, en faisant advenir l'indicible plutôt qu'en le disant, Morrison contourne l'interdit de la représentation. En effet, toute représentation à l'identique de l'infanticide aurait conduit à un échec selon l'auteure : « Si je l'avais décrit exactement tel quel, si j'avais trouvé le langage pour dire exactement à quoi ces choses ressemblaient, cela m'aurait fait échouer dans mon but⁴⁰ ». Dans *The Art of Fiction*, elle souligne combien la description exacte de l'infanticide au cœur de *Beloved* aurait rendue celle-ci « obscène ou pornographique », liant ainsi sexualité et représentation de la violence :

Il me semblait important que l'action dans *Beloved* – l'infanticide – soit connu aussitôt, mais aussi invisible, remis à plus tard. Je souhaitais donner toutes les informations au lecteur ainsi que les conséquences autour de l'acte, tout en évitant de me noyer ou de noyer le lecteur avec la violence elle-même. [...] J'estimais que l'acte lui-même devait non seulement être enfoui mais aussi minimisé car, si le langage commençait à affronter la violence elle-même, ce serait obscène ou pornographique⁴¹.

Marc Amfreville confirme cette approche dans un ouvrage de 2009 :

La littérature porte en elle la promesse d'une perpétuation du souvenir telle qu'on ne saurait par *oukase* se priver de ce vecteur. Il est néanmoins essentiel de se poser la question de la nature de l'émotion suscitée et d'insister pour que soient valorisées les stratégies de contournement, d'indirection, d'ellipses, plutôt que les discours apparemment réalistes qui, au moment même où ils prétendent tout dire, mentent le plus. En d'autres termes, sur le terrain mimétique, la fiction avoisine l'outrage, alors qu'en se donnant les moyens de sa propre mise à distance, elle peut espérer faire œuvre d'approche respectueuse⁴².

C'est donc à un récit du silence que nous invite l'auteur car « [e]ntre le silence tout court et l'écriture du silence, entre ne rien dire et *dire (le) rien*, s'ouvrira ainsi un écart riche en significations et en possibilités pour cette nouvelle écriture de l'indicible⁴³ ». Dans ce silence, émergent les sens que Morrison place au premier plan de son récit : « je ne voulais pas décrire à quoi cela ressemblait, mais ce qu'on ressentait et ce que ça signifiait⁴⁴ ».

Une écriture des sens

Dans un ouvrage, Michel Fabre souligne que « ce sont surtout la symbolique, les indices, les résonances poétiques qui nous invitent à suspendre notre jugement et nous suggèrent une nouvelle éthique. [...] Morrison croit à la puissance de transgression et à l'acte subversif du verbe⁴⁵ ».

En effet, afin de rendre compte de cet insoutenable qu'est la violence esclavagiste, les sens deviennent ici les « figures de l'infigurable⁴⁶ ». Les odeurs, présentes de manière récurrente dans l'œuvre, font figure de mauvais augure et installent le contexte du retour de la scène traumatique. Lors de sa première sortie depuis dix-huit ans en compagnie de Paul D et de Denver, Sethe est entourée du parfum violent de roses mourantes : « Plus les roses approchaient de la mort, plus leur parfum était violent, et tous ceux qui fréquentaient la foire associaient son ambiance à la puanteur des roses pourries⁴⁷ ». À la fin du roman, c'est la puanteur de la ville de Cincinnati qui fait écho au parfum des roses, comme si, avec le retour de Beloved, cette image funeste s'était emparée de tout. C'est ensuite à un contraste entre bruit et silence qu'assiste le lecteur. Louïe joue ici le rôle de connexion au souvenir douloureux. Au silence de Sethe répond le bruit de la maison : « Le 124 était bruyant. Payé Acquitté entendait la rumeur depuis la route », « Quel vacarme⁴⁸ ! ». De plus, Denver, la seconde fille de Sethe, devient sourde lorsqu'un camarade de classe lui demande si sa mère a été condamnée à la prison pour meurtre. Incapable d'entendre la réponse (« Elle devint sourde plutôt que d'entendre la réponse »), elle retrouve l'ouïe au contact de Beloved : « Le retour de l'ouïe pour Denver, débranchée par une réponse qu'elle n'avait pu supporter d'entendre, rebranchée par le bruit de sa sœur morte essayant de grimper l'escalier [...] »⁴⁹. En amont de l'infanticide, Sethe ressent les battements d'ailes de colibris dont la légèreté contraste avec la gravité de l'acte sur le point d'être commis : « quand elle les avait vus venir [...], elle avait entendu des ailes. De petits oiseaux-mouches plantaient leur bec en aiguille dans son fichu et jusque dans ses cheveux tout en battant des ailes⁵⁰ ». À la fin du roman, lorsque Sethe confond Mr. Bodwin avec Maître d'École et tente de tuer le premier à l'aide d'un pic à glace dans une scène répétitive de celle de l'infanticide, le lecteur assiste au retour des colibris et à la sollicitation de l'ouïe : « Au commencement, il n'y avait pas de mots. Au commencement, il y avait le son, et elles savaient toutes comment sonnait ce son⁵¹ ». Enfin, au cœur de l'œuvre, le regard déclenche le passage à l'acte de Sethe. C'est lorsqu'elle aperçoit le chapeau de Maître d'École qu'elle comprend, qu'en vertu de la loi sur les fugitifs (*Fugitive Laws* 1850), elle et ses enfants seront ramenés à Sweet Home, la plantation ironiquement dénommée. Le rôle central de la vue est rappelé à la fin du roman dans une phrase à vocation généralisante. Celle-ci souligne combien le regard des Blancs à l'égard des Noirs annonce en lui-même la violence vécue par les esclaves (« bûcher », « fouet », « poing ») :

Ni Ella ni John ni personne n'avait couru jusqu'à Bluestone Road pour prévenir que des nouveaux Blancs avec le Regard dans les yeux venaient d'arriver à cheval. Le Regard vertueux que tout Noir avait appris à reconnaître en même temps que le sein de sa m'mam. Pareille à un drapeau hissé, cette vertu télégraphiait et annonçait le bûcher, le fouet, le poing, le mensonge, longtemps avant qu'ils n'éclatent publiquement⁵².

Ce « Regard dans les yeux » devient un signe en tant que tel, un « drapeau » signalant la mort.

Jeu autour de l'indicible et écriture des sens inscrivent en creux dans le texte la violence du traumatisme subi. Face à la violence de l'esclavage, seule la remémoration du passé dans un contexte présent va permettre d'en écrire la honte et de tenter de surmonter le trauma associé : « L'histoire ne peut être perçue qu'en rapport avec une conscience individuelle se remémorant un passé qui refait surface par bribes, dans le va-et-vient, nécessaire à la survie, entre le refoulement de l'horreur et la transformation du souvenir⁵³ ».

Écrire le honteux : « entre refoulement de l'horreur et transformation du souvenir »

Dans *Beloved*, Morrison révèle la honte historique de l'esclavage et fait violence au récit d'esclave afin de révéler l'essence de l'expérience de l'esclavage.

Comme le rappelle Marc Amfreville, « le trauma, sous ses divers avatars, donne l'occasion à la littérature de mettre en récit, ou plutôt de créer une instabilité que le texte lui-même viendra réparer, une lacune que l'écriture se donnera pour tâche de combler⁵⁴ ». Car l'esclavage est aussi un « esclavage des mots⁵⁵ » puisque c'est par le récit et le processus de remémoration consécutif à l'arrivée de Paul D que Sethe se libère au travers d'une douloureuse expiation. La littérature se pare ici d'un rôle éthique.

Affirmation de sa propre subjectivité

Dans ce processus de réparation de la honte, Sethe affirme sa propre subjectivité et sa capacité à agir. Elle relate ainsi leur fuite de la plantation :

Je l'ai fait. Je nous en ai tous sortis [...] c'était la première chose que je faisais tout seule. Que je décidais. Et ça s'est bien passé, juste comme c'était censé se faire. On est arrivés ici. [...] J'ai eu de l'aide, c'est sûr, plein d'aide, mais quand même, c'est moi qui l'ai fait ; moi qui ai dit « *Allez* » et « *Maintenant* » [...] C'était une espèce d'égoïsme que je n'avais jamais encore connu. C'était bon. Bon et juste. [...] On aurait dit que j'[']aimais [mes enfants] plus encore après être arrivée ici. Ou peut-être que je ne pouvais pas les aimer comme il faut au Kentucky car ils n'étaient pas miens à aimer. J'ai pris mes bébés et je les ai mis là où ils seraient en sécurité⁵⁶.

Dans ce passage, l'omniprésence de la première personne du singulier souligne la détermination de Sethe dans cet acte d'amour dont elle se place comme l'unique instigatrice. Seule la violence ultime permet de revendiquer cet amour maternel rendu impossible sous l'esclavage (« ils n'étaient pas miens à aimer »). Elle refuse notamment que sa fille subisse le même traitement inhumain sous l'effet du racisme pseudo-scientifique du Maître d'École et réaffirme la dimension humaine de sa fille : « Et personne, personne sur cette terre ne dresserait la liste des caractéristiques de sa fille dans la partie de la feuille de papier réservée aux animaux. Non. Oh ! non⁵⁷ ». La violence exercée à l'égard de sa fille est surtout l'occasion d'attester d'une forme de possession et de domination maternelles. Tuer ses enfants revient à en réclamer la propriété absolue au-delà de celle, juridiquement fondée, de Maître d'École :

Sethe avait repris possession d'elle-même. Se libérer était une chose ; revendiquer la propriété de ce moi libéré en était une autre.

Cette Sethe-ci parlait de sécurité avec une scie à main. La nouvelle Sethe ne savait pas où le monde s'arrêtait, ni où elle commençait [...] : plus important que ce que Sethe avait fait, était ce qu'elle revendiquait⁵⁸.

Alors que Paul D condamne son acte, décrit comme bestial (« Ce que tu as fait est mal, Sethe. [...] Tu as deux pieds [...], pas quatre⁵⁹ »), Sethe précise l'amour inconditionnel qu'elle éprouve à l'égard de ses enfants :

Grande ne veut rien dire pour une mère. Un enfant est un enfant. Ils poussent, vieillissent mais être grands ? Qu'est-ce que c'est censé vouloir dire ? [...] Je la protégerai tant que je suis en vie et je la protégerai quand je ne serai plus⁶⁰.

Lorsque Paul D lui demande d'avoir un enfant avec lui, Sethe répond : « À moins d'être insouciant, l'amour maternel était meurtrier⁶¹ ». La violence ultime devient, dans une société raciste qui réduit au silence, un acte de rébellion et une forme de résistance. Dans l'un des trois chapitres au rythme ternaire qui se répondent vers la fin du roman, Sethe revendique ainsi le lien maternel qui l'unit à Beloved, un lien nié pendant l'esclavage : « Beloved, elle est ma fille. Elle est à moi. Voyez. Elle est revenue à moi de son plein gré et je n'ai rien besoin d'expliquer⁶² ». Sur la portée éthique de son geste, Sethe répond : « C'est pas mon affaire de savoir ce qui est pire. Mon affaire, c'est de savoir ce qui est, et de préserver mes enfants de ce que je sais être horrible. C'est ce que j'ai fait⁶³ ». Mais l'héroïne n'est pas pour autant exonérée par Morrison :

son geste revêt les qualités paradoxales d'une victoire existentielle et d'une offense morale⁶⁴. C'est un excès d'amour maternel, une soumission totale à cet engagement, et, vous savez, de tels excès ne sont pas bons. Elle a franchi la ligne pour ainsi dire. C'est compréhensible, mais c'est excessif. C'est ce à quoi répondent les habitants de Cincinnati, non pas sa douleur, mais son arrogance⁶⁵.

En effet, la fin du roman, loin de mettre en scène une héroïne triomphante, dépeint une Sethe épuisée et sans projet si ce n'est le repos.

Lever le voile

Enfin, dire la violence ultime dans *Beloved* est l'occasion pour Toni Morrison de « déchirer le voile » sur certaines conventions littéraires de l'époque : « Plus importante [...] était l'absence de mention de [la] vie intérieure [des esclaves]. [...] Ma tâche était de déchirer ce voile étendu sur 'des événements trop terribles pour être racontés'⁶⁶ ». Regrettant l'absence de témoignage autour de l'expérience intime des esclaves, elle inscrit son roman en réaction aux récits d'esclaves qui ont apposé un silence, un relativisme, autour de la violence réellement subie : « Je voulais replacer le pouvoir d'agir entre les mains des esclaves, qui ont toujours été plutôt anonymes, voire complètement, il me semble, dans beaucoup, si ce n'est toute, la littérature⁶⁷ ». En ce sens, *Beloved* revisite le récit d'esclave et dit ce que des récits comme celui d'Harriet Jacobs (*Incidents in the Life of a Slave Girl*, 1861) ou Frederick Douglass (*A Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, 1845) n'étaient pas en mesure de relater. Plusieurs traits formels distinguent d'ailleurs *Beloved* de ces récits. Si le récit d'esclave se caractérise par l'emploi de la première personne tout au long du récit, dans *Beloved*, Morrison choisit une multiplicité de voix qui alternent entre elles (Sethe, Beloved, Paul D, etc). En outre, le récit d'esclave repose souvent sur une narration chronologique là où, chez Morrison, le récit suit délibérément une logique circulaire permettant la remémoration d'événements traumatiques. Au récit canonique blanc dominant, cette « non-histoire » dénoncée par Édouard Glissant⁶⁸, Morrison ajoute la mise en lumière d'une honte et d'un silence dans le récit d'esclave. Par ailleurs, en remettant en cause l'idée que l'amour maternel est nécessairement non-violent, Morrison s'inscrit dans un mouvement de lutte contre la biologisation de la figure féminine criminelle⁶⁹. La dimension politique de l'acte (politique de l'amour maternel) est avant tout mise en avant, car, comme insiste Michelle Perrot dans les *Annales de l'ESC* en 1975, « refuser à la femme sa nature criminelle, n'est-ce pas encore une façon de la nier⁷⁰ ? ».

Dire la honte historique entourant la violence intime de l'esclavage suppose de trouver un langage d'expression de cette dernière. Face à l'innommable, ce langage se situe chez Morrison au-delà des mots, dans un rapport à l'indicible et une « esthétique minimale⁷¹ ». Dépasser les contraintes du langage face à l'insuffisance de ce dernier et à l'impossibilité pour la violence d'y trouver une forme d'expression apparaît au cœur du projet morrisonien. Dans cette littérature de l'aveu, les protagonistes noires, à l'exemple de Sethe, font violence à un récit canonique et revendiquent leur héritage. Cela passe aussi par une remise en cause du discours traditionnel d'expression de la violence féminine à laquelle s'emploie l'auteure.

¹ « Elle n'est pas dingue. Elle adore ses enfants. Elle essayait de combattre le pire par le mal ». Morrison Toni, *Beloved*, traduit de l'anglais par Hortense Chabrier et Sylviane Rué, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 325.

² Du Bois W.E.B., *The Souls of Black Folk*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 9.

³ Levinas Emmanuel, *De l'évasion*, Paris, Fata Morgana, 1982, p. 112.

⁴ Martin Jean-Pierre, *La honte : réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, coll. Folio, p. 136-137.

⁵ Dorlin Elsa, Wallach Scott Joan, *La matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte, 2009.

⁶ Martin Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 9.

⁷ En 1856, accompagnée de sa famille et d'autres esclaves, Margaret Garner prit la fuite sur l'Ohio gelé dans un traineau à cheval. La famille finit toutefois par être découverte. C'est alors que la jeune femme décida de tuer sa fille âgée de quatre ans à l'aide d'un couteau de boucher et tenta de faire de même avec ses autres enfants afin d'éviter le retour sur la plantation comme le prévoyaient les *Fugitive Laws* (1850). Cet événement avait donné lieu à plusieurs publications, dont un article pour l'American Baptist, coupure de presse incluse dans *The Black Book*, l'anthologie publiée sous la direction de Toni Morrison (1974). Source : Gilroy Paul.

L'Atlantique noir : modernité et double conscience, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 127.

⁸ Notre traduction. Texte original : « *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.* » « *Living Memory: a Meeting with Toni Morrison* », in Gilroy Paul, *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*, Londres, Serpent's Tail, 1994, p. 179.

⁹ Morrison Toni, *op. cit.*, p. 107. Dans la version originale du texte, ce sont les alliteration en "b-" qui prédominent : « *Working dough. Working, working dough. Nothing better than that to start the day's serious work of beating back the past* » (*Beloved* 86).

¹⁰ Gilroy Paul, *op. cit.*, p. 361.

¹¹ Morrison Toni, *op. cit.*, p. 27, 87.

¹² *Id.*, p. 57.

¹³ *Id.*, p. 16.

¹⁴ *Id.*, p. 28.

¹⁵ *Id.*, p. 71.

¹⁶ « S'il se trouve à ce point submergé par le désir d'être blanc, c'est qu'il vit dans une société qui rend possible son complexe d'infériorité, dans une société qui tire sa consistance du maintien de ce complexe, dans une société qui affirme la supériorité d'une race [...] » Fanon Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 97.

¹⁷ Morrison Toni, *op. cit.*, p. 178.

¹⁸ *Id.*, p. 283.

¹⁹ *Id.*, p. 88.

²⁰ *Id.*, p. 223-226.

²¹ *Id.*, p. 31.

²² *Id.*, p. 103.

²³ Ergal Yves-Michel. *L'écriture de l'innommable*, Paris, Honoré Champion, 2014.

²⁴ C'est moi qui souligne.

²⁵ *Id.*, p. 57.

²⁶ C'est moi qui souligne.

²⁷ *Id.*, p. 229.

²⁸ Morrison Toni, *op. cit.*, p. 209.

²⁹ *Id.*, p. 210.

³⁰ *Id.*, p. 210-211.

³¹ *Id.*, p. 229.

³² Texte original : « *Sethe knew that the circle she was making around the room, him, the subject, would remain one. That she could never close in, pin it down for anybody who had to ask* » (*Beloved* 192).

³³ Notre traduction. Texte original : « *To render enslavement as a personal experience, language must get out of the way.* » Morrison Toni, *Beloved*, Londres, Vintage, [1987] 2016, p. xiii.

³⁴ Morrison Toni, *Beloved*, traduit de l'anglais par Hortense Chabrier et Sylviane Rué, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 229.

³⁵ *Id.*, p. 214.

³⁶ Martin Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 46.

³⁷ Morrison, *op. cit.*, p. 362.

³⁸ Notre traduction. Texte original : « *What is left out is as important as what is there.* » Morrison Toni, « *Rootedness: The Ancestor as Foundation* », in Evans Mari, *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, Garden City, Anchor Press, 1984, p. 341.

- ³⁹ Notre traduction. Texte original : « *It is frequently what you don't write that gives what you write its power.* » Schappell Elissa, Brodsky Lacour Claudia, « The Art of Fiction No. 134 », *Paris Review*, n° 128, 1993, p. 36-69.
- ⁴⁰ Notre traduction. Texte original : « *If I had described it exactly the way it was, and found language to say exactly what those things looked like, it would have defeated my purpose.* ». Morrison Toni, *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*, New York, Alfred A. Knopf, 2019, p. 312.
- ⁴¹ Notre traduction. Texte original : « *It seemed important to me that the action in Beloved—the fact of infanticide—be immediately known, but deferred, unseen. I wanted to give the reader all the information and the consequences surrounding the act, while avoiding engorging myself or the reader with the violence itself. [...] I thought that the act itself had to be not only buried but also understated, because if the language was going to compete with the violence itself it would be obscene or pornographic.* » Schappell Elissa, Brodsky Lacour Claudia, *op. cit.*, p. 58.
- ⁴² Amfreville Marc, *Écrits en souffrance : figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009, p. 23-24.
- ⁴³ Killeen Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, p. 16.
- ⁴⁴ « *I didn't want to describe what it looked like, but what it felt like and what it meant.* » Morrison Toni, *The Source of Self-Regard*, p. 312.
- ⁴⁵ Paquet-Deyris Anne-Marie, *Toni Morrison, figures de femmes*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, p. 8.
- ⁴⁶ Killeen Marie-Chantal, *op. cit.*, p. 39.
- ⁴⁷ *Id.*, p. 72-73.
- ⁴⁸ Morrison Toni, *Beloved*, traduit de l'anglais par Hortense Chabrier et Sylviane Rué, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 235, 252.
- ⁴⁹ *Id.*, p. 150, 148.
- ⁵⁰ *Id.*, p. 229.
- ⁵¹ *Id.*, p. 357.
- ⁵² *Id.*, p. 220.
- ⁵³ Raynaud Claudine, *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*, Paris, Belin, 1996, p. 37.
- ⁵⁴ Amfreville Marc, *op. cit.*, p. 188.
- ⁵⁵ Paquet-Deyris Anne-Marie, *op. cit.*, p. 19.
- ⁵⁶ Morrison Toni, *op. cit.*, p. 227, 230.
- ⁵⁷ *Id.*, p. 347.
- ⁵⁸ *Id.*, p. 136, 231.
- ⁵⁹ *Id.*, p. 231.
- ⁶⁰ *Id.*, p. 69-70.
- ⁶¹ *Id.*, p. 186.
- ⁶² *Id.*, p. 278.
- ⁶³ *Id.*, p. 231.
- ⁶⁴ Notre traduction. Texte original : « *Her deed carries the paradoxical qualities of an existential victory and a moral offense.* ». Otten Terry, *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, p. 83.
- ⁶⁵ Notre traduction. Texte original : « *It's an excess of maternal feeling, a total surrender of that commitment, and, you know, such excesses are not good. She has stepped across the line, so to speak. It's understandable, but it is excessive. This is what the townspeople in Cincinnati respond to, not her grief, but her arrogance.* ». Darling Marsha, « *In the Realm of Responsibility: A Conversation with Toni Morrison* », in Taylor-Guthrie Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 252.
- ⁶⁶ Notre traduction. Texte original : « *But most importantly [...] there was no mention of their interior life. [...] My job becomes how to rip that veil drawn over proceedings too terrible to relate.* » Morrison Toni, *The Source of Self-Regard*, p. 237.
- ⁶⁷ Notre traduction. Texte original : « *I wanted to return the agency into the hands of the slaves, who had always been fairly anonymous, or flat, it seemed to me, in much, although not all, of the literature.* » *Id.*, p. 310.
- ⁶⁸ Glissant, Edouard. *Le discours antillais*. Seuil, 1981.
- ⁶⁹ Raphaëlle Guidée a mis en évidence le contraste entre l'abondance de figures féminines violentes dans la littérature et le faible nombre d'approches critiques et théoriques. Cardi Coline et Pruvost Geneviève, *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2017, p. 488-503.
- ⁷⁰ Perrot Michelle, « Délinquance et système pénitentiaire en France au XIX^e siècle ». *Annales ESC*, n° 1, 1975, p. 78.
- ⁷¹ « *minimalist aesthetics* » Raynaud Claudine, « 'Living the Dying Inside': Writing Violence in Toni Morrison's *A Mercy* », *Sillages critiques* [En ligne], n° 22, 2017 [consulté le 06 avril 2021], <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5053>.