

## Du corps-objet au corps-sujet : l'émancipation des femmes africaines-américaines par le mot dans la trilogie de T. Morrison

Marlène Barroso, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand

### Résumé

Dans la société américaine, les femmes noires sont soumises à une double minoration héritée de la période esclavagiste. À l'expérience de la minoration sexuelle vécue par les femmes dans toute société patriarcale s'ajoute celle de la minoration raciale qui réduit les femmes africaines-américaines à un corps-*objet*, assujetti à la domination masculine. Dès lors, dans la trilogie morrisonienne composée de *Beloved* (1987), *Jazz* (1992) et *Paradise* (1994), les figures féminines sont amenées à renverser ce schéma à travers la réinvention de leur rapport au corps. Ce faisant, elles se le réapproprient en redonnant vie à ce corps-objet que la société androcentrique leur a attribué. L'affranchissement progressif de cette corporalité essentialiste passe alors par le réveil des sens puisque comme l'écrit notamment Anne-Marie Paquet : « Corps social et corps de femme sont intimement liés. La femme ne peut aller à l'encontre du schéma social préétabli qu'en se réalisant physiquement. Le chemin initiatique passe par celui des sens » (Paquet, 1996, 43). Toni Morrison met ainsi en scène cette re-naissance symbolique des femmes africaines-américaines qui en réhabilitant leur corps, se libèrent peu à peu du poids de la double minoration et adviennent au monde en tant que corps-*sujet*.

**Mots-clés :** Toni Morrison - Africain-Américain - Femme(s) - Double minoration – Corps - Émancipation

### Abstract

The image of black women in America is distorted by a double bias inherited from slavery. In addition to the common experience of sexual minoration known by any woman living in a patriarchal society, African-American women undergo racial minoration which reduces them to a body/object beset by male domination. But the female characters in Toni Morrison's trilogy – *Beloved* (1987), *Jazz* (1992) and *Paradise* (1994) – challenge this order of things by reinventing themselves through their bodies, thus bringing it back to life and taking over the body/object androcentric society has been assigning to them. Sensual awakening therefore opens the way for their liberation from this essentialist corporality since: "Corps social et corps de femme sont intimement liés. La femme ne peut aller à l'encontre du schéma social préétabli qu'en se réalisant physiquement. Le chemin initiatique passe par celui des sens" (Paquet, 1996, 43). Toni Morrison stages in her novels this symbolic re-birth of African-American women who gradually liberate themselves from the fetters of double minoration through the redemption of their bodies, thus asserting themselves as new bodies-*subjects*.

**Key-words:** Toni Morrison - African-American – Women - Double minoration – Body - Emancipation

Lorsque l'on évoque le terme d'« émancipation » dans le contexte des États-Unis, deux dimensions sont à prendre en compte. Si l'émancipation féminine peut en premier lieu venir à l'esprit, historiquement, c'est à la proclamation de 1863 d'Abraham Lincoln que le terme fait référence – proclamation qui devait ouvrir la voie à celle de l'abolition de l'esclavage deux ans plus tard. Cette double dimension du terme illustre déjà la spécificité de l'expérience féminine africaine-américaine que Toni Morrison, récipiendaire du Prix Pulitzer de la fiction pour *Beloved* en 1988 et du Prix Nobel de littérature en 1993, met en scène dans son œuvre, notamment dans la trilogie historique qui compose notre corpus pour cette étude. Ainsi, les protagonistes de *Beloved* (1987), *Jazz* (1992) et *Paradise* (1997), sont principalement des femmes noires américaines dont les récits illustrent l'expérience quotidienne de la double minoration, à la fois raciale et sexuelle, qui les singularise. En tant que femme noire, Toni Morrison est elle-même confrontée à cette double minoration, mais en tant qu'auteure, elle est également aux prises avec la langue américaine, parfois inapte à transcrire la réalité de l'expérience féminine africaine-américaine. Son projet littéraire consiste alors à remodeler la langue pour, comme elle l'écrit elle-même : « free up the language from its sometimes sinister, frequently lazy, almost always predictable employment of racially informed and determined chains » (Morrison, 1992, xi). Elle cherche ainsi à faire émerger la voix de ces femmes dont l'émancipation passe par une réappropriation de leur corps et une réinvention du mot. L'objet de cette étude sera d'explorer les procédés mis en œuvre par Toni Morrison dans sa trilogie pour faire du corps-*objet* doublement minoré des femmes noires aux États-Unis un corps-*sujet*, mais aussi de déterminer les enjeux de son projet littéraire.

La double expérience de la négritude et de la féminité aux États-Unis est caractérisée par une double minoration à l'origine d'une discrimination établie à partir de deux critères exclusivement physiques : d'une part, la couleur de peau et, d'autre part, le sexe. Héritée de la période esclavagiste, la minoration raciale touche l'ensemble des descendants d'esclaves qu'elle relègue en marge de la société américaine. Cette marginalité de la minorité<sup>1</sup> noire se reflète dans la construction des œuvres de la trilogie morrisonienne. En effet, pour chacune d'entre elles, l'incipit instaure d'emblée un sentiment d'isolement et de solitude. *Beloved*, le premier de ces trois romans, s'ouvre sur ces quelques phrases : « 124 WAS SPITEFUL. Full of baby's venom. The women in the house knew it and so did the children. For years each put up with the spite in his own way, but by 1873 Sethe and her daughter Denver were its only victims. The grandmother, Baby Suggs, was dead, and the sons, Howard and

1 Les notions de « minorité » et de « majorité » sont à entendre ici dans leur acception deleuzienne : « Minorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative. Majorité implique une constante, d'expression ou de contenu, [et] suppose un état de pouvoir et de domination, et non l'inverse » (Deleuze et Guattari, 1980, 133). Rappelons également avec François Paré que le « mot "minoritaire" [...] suggère un rapport de nombres, mais aussi indissociablement une comptabilité des valeurs dans l'histoire. "Minoritaire" s'oppose évidemment à "majoritaire", mais aussi et surtout à "prioritaire" » (Paré, 2001, 22).

Buglar, had run away » (Morrison, 1987, 3). Recluse dans cette maison hantée par l'enfant qu'elle a sacrifiée pour lui éviter de vivre en tant qu'esclave, Sethe est tenue à l'écart du reste de la communauté qui fait d'elle et de sa fille, Denver, des parias. Autre figure de l'exclusion, Violet, personnage principal du second roman de la trilogie, *Jazz*, est elle aussi présentée dès l'incipit dans une profonde solitude, symbolisée à la fois par son expulsion de l'église et par le départ de ses oiseaux : « When the woman, her name is Violet, went to the funeral to see the girl and to cut her dead face they threw her to the floor and out of the church. She ran, then, through all that snow, and when she got back to her apartment she took the birds from their cages and set them out the windows to freeze or fly, including the parrot that said, "I love you" » (Morrison, 1992, 3). Intitulé *Paradise*, le dernier volet de la trilogie, quant à lui, s'ouvre sur un isolement non seulement psychologique, mais également géographique comme l'indique cette phrase tirée de l'incipit : « They are seventeen miles from a town which has ninety miles between it and any other » (Morrison, 1997, 3). La prégnance des thèmes de l'isolement et de la clôture dans les incipits des trois ouvrages de notre corpus illustre le sentiment d'exclusion des Africains-Américains, relégués, sous l'effet de la minoration raciale, dans ce que Gloria Wade-Gayles décrit comme : « a narrow space, in which black people, regardless of sex, experience uncertainty, exploitation, and powerlessness » (Wade-Gayles, 1984, 4).

Mais, au cœur de ce cercle déjà second dans le schéma de la société américaine, se cache un troisième cercle, plus étroit encore, qui cantonne la femme africaine-américaine à l'espace le plus périphérique de la marge. En effet, à l'expérience de la minoration raciale s'ajoute, pour les femmes noires, celle de la minoration sexuelle du fait de ce que Kimberlé Williams Crenshaw nomme « le positionnement des femmes de couleur, à l'intersection de la race et du genre » (Crenshaw et Bonis, 2005, 51). Dès lors, elles sont doublement marginalisées dans la mesure où, selon le mot de Gloria Wade-Gayles : « regardless of class, black women are defined in this nation as a group *distinct* from black men and *distinct* from white people *only* because of the double jeopardy of race and sex » (Wade-Gayles, 1984, 7). Figures du *mineur* par excellence, elles sont le visage de l'altérité et apparaissent comme l'exact opposé du « mètre-étalon » de la majorité défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari en ces termes : « Homme-blanc-mâle-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel quelconque » (Deleuze et Guattari, 1980, 133). Dans *Beloved* par exemple, Sethe est présentée comme une créature mi-humaine, mi-animale au cours de la leçon que le propriétaire de la plantation où elle est esclave donne à ses neveux : « I told you to put her human characteristics on the left; her animal ones on the right » (Morrison, 1987, 228). Dans *Jazz*, Alice Manfred décrit quant à elle le quotidien des femmes noires à New York dans les années 1920 à travers le témoignage qu'elle livre de sa propre vie :

She had begun to feel safe nowhere south of 110th Street<sup>2</sup>, and Fifth Avenue was for her the most fearful of all. That was where whitemen leaned out of motor cars with folded dollar bills peeping from their palms. It was where salesmen touched her and only her as though she were part of the goods they had condescended to sell her; it was the tissue required if the management was generous enough to let you try on a blouse (but no hat) in a store. It was where she, a woman of fifty and independent means, had no surname. Where women who spoke English said, "Don't sit there, honey, you never know what they have." And women who knew no English at all and would never own a pair of silk stockings moved away from her if she sat next to them on the trolley. (Morrison, 1992, 54)

La violence psychologique liée à l'exclusion et à la négation de l'identité d'Alice Manfred, symbolisée par la perte de son nom, se retrouve dans *Paradise*. Alors que le récit se déroule cette fois dans l'Amérique de la fin des années 1960 qui a pourtant connu l'essor du *Civil Rights Movement*, l'exclusion est toujours une réalité et la minoration raciale continue de faire des victimes, à l'instar du personnage de Ruby, assimilée à un animal – figure récurrente de l'annihilation – par le corps médical lui-même, ici métonymie du monde blanc :

She had gotten sick on the trip [...]. When it became clear she needed serious medical help, there was no way to provide it. They drove her to Demby, then further to Middleton. No colored people were allowed in the wards. No regular doctor would attend them. [...] She died on the waiting room bench while the nurse tried to find a doctor to examine her. When the brothers learned the nurse had been trying to reach a veterinarian, and they gathered their dead sister in their arms, their shoulders shook all the way home. Ruby was buried, without benefit of a mortuary. (Morrison, 1997, 113)

À travers la mort de Ruby « on the waiting room bench », Toni Morrison dénonce la mise en marge mortifère des femmes noires dans la société américaine. Ainsi, comme l'écrit Anne-Marie Paquet : « Les portraits de dames morrisoniens trouvent leur origine dans le désir d'exprimer un malaise. Quel que soit son environnement, la femme est en situation de crise. [...] Chez Morrison, la femme vit en marge. Elle fait partie de cette frange périphérique, de l'ourlet du grand manteau de la société blanche » (Paquet, 1996, 17). Dès lors, le choix de l'auteure de faire des femmes africaines-américaines les protagonistes de son œuvre vise non seulement à s'élever

2 Limite géographique entre le quartier de Harlem au Nord de la ville de New York et le reste de Manhattan, la 110<sup>ème</sup> rue symbolise ici la fracture entre le Nord et le Sud des États-Unis qui a conduit à la migration de nombreux Afro-Américains cherchant à quitter le Sud pour des raisons similaires à celles évoquées par Alice Manfred dans cette citation.

contre la marginalisation qui leur a été imposée, mais aussi à souligner la spécificité de l'expérience féminine noire aux États-Unis, déchirant ainsi le « Voile »<sup>3</sup> qui les rendait auparavant invisibles.

En effet, située à l'« intersection du racisme et du patriarcat » (Crenshaw et Bonis, 2005, 51), la double minoration dessaisit les femmes noires du pouvoir de dire « je » dans la mesure où leur couleur de peau les rend « invisibles par l'effet de dépersonnalisation inhérente au racisme » (Lorde, 2008, 78) et où leur « féminité ne signifie rien d'autre qu'une construction du regard de l'autre, de l'homme » (Planté, 1989, 277). Ainsi, dans chacune des œuvres de notre corpus, l'identité féminine est à plusieurs reprises définie exclusivement par son rapport au masculin. Dans *Paradise* par exemple, la phrase « Women whose identity rested on the men they married » (Morrison, 1997) établit un lien de dépendance unilatérale de l'identité féminine envers le sujet masculin. Cette même corrélation transparait dans *Beloved* dans le discours de Paul D, ancien compagnon d'esclavage de Sethe, lorsqu'il affirme que « Halle's girl was obedient (like Halle), shy (like Halle), and work-crazy (like Halle) » (Morrison, 1987, 193). L'instauration d'une comparaison systématique entre Sethe – d'ailleurs présentée uniquement comme « Halle's girl » – et son compagnon, Halle, que Paul D installe comme point de référence à travers la triple occurrence de l'expression « (like Halle) », révèle ici la prégnance de la conception androcentrique qui place l'identité féminine sous le joug de la domination masculine. De même dans *Jazz*, le personnage de Dorcas, par exemple, illustre la violence symbolique de cette domination, qu'Éric Fassin définit comme « l'intériorisation de la domination » (Butler, 2005, 16), lorsqu'elle modifie son apparence et son comportement afin de se conformer à l'idéal féminin d'Acton :

Acton, now, he tells me when he doesn't like the way I fix my hair. Then I do it how he likes it. [...] I changed my laugh for him to one he likes better. I think he does. I know he didn't like it before. I never wear glasses when he is with me and I changed my laugh for him to one he likes better. I think he does. I know he didn't like it before. And I play with my food now. [...] Acton gives me a quiet look when I ask for seconds. He worries about me that way. [...] I wanted to have a personality and with Acton I'm getting one. (Morrison, 1992, 190)

Comme le suggère la dernière phrase de cet extrait, Dorcas ne semble pas s'apercevoir qu'en agissant de la sorte, elle cautionne une hiérarchie des genres où, selon le mot de Judith Butler, « le féminin finit par se réduire à son corps », tandis que « la personne universelle est assimilée au genre masculin, moyennant quoi les femmes sont réduites à leur sexe et les hommes glorifiés pour incarner, au-delà du corps,

3 Le « Voile de la race » (Du Bois, 2007 (1903), 79) décrit par W.E.B. Du Bois dans son œuvre se double ici d'une deuxième épaisseur, celle du genre.

la personne universelle » (Butler, 2005, 76). Sous l'effet conjoint de la minoration raciale et de la minoration sexuelle, la femme africaine-américaine est alors réduite à un corps-*objet* tandis que « la position de sujet est confondue avec le masculin : on pourrait même parler d'une sorte de coalescence entre sujet et homme » (Marini, 2003, 149-150). Ainsi, à l'image du photographe qui, selon le mot de Susan Sontag : « [in] deciding how a picture *should* look, in preferring one exposure to another, [is] always *imposing* standards on [his] subjects »<sup>4</sup> (Sontag, 1977, 6), l'homme impose sa vision du monde, à commencer par *sa* vision de la femme(-objet). Dès lors, dans un monde défini exclusivement par et pour le regard de l'homme, comment le sujet-*femme* peut-il exister ?

La réponse se trouve en partie dans la description que fait Pierre Bourdieu de la manière insidieuse dont la violence symbolique s'impose dans une société régie par la domination masculine :

La violence symbolique s'institue par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut pas ne pas accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments de connaissance qu'il a en commun avec lui et qui, n'étant que la forme incorporée de la relation de domination, font apparaître cette relation comme naturelle ; ou, en d'autres termes, lorsque les schèmes qu'il met en œuvre pour se percevoir et s'apprécier, ou pour apercevoir et apprécier les dominants (élevé/bas, masculin/féminin, blanc/noir, etc.) sont le produit de l'incorporation des classements, ainsi naturalisés, dont son être social est le produit. (Bourdieu, 1998, 55-56)

Pour exister en tant que *sujet* dans la société, la femme doit alors forger un nouveau mode de compréhension du monde, mais aussi une nouvelle façon d'être au monde dans la mesure où « [l]es femmes ont un tout autre chemin à parcourir pour devenir sujet, car la culture dominante ne leur offre, comme modèle de la relation d'alter ego et du sujet, qu'un modèle clairement masculin, identifié comme universel » (Marini, 2003, 150). Pour la femme africaine-américaine qui cherche à renverser ce schéma, et parce qu'elle a été réduite à une simple corporalité institutionnalisée par la logique marchande de l'esclavagisme, la première étape de cette quête identitaire consiste à réinventer son rapport au corps pour redonner vie au corps-objet que la société androcentrique lui a attribué, et ainsi se le réapproprier. Luce Irigaray écrivait : « Il est important que nous gardions nos corps tout en les sortant du silence et de l'asservissement. Nous sommes historiquement les gardiennes du corporel, nous n'avons pas à abandonner cette garde mais à l'identifier comme nôtre, en invitant les hommes à ne pas faire de nous "leur corps", une caution de

4 Nous soulignons.

leur corps » (Irigaray, 1981, 29). Pour les femmes noires américaines, cet appel est d'autant plus vrai qu'elles ont été historiquement dépossédées de leur corps, pris en otage par le discours de la majorité.

Toni Morrison dénonce d'ailleurs cet état de fait dans l'introduction à l'ouvrage collectif publié à la suite du scandale sexuel impliquant le juge Clarence Thomas<sup>5</sup> où elle écrit : « a reference to a black person's body is de rigueur in white discourse. Like the unswerving focus on the female body (whether the woman is a judge, an actress, a scholar, or a waitress), the black man's body is voluptuously dwelled upon in biographies about them, journalism on them, remarks about them » (Morrison, 1992, xv). Elle déplore et rejette ce discours *sur* le sujet africain-américain dans la mesure où il n'est pour elle qu'un prolongement de la domination que la majorité exerce sur la minorité. Ce schéma de domination est d'ailleurs tellement inscrit dans la structure de la société américaine qu'il va être reproduit au sein de la minorité noire elle-même lorsque, dans l'essor du *Civil Rights Movement*, émerge un nouveau discours noir, porté par les hommes Africains-Américains mais dont les femmes continuent à être exclues. Ainsi, comme l'écrivent Gloria T. Hull et Barbara Smith dans l'introduction à l'ouvrage *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us are Brave* – recueil d'essais dont le titre est lui-même révélateur de l'invisibilité des femmes noires dans la société américaine : « Because of white women's racism and Black men's sexism, there was no room in either area for a serious consideration of the lives of Black women » (Hull, 2015, xxi).

L'émergence de la voix des femmes africaines-américaines devient alors une nécessité pour qu'elles ne soient plus objets, mais *sujets* du discours. Or, cette libération de la voix des femmes ne peut se faire qu'avec la réappropriation progressive de leur corps puisque, comme l'écrit Anne-Marie Paquet : « Corps social et corps de femme sont intimement liés. La femme ne peut aller à l'encontre du schéma social préétabli qu'en se réalisant physiquement. Le chemin initiatique passe par celui des sens » (Paquet, 1996, 43). Ainsi, la trilogie de Toni Morrison donne à voir une émancipation progressive de la femme noire américaine qui commence avec le personnage de Sethe. Survivante de l'esclavage, Sethe en porte les marques, comme le montre l'exemple suivant :

Behind [Sethe], bending down, his body an arc of kindness, [Paul D] held her breasts in the palms of his hands. He rubbed his cheek on her back and learned that way her sorrow, the roots of it; its wide trunk and intricate branches. Raising his fingers to the hooks of her dress, he knew without seeing them or hearing any sigh that the tears were coming fast. And when the top of her dress was around her hips and he saw the sculpture her back

5 Accusé de harcèlement sexuel par Anita Hill, le juge Clarence Thomas fut tout de même nommé à la Cour suprême en 1991 tandis que, selon plusieurs critiques féministes, la remise en question de la plainte d'Anita Hill était en partie influencée par son statut de femme africaine-américaine.



had become, like the decorative work of an ironsmith too passionate for display, he could think but not say, "Aw, Lord, girl." And he would tolerate no peace until he had touched every ridge and leaf of it with his mouth, none of which Sethe could feel because her back skin had been dead for years. What she knew was that the responsibility for her breasts, at last, was in somebody else's hands. (Morrison, 1987, 20-21)

Les retrouvailles avec son ancien compagnon d'infortune rattachent Sethe à son passé comme le suggèrent ses larmes que déclenchent le retour de Paul D et, avec lui, de ses souvenirs. Dès lors, même si Sethe ne ressent pas directement le contact des lèvres de Paul D sur la chair boursouflée de son dos lacéré par les coups de fouets, cet acte constitue le premier pas vers la réhabilitation de son corps traumatisé. En effet : « Pour Sethe, ce réveil des sens correspond à une corporalité enfouie et atrophiée qui refait surface. Elle reprend peu à peu sa dimension d'être de chair et redécouvre un rapport harmonieux et immédiat aux choses du corps » (Paquet, 1996, 44). Cette re-découverte du corps initie alors pour Sethe un mouvement d'émancipation. Ainsi, tandis que le début de *Beloved* est marqué pour Sethe par la redécouverte des sens, ses derniers mots dans le roman ouvrent la voie de sa reconnaissance en tant que sujet : « Me ? Me ? » (Morrison, 1987, 322).

Dans *Jazz*, la libération de la parole accompagne cette fois celle du corps à travers l'échange amoureux qui permet à Dorcas d'approprier le non-dit de ses émotions, refoulées à la mort de ses parents lorsqu'elle était enfant, comme le montre la triple occurrence de l'adverbe négatif « never » associé au verbe « say » dans l'exemple suivant : « She never said. Never said anything about it. She went to two funerals in five days, and never said a word » (Morrison, 1992, 57). Ainsi, dans l'harmonie de son corps et de celui de son amant, elle redécouvre sa propre voix, et est désormais capable de raconter sa douleur à son amant, Joe : « she did remember and told him so [...]. She cries again and Joe holds her close. The Iroquois sky passes the windows, and if they do see it, it crayon-colors their love. [...] They try not to shout but can't help it » (Morrison, 1992, 38-39). En lui offrant la possibilité de se réconcilier avec son corps, le jeu des sens libère la voix de Dorcas et permet de « lui donner droit au plaisir, à la jouissance, à la passion. Lui donner droit aux paroles, et pourquoi pas parfois aux cris, à la colère » (Irigaray, 1981, 28). Une seconde étape est franchie ici à travers la redécouverte des sens, illustrée par les couleurs du ciel à travers les fenêtres, qui ouvre la voie d'une renaissance, symbolisée dans *Paradise* par le déploiement des ailes figées de la sexualité de Consolata, renaissant de ses cendres tel le phénix : « Speeding toward the unforeseeable, sitting next to him [...], Consolata let the feathers unfold and come unstuck from the walls of a stone-cold womb » (Morrison, 1997, 228-229).

Mais Toni Morrison va encore plus loin dans *Paradise* où les femmes du Couvent finissent par s'affranchir totalement de la corporalité essentialiste qui leur été imposée par la société phallocratique dans une danse quasi-mystique où elles se libèrent – seules – de tous les carcans évoqués au fur et à mesure du roman :

The rain's perfume was stronger north of Ruby, especially at the Convent, where thick white clover and Scotch broom colonized every place but the garden. Mavis and Pallas, aroused from sleep by its aroma, rushed to tell Consolata, Grace and Seneca that the longed for rain had finally come. Gathered in the kitchen door, first they watched, then they stuck out their hands to feel. It was like lotion on their fingers so they entered it and let it pour like balm on their shaved heads and upturned faces. Consolata started it; the rest were quick to join her. [...] In places where rain is light the thrill is almost erotic. But those sensations bow to the rapture of holy women dancing in hot sweet rain. [...] If there were any recollections of a recent warning or intimations of harm, the irresistible rain washed them away. Seneca embraced and finally let go of a dark morning in state housing. Grace witnessed the successful cleansing of a white shirt that never should have been stained. Mavis moved in the shudder of rose of Sharon petals tickling her skin. Pallas, delivered of a delicate son, held him close while the rain rinsed away a scary woman on an escalator and all fear of black water. (Morrison, 1997, 283)

Alors qu'elles dansent sous la pluie, guidées par le pur plaisir de leurs sens comme le suggère le champ lexical employé ici (« perfume », « aroma », « watched », « feel », « lotion », « balm », « sensations », « rapture », « hot », « sweet »), ces femmes réhabilitent leur corps et, avec lui, se réapproprient leur histoire comme le montre l'évocation subtile de chacune des histoires personnelles de Seneca, Grace, Mavis et Pallas. Sans intermédiaire masculin et après avoir exprimé leurs histoires, elles se défont sous l'effet purifiant de l'eau de pluie de ce corps-objet qui ne leur appartenait de toute façon pas réellement pour ne faire advenir que leur corps-sujet, faisant de cette nouvelle *corporité* identitaire une nouvelle façon d'être au monde. Toni Morrison place ainsi la femme africaine-américaine en position de sujet sensible en « démont[ant] par l'écriture les mécanismes de l'aliénation féminine, [et en] redonn[ant] à la femme sa dimension sensuelle et sexuelle » (Paquet, 1996, 25). Dès lors, elle participe à ce que Béatrice Didier désigne comme une « écriture du corps féminin, par la femme elle-même » qui, par le « renversement » (Didier, 1981, 35) qu'elle opère, bouleverse l'architecture patriarcale de la société américaine. L'affirmation progressive de l'émancipation féminine s'oppose alors à la conception androcentrique du monde puisqu'elle fait du corps de la femme la clef de voûte d'un nouveau mode d'existence. Par cette renaissance mise en scène dans l'œuvre morrisonienne, la voix des femmes africaines-américaines peut enfin se faire

entendre comme le suggère la dernière phrase de Sethe dans *Beloved*, et ainsi ouvrir la voie à une émancipation par le mot au travers d'une écriture proprement *féminine* où le discours n'est plus imposé par l'homme, mais énoncé par et pour la femme noire américaine.

Il ne s'agit plus de réduire la femme africaine-américaine à un essentialisme instauré par le point de rencontre entre racisme et patriarcat, mais de revendiquer une différence qui fait de l'expérience féminine africaine-américaine une exception historique et culturelle. Dès lors, si « [p]endant longtemps les femmes ont cru se libérer en essayant de gommer cette différence, comme une infériorité [ , r ] revendiquer une spécificité a ensuite été une étape de la libération » (Didier, 1981, 6). Ce besoin de se dire avec ses propres mots, trouve ses racines dans le refus de l'oppression caractéristique de la démarche féministe, et est accentué pour la femme africaine-américaine par son statut de double *mineure* dans la mesure où, comme l'écrit Pin-chia Feng : « For an oppressed woman of color, more than ever, her sanity and survival depend on speech. If she remains silent, her story and voice are likely to be appropriated by the oppressors and she is further oppressed and silenced » (Feng, 1998, 32). La prise de parole est donc nécessaire à l'émancipation du sujet féminin africain-américain. Mais encore faut-il une langue capable d'exprimer ce que ces femmes ont à dire...

Le projet littéraire de Toni Morrison s'inscrit alors dans une démarche engagée. Elle affirme d'ailleurs que toute écriture a une portée politique et déclare : « My work requires me to think about how free I can be as an African-American woman writer in my genderized, sexualized, wholly racialized world » (Morrison, 1992, 4). Pour éviter les écueils d'un langage qui « a inscrit historiquement l'exclusion des noirs américains » (Raynaud, 2011, 104), elle invente un nouvel usage de la langue où l'association du *mineur* lié au genre et du *mineur* lié à la couleur de peau devient la marque identitaire d'une spécificité qui n'est « plus ressentie comme une limite ou comme une infériorité, mais comme un droit à la différence » (Didier, 1981, 31). Ainsi, le processus de minoration vient enrichir la langue majeure d'une texture qui se donne à entendre dans le bégaiement et le creux des mots. La langue, marquée par l'oralité, se fait musique dans l'interstice de la voix. La musique se fait chair dans le contour des mots. Et l'œuvre se fait miroir, à l'instar de *Jazz* où le lecteur est renvoyé à son propre reflet tandis qu'il s'apprête à refermer le roman qu'il tient entre ses mains : « look, look. Look where your hands are. Now » (Morrison, 1992, 229). En jouant sur cette réflexivité, Toni Morrison subvertit les codes qui délimitent la frontière entre l'œuvre et son lecteur, le poussant ainsi à s'aventurer sur le chemin des lignes de fuite que la minoration trace au cœur du texte. Ainsi, à l'instar de tous les grands écrivains, Toni Morrison :

[Fait] fuir la langue, [elle] la fait filer sur une ligne de sorcière, et ne cess[e] de la mettre en déséquilibre, de la faire bifurquer et varier dans chacun de ses termes, suivant une incessante modulation. Cela excède les possibilités de la parole pour atteindre au pouvoir de la langue et même du langage. Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime [...]. C'est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. (Deleuze, 1993, 138) En modelant une langue autre, Toni Morrison revendique le caractère *extraordinaire* de l'expérience féminine africaine-américaine dans un pied de nez au cadre normatif de la majorité défini par un androcentrisme arbitraire et exclusif. Elle l'affirme : « There is something inside us that makes us different from other people. It is not like men and it is not like white women » (Taylor-Guthrie<sup>1994</sup>, 64). Dès lors, son œuvre se nourrit de la spécificité de cette expérience et porte en elle les traces de la double minoration, sublimée en principe d'écriture créateur qui élève « le discontinu, l'art du fragment et de l'indécidable [...] au rang d'idéal artistique » (Raynaud, 1996, 20). La double minoration se reflète alors dans l'« usage mineur » que fait Toni Morrison « de la langue majeure » (Deleuze, 1993, 138), répondant ainsi à son propre mot d'ordre énoncé dans l'avant-propos de *Beloved* : « To render enslavement as a personal experience, language must get out of the way » (Morrison, 1987, xii-xiii). En réponse au morcellement identitaire provoqué par la violence de la double minoration, le texte morrisonien se fissure, comme dans cet extrait de *Paradise* où la langue sort de ses gonds au point de « communiquer[r] avec son propre dehors » (Deleuze, 1993, 9) : « You're feeding [the girls] properly ? They're always so hungry. There's plenty, isn't there ? Not those frycake things they like but good hot food the winters are so bad we need coal a sin to burn trees on the prairie yesterday the snow sifted in under the door quaesumus, da propitius pacem in diebus nostris Sister Roberta is peeling the onions et a peccato simus semper liberi can't you ab omni perturbatione securi... » (Morrison, 1997, 48). La langue qu'utilise Toni Morrison est alors à l'image du récit auquel elle donne vie : hors norme, elle est aussi hors cadre.

À travers sa trilogie, Toni Morrison donne à voir une nouvelle image de la femme noire dans la littérature américaine. Peu à peu affranchie d'une corporalité imposée qui la réduisait au silence en tant qu'objet d'un discours usurpé, elle s'affirme progressivement en tant que sujet qui se libère du poids de la domination masculine grâce à la redécouverte de son propre corps. Ainsi, elle se réapproprie le corps-objet qu'elle considérait presque comme étranger et se métamorphose en corps-sujet par la libération des sens qui accompagne l'émergence de sa voix. Vient alors la véritable émancipation qui ne peut se faire que par le mot nécessairement réinventé, nourri de la double minoration. En redonnant voix à la figure *mineure* par excellence qu'est la femme noire, Toni Morrison dépasse alors les représentations stéréotypées, véhiculées par les clichés teintés de racisme et de sexisme hérités de l'esclavage, qui limitent la femme noire américaine à un corps doublement minoré, et lui rend

sa place maîtresse dans l'échiquier de l'identité américaine, bouleversant ainsi les dynamiques de pouvoir qui tracent les frontières entre la marge et le centre. Ce faisant, elle révèle la puissance créatrice de la minorité, définie par G. Deleuze et F. Guattari comme « des cristaux de devenir, qui ne valent qu'en déclenchant des mouvements incontrôlables et des déterritorialisations de la moyenne ou de la majorité » (Deleuze et Guattari, 1980, 134). Ainsi, le mineur devient une source de création et porte la promesse d'un renouveau de la littérature.

## Bibliographie

### Sources primaires

Morrison T., 1987, *Beloved*, Londres, Vintage Books.

Morrison T., 1992, *Jazz*, Londres, Vintage Books.

Morrison T., 1992, *Playing in the Dark, Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Vintage Books.

Morrison T., 1992, *Race-ing Justice, En-gendering Power, Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality*, New York, Pantheon Books.

Morrison T., 1997, *Paradise*, Londres, Vintage Books.

### Sources secondaires

Bourdieu P., 1998, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil.

Butler J., 2005, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Éditions La Découverte.

Didier B., 1981, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France.

Deleuze G., F. Guattari, 1980, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de minuit.

Deleuze G., 1993, *Critique et Clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Du Bois W.E.B., 2007 (1903), *Les Âmes du peuple noir*, traduction de Magali Bessone, Paris, Éditions La Découverte.

Feng P.-C., 1998, *The Female Bildungsroman by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston, A Postmodern Reading*, New York, Peter Lang Publishing.

Hull G. T., 2015, *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us are Brave*, New York, The Feminist Press.

Irigaray L., 1981, *Le corps-à-corps avec la mère*, Ottawa, Les éditions de la pleine lune.

Lorde A., 2008, « Transformer le silence en paroles et en actes », 5 p., Dorlin E., *Black feminism* : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000, Paris, L'Harmattan, Paris, 75-80.

Marini M., 2003, « Entre genre (*gender*) et genre humain, quels rapports ? » in, Fougeyrollas-Schwebel D., C. Planté, M. Riot-Sarcey, C. Zaidman, ed, *Le genre comme catégorie d'analyse, Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 137-152.

Paquet A.-M., 1996, *Toni Morrison, figures de femmes*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Paré F., 2001, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir.

Planté C., 1989, *La petite sœur de Balzac*, Paris, Seuil.

Raynaud C., 1996, *Toni Morrison, L'esthétique de la survie*, Paris, Belin.

Raynaud C., 2011, « Toni Morrison : Le Langage est sujet à la mort », Sorlin S., *L'Art du langage : Fragments anglo-américains*, Paris, Michel Houdiard, ed, 101-110.

Taylor-Guthrie D., 1994, *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi.

Sontag S., 1977, *On Photography*, New York, Penguin Books.

Wade-Gayles G., 1984, *No Crystal Stairs. Visions of Race and Sex in black Women's Fiction*. New York, The Pilgrim Press.

Crenshaw K. W., O. Bonis, 2005, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du Genre*, 2005/2 n° 39, 51-82, [En ligne]

URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-2-page-51.htm> (Consulté le 17 décembre 2014).

## Pour citer cet article

### Référence électronique

BARROSO, Marlène, « Du corps-objet au corps-sujet : l'émancipation des femmes africaines-américaines par le mot dans la trilogie de T. Morrison », *Revue Miroirs* [En ligne], 4 Vol.1 |2016, mis en ligne le 1 avril, 2016, <http://www.revuemiroirs.fr/links/femmes/volume1/article5.pdf>

### Auteur

Marlène BARROSO  
Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand  
Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS)  
[barroso.marlene@gmail.com](mailto:barroso.marlene@gmail.com)

### Droits d'auteur

© RevueMiroirs.fr