VOIX MINEURES EN AMERIQUE : VERS UN RENOUVEAU DE LA LITTERATURE ?
L'EXEMPLE DE TONI MORRISON

Marlène BARROSO

Université Blaise Pascal, Clermont II, CELIS

Aborder le thème des voix mineures en Amérique à partir de l'exemple d'une auteure aussi reconnue que Toni Morrison peut sembler relever de la gageure. Récipiendaire du Prix Pulitzer de la fiction pour son roman *Beloved* en 1988 et du Prix Nobel de littérature pour l'ensemble de son œuvre en 1993, Toni Morrison est de toute évidence une des figures majeures de la littérature américaine contemporaine. Pourtant, son œuvre s'inscrit également dans ce que nous nommerons après Gilles Deleuze et Félix Guattari une *littérature mineure* que les philosophes définissent en ces termes : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure ».[1] Les concepts de minorité et de majorité tels qu'ils sont définis par G. Deleuze et F. Guattari sont particulièrement parlants lorsque l'on s'intéresse à « l'Amérique et ses autres »[2] dans la mesure où « [m]inorité 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. »[3] La majorité est donc celle qui occupe le centre du pouvoir mais qui, pour se définir comme telle, a besoin de délimiter un espace périphérique, sorte de miroir inversé, où se tient l'Autre, l'étranger, le *mineur*. Ces « autres » relégués dans les marges de l'Amérique sont pourtant une partie d'elle-même puisqu'il ne peut y avoir « d'Identité sans Altérité et donc sans rapports entre le même et l'autre. »[4] Ces voix mineures sont alors au cœur de l'identité américaine, et c'est précisément ce que Toni Morrison veut mettre au jour dans son œuvre. Dans *Beloved* (1987) notamment, premier opus de sa trilogie historique qui plonge le lecteur dans l'horreur de l'esclavage, elle fait entendre les voix de ces anonymes broyés par « l'Institution particulière » pour tenter de combler les trous de mémoire de l'Histoire et ainsi rendre aux Africains-Américains leur place centrale dans la construction

[1] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Kafka, Pour une littérature mineure*. Les Éditions de Minuit, 1975, p. 29.
[2] Nous empruntons ici le titre de l'atelier pendant lequel a été présentée la communication à l'origine de cet article.
[3] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Les Éditions de Minuit, 1980, p. 133.
[4] DUBAR, Claude. *La Crise des identités, L'interprétation d'une mutation*. Presses Universitaires de France, 2000, p. 55.

de l'Amérique. L'objet de cette étude sera d'explorer les procédés mis en œuvre par Toni Morrison dans ce roman pour forger une langue capable de dépasser les non-dits de l'Histoire et de raccommoder la mémoire de l'Amérique et ses « autres ».

Nouvelles perspectives

Loin de l'idéal de liberté véhiculé par la Déclaration d'Indépendance de 1776, les États-Unis décrits par Toni Morrison dans son œuvre sont ceux d'une société inégalitaire où la place de l'individu est définie par sa couleur de peau. Comme elle l'écrit elle-même dans son essai *Playing in the Dark, Whiteness and the Literary Imagination* : « Deep within the word "American" is its association with race. […] American means white, and Africanist people struggle to make the term applicable to themselves with ethnicity and hyphen after hyphen after hyphen. »[5] La ligne qui sépare l'Amérique de ses « autres » ne se situe donc pas seulement à la frontière : elle sillonne le pays en délimitant deux espaces monochromes qui correspondent, pour l'un, au cercle du pouvoir, et, pour l'autre, à l'espace marginal du *mineur*. Or, Toni Morrison refuse cette vision manichéenne de l'Amérique et utilise l'écriture pour dénoncer la mise en marge de la communauté africaine-américaine dont elle est issue. Auteure engagée, elle utilise la langue comme un moyen de défense face à l'hégémonie de la majorité. Comme elle le dit à Pierre Bourdieu dans un entretien datant de 1994 : « Discréditer la langue de l'autre est la première chose à laquelle s'emploient ceux qui tiennent les fusils […]. 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. »[6] Par l'écriture, Toni Morrison s'oppose aux silences de l'Histoire et en révèle les failles. Ainsi, *Beloved* est le récit de l'esclavage depuis le seul point des Africains-Américains. L'auteure n'épargne aucun détail aux lecteurs qu'elle cherche à déstabiliser, comme elle l'annonce explicitement dans l'avant-propos du roman :

---

[5] MORRISON, Toni. *Playing in the Dark, Whiteness and the Literary Imagination.* Vintage Books. 1992, p. 47. « Au plus profond du mot « Américain », ce mot est associé à la race. […] Américain signifie blanc, et les Africanistes luttent pour que le terme leur devienne applicable avec ethnicité et trait d'union sur trait d'union sur trait d'union. », 1993, p. 69.

[6] Toni MORRISON, « Voir comme on ne voit jamais », Dialogue entre Pierre Bourdieu et Toni Morrison, *Vacarme* [En ligne], n°6 (hiver 1998). URL : http://www.vacarme.org/article807.html (Page consultée le 24 septembre 2014).

> In trying to make the slave experience intimate, I hoped the sense of things being both under control and out of control would be persuasive throughout ; that the order and quietude of everyday life would be violently disrupted by the chaos of the needy dead ; that the herculean effort to forget would be threatened by memory desperate to stay alive. To render enslavement as a personal experience, language must get out of the way.[7]

L'œuvre se fait ainsi miroir de la condition de ses personnages : aux corps mutilés des esclaves répond le morcellement de la langue, visible en particulier lors du récit de la traversée de l'Atlantique sur un bateau négrier fait par le personnage éponyme de *Beloved*.

> All of it is now it is always now […] 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 […] 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 […] the little hill of dead people […] the men without skin push them through with poles[8]

Ici, le texte se fissure littéralement sous l'effet de l'horreur. Mais ces blancs sont aussi une invitation à entendre la voix du mineur au cœur du récit à travers celle de Beloved. Par effet de miroir, le texte halète au rythme du souffle de la petite fille déportée vers l'Amérique pour y être vendue en tant qu'esclave.

---

[7] MORRISON, Toni. *Beloved*. Vintage Books, 1997, p. XII-XIII.
« En essayant de rendre intime l'expérience des esclaves, j'espérais que le sentiment des choses comme étant à la fois sous contrôle et hors de contrôle serait totalement révélateur, que l'ordre et la quiétude de la vie quotidienne seraient violemment bouleversés par le chaos des morts dans le dénuement ; que l'effort herculéen pour oublier serait menacé par la mémoire prête à tout pour rester vivante. Pour rendre personnelle l'expérience de l'esclavage, la langue doit sortir des sillons. » Nous traduisons.

[8] MORRISON, Toni. *Beloved*. Vintage Books, 1987, p. 248-249
« Tout est maintenant c'est toujours maintenant […] Certains qui mangent se salissent Je ne mange pas les hommes sans peau nous apportent leur eau du matin à boire nous n'en avons pas la nuit je ne vois pas l'homme mort sur ma figure […] Je ne suis pas grande les petits rats n'attendent pas que nous dormions quelqu'un se débat mais il n'y a pas de place si nous avions plus à boire nous pourrions faire des larmes nous ne pouvons pas faire de sueur ni lâcher de l'eau le matin alors les hommes sans peau nous apportent la leur […] nous essayons tous de laisser nos corps derrière nous l'homme sur ma figure l'a fait […] au début nous pouvions vomir maintenant, nous ne le faisons plus maintenant, nous ne le pouvons plus […] le pain est couleur de mer j'ai trop faim pour le manger […] ceux qui réussissent à mourir sont en tas […] la petite colline de gens morts […] les hommes sans peau les poussent par-dessus bord avec des perches », 1989, p. 293-294.

Ainsi, la langue s'informe au contact de l'indicible : refusant le silence qu'il implique, Toni Morrison s'efforce de forger un langage autre, capable de transcrire ce pan d'histoire et ainsi se le réapproprier. En effet, l'auteure « refus[es] to believe that that period, or that thing [slavery] is beyond art. »[9] Elle explique que « the slaveholders have won if this experience is beyond my imagination and my powers »[10] et déclare : « I wanted to *take* the power. They were very inventive and imaginative with cruelty, so I have to take it back – in a way that I can tell it. »[11] L'écriture devient alors le moyen de vaincre l'impossibilité de dire l'horreur : le morcellement identitaire inhérent à l'esclavage se transforme sous la plume de Toni Morrison en morcellement créatif. Elle détourne ainsi les codes de la double minoration (à la fois raciale et sexuelle) dont elle fait l'objet en tant que femme africaine-américaine en procédés d'écriture.

Minoration et création

Dès lors, minoration n'est plus synonyme de réduction. Elle devient au contraire un processus créatif par lequel « l'écrivain […] invente dans la langue une nouvelle langue »[12]. Pour Toni Morrison, cette nouvelle langue est tout d'abord celle des sens. Le corps auquel la femme était réduite dans la conception androcentrique de la société américaine est replacé au centre du texte et réinvesti par la voix du mineur. Il ne s'agit plus là d'une réduction essentialiste des femmes, mais plutôt d'une manière de se réapproprier un discours sur le corps féminin auparavant accaparé par la voix masculine.

> On assiste alors à un renversement : non plus décrire, avec un arsenal de stéréotypes, les grâces que la romancière prête à l'héroïne, parce qu'elle les a entendu louer en elle par des partenaires masculins […], mais exprimer son corps, senti, si l'on peut dire de l'intérieur : toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se

[9] MORRISON, Toni. In TAYLOR-GUTHRIE, Danille. *Conversations with Toni Morrison*. University Press of Mississippi. 1994, p. 245.
« [Toni Morrison] refuse de croire que cette période, ou cette chose [l'esclavage] puisse dépasser l'art. » Nous traduisons.
[10] TAYLOR-GUTHRIE, Danille. *loc. cit.*
« […] les propriétaires d'esclaves ont gagné si cette expérience dépasse mon imagination et mes facultés » Nous traduisons.
[11] TAYLOR-GUTHRIE, Danille. *loc. cit.*
« […] j'ai voulu *prendre* ce pouvoir. Ils étaient très inventifs et débordaient d'imagination pour la cruauté, donc je dois le reprendre… d'une manière dont je peux parler. » Nous traduisons.
[12] DELEUZE, Gilles. *Critique et Clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 9.

répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples.[13]

Le corps féminin devient ainsi la source d'une écriture riche de sensations qui permettent de traduire ce que le langage ne saurait dire. Ainsi, quand Sethe surprend la leçon que son propriétaire, Maître d'École, donne à ses élèves où il leur apprend à remplir un tableau en plaçant « her human characteristics on the left ; her animal ones on the right »[14], son choc émotionnel se traduit dans le récit par un choc physique.

> I commenced to walk backward, didn't even look behind me to find out where I was headed. I just kept lifting my feet and pushing back. When I bumped up against a tree my scalp was prickly. […] My head itched like the devil. Like somebody was sticking fine needles in my scalp. I never told Halle or nobody.[15]

Le passage par la perception du corps permet au lecteur d'éprouver les émotions du personnage auquel il s'identifie malgré lui à travers la narration à la première personne. Si les mots ne peuvent dire la violence du choc, le corps, lui, peut la ressentir. Mais, en particulier dans le contexte de l'esclavage, cette écriture du corps permet surtout à la femme africaine-américaine de retrouver son intégrité physique : par la langue, son corps, doublement morcelé sous l'effet conjoint de la minoration raciale et de la minoration sexuelle, est remembré et retrouve une voix qui lui est propre. Dès lors, « [s]aisi de l'intérieur, le corps pourra plus facilement apparaître comme une unité. […] 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. »[16]

Voix mineures par excellence, les femmes africaines-américaines mises en scène dans l'œuvre de Toni Morrison sont ainsi l'exact opposé du « mètre-étalon » de la majorité défini par G. Deleuze et F. Guattari en ces termes : « Homme-blanc-mâle-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel quelconque »[17]. Or, c'est précisément cette différence qui fait leur richesse et, à travers la voix d'auteures comme Toni Morrison,

---

[13] DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*, Presses Universitaires de France, 1981, p. 35.
[14] MORRISON, Toni. *op. cit.*, 1987, p. 228.
« […] ses caractéristiques humaines à gauche ; ses caractéristiques animales à droite », 1989, p. 269.
[15] *Ibidem.*
« J'ai commencé à marcher à reculons, sans même regarder derrière moi pour voir où j'allais. Je continuais juste à lever les pieds et à reculer. Quand je me suis cognée à un arbre, la peau du crâne m'a picotée. […] Ma tête me faisait un mal de chien. Comme si quelqu'un m'enfonçait des aiguilles fines dans le cuir chevelu. Je n'ai jamais raconté ça à Halle ni à personne. », *ibid*., p. 269-270.
[16] DIDIER, Béatrice. *op. cit.*, p. 36.
[17] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *op. cit.*, 1980, p. 133.

celle de la littérature mineure. Nourrie de ses racines africaines, la langue de Toni Morrison est une langue « origin-orale » qui inscrit la voix au cœur du texte, créant ainsi un étoffement du verbe que l'auteure double d'une qualité orale, héritée de sa culture africaine. Mais ce procédé créatif est également le moyen de « signaler le décalage existant entre les événements racontés et la vision que nous en transmet l'Histoire. »[18]

En effet, l'oralité offre la possibilité de réécrire toute histoire dans la mesure où tout « texte de tradition orale repose sur [des] formules répétées. »[19] Ainsi dans le roman sur lequel porte notre étude, Denver, qui a déjà raconté plus tôt l'histoire de sa naissance, en donne une nouvelle version lorsqu'elle tente de reproduire le travail de l'historien en cherchant à reconstituer pour Beloved le récit de la fuite de Sethe de la plantation du Bon Abri alors que cette dernière était enceinte de sa fille cadette.

> Denver was seeing it now and feeling it – through Beloved. Feeling how it must have felt to her mother. Seeing how it must have looked. And the more fine points she made, the more detail she provided, the more Beloved liked it. So she anticipated the questions by giving blood to the scraps her mother and grandmother had told her […]. The monologue became, in fact, a duet as they lay down together, Denver nursing Beloved's interest like a lover whose pleasure was to overfeed the loved. […] Denver spoke, Beloved listened, and the two did the best they could to create what really happened, how it really was, something only Sethe knew because she alone had the mind for it and the time afterward to shape it […].[20]

Cette reconstitution est biaisée par le fait que Denver étoffe son histoire de faits inventés pour satisfaire la curiosité de son interlocutrice. Cette modulation de la narration en fonction de la présence, ou non, de Beloved souligne la subjectivité inhérente au récit et sème le doute sur la véracité du dialogue entre Sethe et Amy que Denver rapporte au discours direct à la suite de cet extrait. Marques d'oralité dans le texte, les répétitions sont alors également un moyen de

---

[18] LALAOUI, Fatima Zohra. « Écriture de l'oralité et contre-discours féminin dans *Loin de Médine* d'Assia Djebar ». In *Semen.* [En ligne]. 2007 [consulté le 29 septembre 2014]. Disponible sur : http://semen.revues.org/2289, p. 1.

[19] Louis-Jean CALVET, *La Tradition orale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 35.

[20] MORRISON, Toni. *op. cit.*, 1987, p. 91-92.
« Denver voyait et sentait soudain tout cela à travers Beloved. Sentait ce qu'avait dû éprouver sa mère. Voyait ce qu'elle avait dû voir. Et plus elle ajoutait d'observations minutieuses, plus elle fournissait de détails, plus cela plaisait à Beloved. Si bien qu'elle prévenait ses questions en donnant substance aux bribes que sa mère et sa grand-mère lui avaient racontées […]. Le monologue devint en fait un dialogue cependant que, étendues côte à côte, Denver nourrissait l'intérêt de Beloved comme un amant prend plaisir à combler l'aimée. […] Denver parlait, Beloved écoutait et toutes deux faisaient de leur mieux pour recréer ce qui s'était vraiment passé, et comment, faits que seule Sethe connaissait, parce qu'elle seule avait eu la force d'esprit nécessaire et le temps, après coup, pour leur donner forme […]. », 1989, p. 113-114.

remettre en cause la notion même d'Histoire établie du fait de la fluctuation qu'elles inscrivent au cœur du récit. Dès lors, selon le mot d'un critique :

> Each telling, each version of Denver's birth, shares similar phrases and images : the wild onions into which Sethe falls, the bloody back of the runaway slave, the good hands of the white girl, the river birth. The repetition and variation create a sense that the story has always been present, that an already familiar story is being told once more. In this respect the strategy suggests orality. The repetition and variation also suggest that there is no authoritative view by which to judge Denver's birth.[21]

L'oralité permet alors une réappropriation de l'Histoire par la voix du mineur puisqu'elle contribue à la création d'une langue propre à l'identité africaine-américaine, libérée du joug d'une langue inapte à transcrire son histoire. Ainsi, comme tous « les grands écrivains », Toni Morrison « ne mélang[e] pas deux langues, pas même une langue mineure et une langue majeure »[22] :

> Ce qu' [elle fait], c'est plutôt inventer un *usage mineur* de la langue majeure dans laquelle [elle] s'exprim[e] entièrement : [elle] *minor[e]* cette langue, comme en musique où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre. [Elle est] grand[e] à force de minorer : [elle 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. […] C'est un[e] étrang[ère] dans sa propre langue : [elle] ne mélange pas une autre langue à sa langue, [elle] taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas.[23]

Mais si la minoration de la langue est synonyme de création, et ainsi porteuse d'une promesse de renouveau, elle est également la marque du « refus de disparaître »[24] du mineur. Ainsi, Toni Morrison lutte pour que la langue africaine-américaine soit reconnue dans toute sa légitimité culturelle car selon elle : « The worst of all possible things that could happen would

---

[21] PÉREZ-TORRES, Rafael. « Between Presence and Absence, *Beloved*, Postmodernism, and Blackness ». In *Beloved, A Casebook*. Oxford University Press, 1999, p. 197.
« Chaque récit, chaque version de la naissance de Denver contient des formules et des images communes : les oignons sauvages dans lesquels tombe Sethe, le dos ensanglanté de l'esclave en fuite, les mains robustes de la fille blanche, l'accouchement dans la rivière. La répétition et la variation donnent l'impression que l'histoire a déjà été présente, qu'une histoire déjà familière est en train d'être racontée une fois de plus. A cet égard, cette stratégie suggère l'oralité. La répétition et la variation indiquent également qu'il n'y a pas de point de vue faisant autorité pour juger la naissance de Denver. » Nous traduisons.
[22] DELEUZE, Gilles. *op. cit.*, 1993, p. 137.
[23] DELEUZE, Gilles. *ibid.*, p. 138.
[24] PARÉ, François. *Les littératures de l'exiguïté*. Le Nordir, 2001, p. 26.

be to lose that language. »[25]. Dès lors, les lignes de fuite qui traversent son œuvre sont le symbole de son refus de se cantonner au cadre stérile d'une littérature dont les limites seraient fixées par la majorité. Le projet littéraire que Toni Morrison poursuit à travers son œuvre consiste alors à faire éclater la conception monolithique de l'identité américaine afin que chaque pan de la société trouve ainsi véritablement sa place dans la mosaïque culturelle que pourraient être les Amériques.

A travers l'écriture, Toni Morrison met en scène les oubliés de l'Histoire, les anonymes laissés dans l'ombre pour tenter d'effacer les ignominies du passé. Dans *Beloved,* premier roman d'une trilogie historique où Toni Morrison utilise la langue pour dévoiler les failles de l'Histoire, l'auteure remonte à l'origine de l'indicible pour libérer la mémoire des premiers Africains-Américains. En leur donnant la parole, elle met en lumière les accrocs laissés dans la trame de l'Histoire et en révèle la doublure cachée, montrant ainsi l'envers du décor du « rêve américain ». Ces entailles laissées par l'indicible se retrouvent dans le tissu de la langue utilisée par l'auteure pour mettre en mots la mémoire de l'horreur. Morcelée, trouée, la langue est creusée par l'Histoire. Mais, par l'écriture, Toni Morrison recrée une unité en faisant le lien entre les différents pans de la mémoire, à l'instar du roman qu'elle construit en assemblant les bribes de souvenirs des anciens esclaves du Bon Abri. Dès lors, la fêlure du traumatisme cède peu à peu la place à une « déchirure raccommodée »[26] où, comme les cicatrices sur le corps des esclaves, les coutures restent visibles et sont le témoignage de l'histoire africaine-américaine. L'écriture de Toni Morrison peut alors être définie comme une écriture « patchwork » où les pans de tissus sont le symbole de la société qu'elle défend : une Amérique plurielle, nourrie de ses racines d'ici et d'ailleurs.

[25] TAYLOR-GUTHRIE, Danille. *op. cit.*, p. 123.
« Le pire de tous les scénarios envisageables qui pourraient se produire serait de perdre cette langue. » Nous traduisons.
[26] CYRULNIK, Boris. *Le Murmure des fantômes*, Éditions Odile Jacob, 2003, p. 17.

Bibliographie

Sources primaires :

MORRISON, Toni :

- *Beloved*. Vintage Books, 1987. 338 p. ; Traduction française de CHABRIER, Hortense et RUÉ, Sylviane. *Beloved*. Christian Bourgeois Éditeur, 1989. 382 p.

- *Playing in the Dark, Whiteness and the Literary Imagination*. Vintage Books, 1992. 92 p. ; Traduction française de ALIEN, Pierre. *Playing in the Dark, blancheur et imagination littéraire*. Christian Bourgeois Éditeur, 1993. 128 p.

- « Voir comme on ne voit jamais », Dialogue entre Pierre Bourdieu et Toni Morrison. In *Vacarme*. [En ligne]. N°6, 1998 [consulté le 24 septembre 2014]. Disponible sur : http://www.vacarme.org/article807.html

Sources secondaires :

CALVET, Louis-Jean. *La Tradition orale*. Presses Universitaires de France, 1984. 128 p.

CYRULNIK, Boris. *Le Murmure des fantômes*. Éditions Odile Jacob, 2003. 224 p.

DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Presses Universitaires de France, 1981. 288 p.

DELEUZE, Gilles. *Critique et Clinique*. Les Éditions de Minuit, 1993. 192 p.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix :

- *Kafka, Pour une littérature mineure*. Les Éditions de Minuit, 1975. 160 p.

- *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*. Les Éditions de minuit, 1980. 648 p.

DUBAR, Claude. *La Crise des identités, L'interprétation d'une mutation*. Presses Universitaires de France, 2000. 256 p.

LALAOUI, Fatima Zohra. « Écriture de l'oralité et contre-discours féminin dans *Loin de Médine* d'Assia Djebar ». In *Semen*. [En ligne]. 2007 [consulté le 29 septembre 2014]. Disponible sur : http://semen.revues.org/2289.

PARÉ, François. *Les littératures de l'exiguïté*, Le Nordir, 2001. 232 p.

PÉREZ-TORRES, Rafael. « Between Presence and Absence, *Beloved*, Postmodernism, and Blackness ». In *Beloved, A Casebook*. Oxford University Press, 1999, p. 179-201.

TAYLOR-GUTHRIE, Danille. *Conversations with Toni Morrison*. University Press of Mississippi, 1994. 294 p.

Résumé

Acteurs à part entière de la construction de l'Amérique, les esclaves furent néanmoins relégués dans les marges de son histoire. Interdits de mots, ils furent réduits à un silence forcé qui les excluait, de fait, du centre du pouvoir. Contre ce silence, Toni Morrison, récipiendaire du Prix Pulitzer de la fiction pour son roman *Beloved* en 1988 et du Prix Nobel de littérature pour l'ensemble de son œuvre en 1993, cherche à déstabiliser la langue en la faisant sortir des gonds de la syntaxe pour y faire résonner en creux l'histoire oubliée de la minorité africaine-américaine afin que, « sur le palimpseste des non-dits, l'écriture [vienne] fertiliser l'histoire ».[27] Ce faisant, elle met au jour cette partie d'elle-même que l'Amérique a longtemps cherché à nier alors même qu'elle en constitue le cœur : « the […] presence of an Africanist population […] is convenient in every way, not the least of which is self-definition. […] Explicit or implicit, the Africanist presence informs in compelling and inescapable ways the texture of American literature [and] may be something the United States cannot do without.».[28] Dès lors, nourrie de ses racines africaines, l'œuvre de Toni Morrison offre une autre vision de l'identité américaine où la minorité noire trouve enfin sa place dans la mosaïque culturelle des Amériques. Elle façonne ainsi une nouvelle forme d'écriture qui participe à la renaissance identitaire de la minorité africaine-américaine, porteuse d'une promesse de renouveau de toute la littérature américaine.

Mots-clés

Toni Morrison, mineur, langue, voix, histoire, corps.

[27] MILO, Giuliva. *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djebar*. Peter Lang Publishing Group, 2007, p. 156.

[28] MORRISON, Toni. *Playing in the Dark,Whiteness and the Literary Imagination*. Vinatge Books. 1992, p. 45-47

« […] la présence […] d'une population africaniste […] a toutes sortes d'utilités, la moindre n'étant pas de définir une identité. […] Explicite ou implicite, la présence africaniste anime de façon compulsive et inéluctable la texture de la littérature américaine [et elle] est peut-être quelque chose dont les États-Unis ne sauraient se passer », MORRISON, Toni. *Playing in the Dark, Blancheur et imagination littéraire.* Traduction française de ALIEN, Pierre. Christian Bourgeois Éditeur, 1993, p. 67-69.