



**HAL**  
open science

**”We flesh” : Histoire(s) du sensible, mémoire du corps  
(dé)possédé dans Fragments of the Ark de Louise  
Meriwether et Stigmata de Phyllis Alesia Perry**

Corinne Duboin

► **To cite this version:**

Corinne Duboin. ”We flesh” : Histoire(s) du sensible, mémoire du corps (dé)possédé dans Fragments of the Ark de Louise Meriwether et Stigmata de Phyllis Alesia Perry. Travaux & documents, 2011, Langages, écritures et frontières du corps, 40, pp.109-123. hal-01157747

**HAL Id: hal-01157747**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01157747v1>**

Submitted on 14 Sep 2018

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

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

# « *We flesh* » : Histoire(s) du sensible, mémoire du corps (dé)possédé dans *Fragments of the Ark* de Louise Meriwether et *Stigmata* de Phyllis Alesia Perry

---

CORINNE DUBOIN  
UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

« [...] we flesh ; flesh that weeps, laughs ;  
flesh that dances on barefeet in grass. Love it. Love it hard ».  
— Baby Suggs dans *Beloved* (Toni Morrison, 1983)

## RÉSUMÉ

Nous exposons ici les choix esthétiques de deux romancières afro-américaines contemporaines, leurs stratégies narratives et discursives afin de mettre en mots une Histoire sensible refoulée et de reconstruire, par le biais de la fiction, une mémoire du corps liée à l'expérience coloniale de la diaspora africaine.

Ce qui relie les diasporas africaines du Nouveau Monde, dispersées dans un espace géographique et culturel éclaté, est non seulement une histoire transatlantique commune, mais aussi la mémoire blessée d'une expérience vécue, celle du déracinement originel qui précéda l'asservissement. La conscience diasporique à l'œuvre et le nécessaire processus de (re)construction identitaire en quête de nouveaux ancrages reposent sur l'élaboration de la connaissance historique et l'interprétation mémorielle d'un passé traumatique qu'il s'agit de confronter. Ce regard rétrospectif permet d'interroger les conséquences du passé sur le temps présent. Or les récits officiels qui disent l'Histoire du Nouveau Monde colonial, celui des puissants et des vainqueurs, restent lacunaires voire silencieux sur le sujet, ne rendant pas pleinement compte de l'expérience et de l'historicité même de la diaspora noire. L'incapacité matérielle et temporelle des historiens à combler les blancs d'une histoire humaine violente, l'occultation et l'amnésie entretenues par une société occidentale contemporaine qui répugne à reconnaître ses méfaits antérieurs conduisent à une représentation partielle, voire partielle, des réalités passées.

Face à ces trous de mémoire, cette absence d'histoire, les écrivains de la diaspora noire, à partir des années 70, ont recours à l'imaginaire afin de réviser les récits dominants, de vaincre l'oubli et de construire des contre-mémoires, celles

des laissés-pour-compte de l'Histoire officielle auxquels ils donnent voix et corps. On pense entre autres, après *Jubilee* de Margaret Walker en 1966, à *The Autobiography of Miss Jane Pittman* d'Ernest Gaines (1971) ou *Corregidora* de Gayl Jones (1975) qui offrent une « réponse fictionnalisée » face aux violences historiques, selon la formule de Ricœur<sup>1</sup>. Ce regain d'intérêt pour un passé douloureux qui informe le présent s'accompagne d'une remise en question de la pratique des historiens. Il témoigne en outre d'une sensibilité féministe chez les romancières, révélant « *the palpable and continuing urgency of black women writing themselves into history* »<sup>2</sup>.

Cette nouvelle orientation littéraire correspond à l'esprit du temps ; elle s'inscrit dans les évolutions socioculturelles et intellectuelles de la décennie qui s'accroissent et se globalisent dans les années 80 et 90, comme le confirment entre autres les romans *Cambridge* (1991) de Caryl Phillips ou *Feeding the Ghosts* (1997) de Fred D'Aguiar. L'émergence d'un genre romanesque commun aux écrivains afro-américains et caribéens, le *neo-slave narrative*, prolongement fictionnel des récits d'esclave, atteste d'une mémoire diasporique transculturelle qui met en relation des histoires et des mémoires nationales ou régionales.

Ce retour sur le passé colonial témoigne d'un changement de regard et d'une volonté de renouveler l'écriture et ses systèmes de représentations identitaires. La prise de conscience politique et culturelle des communautés noires dans l'après-*Civil Rights* aux USA et durant les années Thatcher en Grande-Bretagne, le développement d'une pensée féministe noire transnationale, les migrations et la montée du multiculturalisme, l'avènement des *Black Studies* et des *Cultural Studies* sont autant de facteurs concomitants.

Par ailleurs, dans la même période, les historiens proposent de nouvelles approches de leur métier, soulignant son caractère interprétatif, donc constructif. Cette conception de l'Histoire, en opposition à l'approche positiviste, n'est pas sans influencer la critique littéraire. Ainsi, citant l'historien Hayden White dans *Blues, Ideology, and Afro-American Literature*, Baker fait référence au courant narrativiste qui, dans sa vision de l'historiographie, considère le texte d'Histoire comme récit, comme écriture<sup>3</sup> et représentation du monde sous-tendue par une

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris : Seuil, 2000, p. 24.

<sup>2</sup> Hortense Spillers, *Conjuring : Black Women, Fiction and Literary Tradition*, Bloomington : Indiana UP, 1985, p. 249.

<sup>3</sup> Houston A. Baker, Jr., *Blues, Ideology, and Afro-American Literature : A Vernacular Theory*, Chicago : The U of Chicago P, 1984, p. 190-191. Ce qui nous renvoie à Ricœur, pour qui l'histoire « est de bout en bout écriture » (*La Mémoire, op. cit.*, p. 171). De même, selon Paul Veyne, « L'histoire est récit d'événements : tout le reste en découle » (*Comment on écrit l'histoire*, Paris : Seuil, 1971, p. 14). Cependant, alors que White se focalise sur les aspects formels du récit, Veyne estime que si l'histoire est bien une narration, elle a sa spécificité : « L'histoire est un récit

intention et un discours nécessairement subjectif venant biaiser la réalité des faits racontés. L'Histoire, comme mise en intrigue usant d'artifices littéraires, peut alors être revisitée autrement, réécrite, dans une perspective noire, par le biais de la fiction. En tant que critique littéraire, Houston Baker se rapproche du courant américain du *New Historicism* développé dans les années 80, qui souligne à la fois « la textualité de l'histoire » et « l'historicité des textes ». Cette question du récit historique a depuis été revue par les théoriciens de la narratologie. Dans *Fiction et diction*, Genette fait la distinction entre « récit fictionnel » et « récit factuel », sachant que « tout récit introduit dans son histoire une "mise en intrigue" qui est déjà une mise en fiction et/ou en diction »<sup>4</sup>. Dorrit Cohn, quant à lui, estime que l'« on ne saurait dire qu'[un roman] est *mis* en intrigue » et dénonce l'amalgame que fait White entre récit historique et fiction<sup>5</sup>.

On observe en outre, depuis les années 90, un renforcement du communautarisme, l'affirmation et l'affiliation de soi dans sa différence, qui favorise une pluralité, voire une confrontation d'Histoires et de mémoires collectives et par conséquent de discours identitaires. Enjeux de pouvoir par leur dimension idéologique, les mémoires se construisent, se modulent, s'inventent parfois et participent à la négociation de nouvelles identités imaginées, comme l'exprime Stuart Hall : « *Silencing as well as remembering identity is always a question of producing in the future an account of the past ; that is to say, it is always about narrative, the stories cultures tell themselves about who they are and where they came from* »<sup>6</sup>. Dans une société postmoderne où recule la raison au profit de l'émotion collective spectacularisée, les tensions entre Histoire et mémoire suscitent parfois un « acharnement commémoratif », récupération présentiste dénoncée par Pierre Nora, qui voit en cela le risque de substituer une mémoire émotionnelle à une mise en perspective historique.

Pour les historiens, l'heure est moins à l'« histoire-mémoire » nationale, unitaire et mythique véhiculée par les institutions<sup>7</sup>, celle des grandes figures de l'histoire événementielle, qu'à l'histoire d'en bas. Avec l'Ecole des Annales, le regard de l'historien s'est porté sur l'évolution des sociétés, des cultures et des mentalités collectives sur la longue durée. Cependant, le récent « retour en force de

d'événements vrais », à la différence du roman. L'esthétique ne l'intéresse pas : « Rien que la vérité » (*Comment on écrit l'histoire, ibid.*, p. 23).

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, 1991, p. 38.

<sup>5</sup> Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris : Seuil, 2001, p. 174-175.

<sup>6</sup> Stuart Hall, « Negotiating Caribbean Identities », in *New Caribbean Thought : A Reader*, Brian Meeks, Folke Lindahl (éds.), Kingston, Cave Hill, St. Augustine : The U of the West Indies P, 2001, p. 27.

<sup>7</sup> Pierre Nora, *Lieux de mémoire*, Vol. 1, Paris : Gallimard, 1997, p. 33.

l'affect »<sup>8</sup> se traduit notamment par l'émergence d'une nouvelle Histoire du sensible, celle des « engoutis », qui tend vers une anthropologie historique et vise à rendre compte de l'expérience sensorielle et psychique de communautés jusque-là ignorées et à écrire leur(s) histoire(s) particulière(s), selon Alain Corbin<sup>9</sup>. Héritier d'une histoire des sensibilités et des cultures prônée par les Annales dont il entend toutefois s'écarter, dénonçant une approche sociale globalisante qui efface l'individu, Corbin s'intéresse aux systèmes de « représentations du monde »<sup>10</sup> et à « l'imaginaire social »<sup>11</sup>, en évitant l'écueil du « dolorisme »<sup>12</sup> : « une culture sensible signifie que les membres d'un groupe déterminé [...] possèdent leur façon d'apprécier le sensible, [...] d'éprouver une certaine gamme d'émotions »<sup>13</sup>. L'historien du sensible explore alors le passé révolu selon de nouvelles temporalités et investit le terrain des subjectivités, du ressenti, de la perception intime du réel, cherchant à recouvrer une parole populaire réprimée, à refigurer l'horreur liée à l'événement traumatique, à formuler l'indicible. « La part méconnue de l'Histoire apprise dans les livres est bien sa part tragique, émotionnelle et souffrante, que les paroles reflètent dans un murmure sourd », estime l'historienne Arlette Farge<sup>14</sup>. « Dès lors, il faut pour ces voix tues inventer une langue qui les saisisse à nouveau comme locuteurs de notre présent, et les faire entrer dans une communauté de signes, de paroles et d'écrits », ajoute-t-elle<sup>15</sup>.

Les distances qui séparent l'écriture historique de l'écriture fictionnelle semblent s'amenuiser. Cette « refabrication du passé »<sup>16</sup> en quête de vérité, cette réappropriation d'une autre Histoire confisquée à laquelle on veut donner sens dans le présent, passe donc par la narrativisation du vécu, de l'éprouvé, par l'invention de nouveaux jeux de langage dans des récits de proximité émotionnelle et temporelle qui brouillent les frontières. Dans *L'Effusion des corps*, Arlette Farge, tout comme Stéphane Audoin-Rouzeau dans *Combattre* sur l'expérience de la guerre, entend rendre compte de « la corporéité de l'expérience »<sup>17</sup>. Selon Christophe Prochasson, ces « approches sensibles de l'histoire [...] ont encouragé cette confusion qui enferme l'histoire dans une relation émotionnelle avec un

<sup>8</sup> Michel Maffesoli, *Iconologies. Nos idol@tries postmodernes*, Paris : Albin Michel, 2008, p. 187.

<sup>9</sup> Alain Corbin, *Historien du sensible : Entretiens avec Gilles Heuré*, Paris : La Découverte, 2000, p. 60.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>14</sup> Arlette Farge, « Écriture de l'histoire et événement », *Annales du Monde Anglophone* 18 (2<sup>e</sup> semestre 2003), p. 17.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>16</sup> Pierre Nora, *Lieux de mémoire*, Vol. 3, Paris : Gallimard, 1997, p. 4697.

<sup>17</sup> Stéphane Audoin-Rouzeau, *Combattre*, Paris : Seuil, 2008, p. 112.

passé devenu dangereusement présent »<sup>18</sup>. En cela, la pratique historique et sa logique d'écriture, où la parole de l'Autre « est un événement historique » à partir duquel « peut se faire un récit d'histoire »<sup>19</sup>, ne sont pas sans rapport avec la démarche littéraire d'auteures comme Louise Meriwether et Phyllis Alesia Perry.

De fait, la critique féministe noire américaine bell hooks rappelle la fonction historique de la fiction : « *What fiction can do, and do well, is evoke, hint at, so to speak, that which may have been experienced in concrete reality [...] the pain and suffering of black people and its debilitating effect on our emotional lives* »<sup>20</sup>. Il importe alors d'examiner comment la littérature écrit l'Histoire, celle des disparus, et construit ses propres traces et représentations du passé qui participent à l'élaboration d'une nouvelle mémoire, celle des (sur)vivants. Car, si historiens et écrivains partagent une même volonté de vérité, voire une motivation éthique commune, les modalités d'écriture, les stratégies narratives divergent, les romanciers n'étant pas soumis aux contingences d'une écriture savante et usant largement de la puissance évocatrice de l'imaginaire.

Les romans de Meriwether et Perry participent à l'élaboration d'un réseau d'images et de souvenirs, la construction d'un « roman mémoriel », au sens où l'entend Régine Robin, un « tissu composite »<sup>21</sup> de représentations collectives du passé qui mêlent étroitement l'imaginaire au réel. Il convient d'examiner les choix génériques et les stratégies scripturales mises en œuvre par les deux romancières afin de dire le non-dit, l'indicible, l'incommunicable liés au sensible et à l'intime du corps dominé, possédé. Ces questions renvoient au traitement littéraire de l'événement historique et du traumatisme, l'Histoire vécue et ressentie. De quelle manière parviennent-elles à représenter la diaspora et les femmes noires en tant que communautés d'émotion ? Cette littérature, dans sa finalité tant romanesque qu'historiographique, s'inscrit-elle dans une politique du souvenir impliquant un droit à l'Histoire, un nécessaire travail de mémoire et de cicatrization collectif qui ne se réduise toutefois pas à l'affectif, à la seule reviviscence et aux ressassements amers d'émotions et de sensations corporelles ancestrales ?

L'écriture est un acte mémoriel qui non seulement réhabilite les ancêtres et fabrique du sens, mais elle permet aussi un travail de deuil à travers la parole réparatrice et l'écriture de soi, afin de mieux affronter les réalités contemporaines,

<sup>18</sup> Christophe Prochasson, *L'empire des émotions : les historiens dans la mêlée*, Paris : Demopolis, 2008, p. 38-39.

<sup>19</sup> Arlette Farge, *Quel bruit ferons-nous ? Entretiens avec Jean-Christophe Marti*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2005, p. 86.

<sup>20</sup> Bell hooks, « An Interview with bell hooks by Gloria Watkins », *Yearning : Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston : South End, 1990, p. 216.

<sup>21</sup> Régine Robin, *Le roman mémoriel : De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal : Le Préambule, 1989, p. 58.

dans un autre rapport au monde plus apaisé. Elle encourage une relecture critique du temps présent. Le texte littéraire est en outre l'expression artistique d'un héritage culturel pluriel. Notre réflexion a également porté sur le roman féminin contemporain en tant que re-création d'une Histoire humaine qu'il met en fiction, en tant que prolongement de traditions littéraires, de cultures vernaculaires et d'arts populaires qui sont autant de techniques et de savoirs que les écrivaines s'approprient, reprennent et révisent.

Dans *L'Écriture du désastre*, Maurice Blanchot juge que « le désastre est du côté de l'oubli ; l'oubli sans mémoire, le retrait immobile de ce qui n'a pas été tracé — l'immémorial peut-être »<sup>22</sup>. Afin de réinscrire dans une mémoire collective entravée des éléments historiques effacés par l'amnésie volontaire, la méconnaissance ou l'indifférence, afin de rétablir la vérité des faits et d'exposer les réalités humaines du quotidien plutôt que les événements structurels, les écrivaines de la diaspora noire ont recours à diverses formes d'écriture fictionnelle. Ainsi, *Fragments of the Ark* de Meriwether<sup>23</sup> est un roman historique réaliste qui retrace le parcours d'un ancien esclave, héros de la guerre de Sécession ; *Stigmata* de Perry<sup>24</sup>, roman écrit dans la veine du réalisme magique, est le journal intime d'une jeune Afro-Américaine hantée par les esprits de ses ancêtres. Pour ces romancières, tout comme pour leurs personnages féminins, le langage, l'acte de dire et/ou d'écrire est un espace de liberté, de résistance, de revendication et de ré-vision. Celles-ci retravaillent divers genres romanesques, rendent les frontières floues et perméables ; elles construisent des récits hybrides qui révisent une Histoire idéologique enracinée dans ses propres légendes et contestent des discours littéraires dominants. A la vérité des faits, leurs fictions opposent la vérité de nos interrogations contemporaines. Loin des canons de l'historiographie classique, ces auteures de fiction reconsidèrent chacune une page d'Histoire cruciale, non pas au seul titre du passé, mais aussi à celui de l'avenir. Le devoir de mémoire se double d'un sens éthique du devoir d'écrire qui permette de réduire les tensions mémorielles d'une société présente tiraillée entre le souvenir et l'oubli. Par leurs pratiques artistiques, ces auteures invitent à une remémoration collective afin de recouvrer une identité et une dignité perdues. Elles font œuvre cathartique et réaffirment la nécessité de la transmission.

Dans *Fragments of the Ark*, Meriwether entend célébrer une figure méconnue de l'histoire afro-américaine, Robert Smalls, esclave qui organisa la fuite de plusieurs familles noires sur un steamer, parvint à convaincre Lincoln d'autoriser

<sup>22</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980, p. 10.

<sup>23</sup> Louise Meriwether, *Fragments of the Ark* (1994), New York : Washington Square Press, 1995.

<sup>24</sup> Phyllis Alesia Perry, *Stigmata* (1998), London : Piatkus, 1999.

les Noirs à combattre aux côtés des soldats de l'Union et participa lui-même à plusieurs batailles navales décisives. Dans son essai « Remembrances from the Civil War », l'auteure dénonce plus généralement les silences des historiens sur l'implication réelle des esclaves dans le conflit national et la lutte pour la liberté : « *A well-kept secret is that 186,000 African American men, most of them former slaves, served in the Union army. And about one-third of them died in that conflict* »<sup>25</sup>. Par ailleurs, la romancière a précédemment publié une biographie, *The Freedom Ship of Robert Smalls*<sup>26</sup>, à l'adresse de la jeunesse afro-américaine, après avoir effectué de nombreuses recherches. Consciente de la fonction identitaire de l'Histoire, soucieuse de diffuser la connaissance et d'offrir un nouvel éclairage sur la condition historique des esclaves, grâce à une mémoire recouvrée, elle décide de poursuivre son activité historiographique initiale, dans une démarche didactique et militante, avec la publication de son roman pour adultes. Passant de la biographie à la fiction, Meriwether construit ses propres archives, préférant cette fois une forme narrative qui offre des libertés certaines. Par un travail de recomposition, voire d'invention, l'auteure prend position, oriente son discours et tente de sensibiliser ses lecteurs. De fait, le titre du roman indique d'emblée une fracture mémorielle, signe d'une crise identitaire transgénérationnelle qui appelle une relecture du passé dans un effort de réconciliation nationale.

Le texte entrecroise, imite et détourne les procédés du récit de l'historien et ceux du roman historique traditionnel qui met en intrigue la vie des grands hommes, des figures politiques ou militaires, des puissants au destin unique et exemplaire. Selon Lukács, le roman historique européen exprime une pensée bourgeoise dans une société moderne qui prend conscience de son histoire. Il s'inscrit alors dans une interprétation consensuelle, une représentation du monde qui légitime l'ordre social dominant et se nourrit d'une imagerie à travers laquelle se construit, jusqu'au mythe, une mémoire collective. Or le roman de Meriwether vient contredire ce discours. Il démythifie une Histoire américaine glorifiant ses héros blancs, dont le président Lincoln. Il déconstruit l'image traditionnelle et réductrice d'une communauté afro-américaine historiquement soumise et impuissante face à son destin. *Fragments of the Ark* s'inscrit davantage dans une tradition littéraire afro-américaine contestataire, qu'il s'agisse des récits d'esclave ou des romans consacrés aux figures historiques de captifs rebelles et engagés qui fictionnalisent ce que Gilroy appelle « *the counter-violence of the oppressed* »<sup>27</sup>, en

---

<sup>25</sup> Louise Meriwether, « Remembrances from the Civil War », *Black Renaissance/Renaissance Noire* 3.3 (Summer 2001), p. 181.

<sup>26</sup> Louise Meriwether, *The Freedom Ship of Robert Smalls*, Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall, 1971.

<sup>27</sup> Paul Gilroy, *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*, Cambridge : Harvard UP, 1993, p. 63.



référence à *The Heroic Slave* (1853) de Frederick Douglass. On pense également à *Black Thunder* (1936) d'Arna Bontemps.

Récit de résistance et d'émancipation, *Fragments of the Ark* reprend à son compte un discours noir qui justifie la rébellion au nom de la justice et des libertés individuelles et collectives. Comme ses prédécesseurs, Meriwether construit un modèle exemplaire. Elle fait de son protagoniste un héros à la stature révolutionnaire, un Afro-Américain courageux et entreprenant, un meneur d'hommes déterminé qui incarne l'idéal masculin américain et les valeurs de la démocratie libérale. A travers son personnage en quête de liberté et d'autonomie, la romancière met en exergue la construction d'une masculinité noire qui passe nécessairement par la corporéité et l'expression de la violence autant que par le langage, conjuguant la maîtrise du geste et du verbe.

S'inspirant d'une tradition littéraire masculine, Meriwether perpétue ce que Deborah McDowell dénonce comme étant « *the myth of the male slave as militant, masculine, dominant, and triumphant* »<sup>28</sup>. On pourrait alors reprocher à Meriwether, qui entend par ce biais susciter l'élaboration d'une mémoire positive, la reproduction des travers d'une écriture noire phallogocentrique qui place l'expérience féminine au second plan, dans un monde d'hommes, à l'instar de romanciers contemporains tels que Wright, Himes, Williams ou Wideman. De fait, l'épouse de Smalls, rebaptisée Rain, reste un personnage secondaire en retrait, souvent inaudible. Ce n'est qu'à la fin du roman que l'auteure fait la lumière sur ce personnage féminin largement romancé, s'éloignant de la vérité historique, et qu'elle exhume le secret de sa vie silencieuse, celui du viol par le fils de son maître.

En cela, Meriwether s'écarte d'un discours sexiste dominant, qui valorise l'homme noir, et structure son roman sur le dialogisme. Elle met en tension deux subjectivités (exprimées/réprimées) et deux lectures genrées du passé, dont les différences soulignent une vérité plurielle. Dans un récit polyphonique où perce l'ironie, l'auteure dénonce un rapport de force tendu et déséquilibré, engendré par un système colonial patriarcal racialisé. Le silence de Rain traverse le récit, crée un vide, une latence qui prend sens. Il est le marqueur de l'informulé et de la condition historique des femmes noires dépossédées de leur corps et de leur parole. L'écriture elliptique dit l'absence ou plutôt le silence d'une présence, d'un repli dont elle construit la trace. A travers l'effacement du corps et le mutisme de Rain, son impossibilité à dire, la romancière signale également en creux son invisibilité dans l'Histoire officielle, ce qui par ailleurs lui laisse le champ libre pour inventer un personnage à la dimension emblématique afin de mettre en mots, dans

---

<sup>28</sup> Deborah E. McDowell, « In the First Place : Making Frederick Douglass and the Afro-American Narrative Tradition », in *Critical Essays on Frederick Douglass*, William L. Andrews (éd.), Boston : Hall, 1991, p. 196.

les dernières pages du livre, un vécu passé sous silence. Les paroles de Rain sont l'expression d'un refoulé qui bouscule la logique d'un récit linéaire, d'une biographie plus ou moins rigoureuse. Elles surgissent, se greffent au récit principal et apportent dans leur différence/différance un surplus de vérité qui subvertit une représentation historique ou (auto)biographique, centrée sur les hommes. En faisant l'éclairage sur les femmes noires, trop souvent ignorées et perçues comme non-actrices de l'Histoire, l'auteure construit en contrepoint une mémoire féminine.

Par ses « entrecroisements de l'histoire et de la fiction »<sup>29</sup>, par ses emprunts et ses révisions textuelles, Meriwether multiplie les ambiguïtés narratives et discursives. En mêlant la petite histoire à la grande, le roman intimiste au roman historique, jouant avec les dates, les lieux et les noms, elle fait plus que reconstruire une chronologie événementielle mimétique, à la manière de l'historien ; elle imagine une chronique conjugale puissante et dramatique. En suivant le destin d'une famille, la romancière entrelace la sphère publique, politique et le privé ; elle invente un temps hybride et redessine le réel pour en révéler les vérités les plus intimes et secrètes.

A travers les drames personnels de ses personnages face aux affres de la servitude et aux atrocités de la guerre, la romancière reconstitue les traumatismes d'un passé qui ne passe pas et saisit les images crues de l'abject et de l'obscène que ne disent pas les livres d'histoire et que ne font qu'effleurer pudiquement les récits d'esclave<sup>30</sup>. Au corps-objet, instrumentalisé et possédé, elle oppose un corps-sujet agissant qui est senti et vécu de l'intérieur. Dans une veine réaliste qui confronte le lecteur à l'horreur de l'événement dans sa réalité immédiate, au plus près d'une vérité à la fois inaccessible et intolérable, Meriwether expose les corps animés d'une rage de vivre et de vaincre, défiant le destin, et ceux, blessés, mutilés, violés, agonisants, dans un contraste saisissant. La romancière fait du corps noir un enjeu de pouvoir et de (re)conquête politique, économique et sexuelle, et le lieu intime d'une dramaturgie qui donne à la fiction une profondeur plus trouble que n'atteint pas le récit historique ou l'autobiographie.

Hortense Spillers, distinguant l'atteinte corporelle (le corps captif) de l'atteinte charnelle (le corps vécu : les meurtrissures, la torture, le viol), lit dans la blessure physique l'inscription indélébile d'une histoire violente qui touche en surface, sur la peau, mais aussi et surtout de l'intérieur, à l'intégrité de l'être et de l'identité : « *before the "body" there is the "flesh" [...] as a primary narrative* »<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris : Seuil, 1985, p. 182.

<sup>30</sup> On pense ici au commentaire ironique dans *Beloved* de Toni Morrison : « *It was not a story to pass on. [...] This is not a story to pass on* ». *Beloved* (1987), New York : Plume, 1988, p. 275.

<sup>31</sup> Hortense Spillers, « *Mama's Baby, Papa's Maybe : An American Grammar Book* », *Diacritics* 17.2 (Summer 1987), p. 67. Baby Suggs, la prêtresse et guide spirituel dans *Beloved*, clamant « *we*

Louise Meriwether imagine une Histoire de l'intime qui relie l'événementiel à l'instant vécu et élabore une mémoire du corps sensible dont les plaies sont les signes d'un passé traumatique qui fait retour, d'une douleur psychologique qui ne cicatrise pas.

Dans le dernier roman de Toni Morrison, *A Mercy*, sur l'Amérique coloniale du XVII<sup>e</sup> siècle, une esclave explique à sa fille Florens, née d'un viol et abandonnée de force à un colon blanc afin que son maître s'acquitte d'une dette, mais aussi par instinct maternel, pensant lui éviter le pire : « *There is no protection. To be female in this place is to be an open wound that cannot heal. Even if scars form, the festering is ever below* »<sup>32</sup>. Le thème lancinant du traumatisme de l'esclavage, à l'origine de la violence physique et psychique d'une condition féminine noire imposée, révèle une volonté de clarification du passé chez des romancières hantées par la mémoire de leurs ancêtres. Celles-ci ne veulent pas retracer ou commenter l'Histoire afin de mettre au jour des faits réels et objectifs (c'est là le travail des historiens), mais découvrir, c'est-à-dire discerner, exhumer, dévoiler par l'imaginaire les aspects inconnus de l'existence humaine et déceler, dans des événements du passé, des résonances actuelles.

Dans « *The Site of Memory* », Morrison signale la difficulté à lever le voile qu'avaient notamment les auteurs des récits d'esclave qui pratiquaient l'auto-censure plutôt que de se mettre à nu : « *My job becomes how to rip that veil drawn over "proceedings too terrible to relate"* », écrit-elle<sup>33</sup>. Henry Gates a salué ce travail de dévoilement (qui consiste aussi à faire tomber les masques protecteurs) et la quête de vérité intime propre à l'écriture féminine : « *Today the black women writers are far ahead of the men. [...] Black men emerge by defeating white men rather than by talking about intimacy, or about consummation of sexual relations* »<sup>34</sup>.

*Stigmata* de Phyllis Alesia Perry est l'illustration de cette démarche. Alors que Meriwether écrit un roman historique réaliste afin de représenter la réalité humaine et sociale, Perry emprunte d'autres voies narratives préférant le néo-récit d'esclave qui mêle étroitement le passé au présent, par une transmission de la mémoire traumatisée. Dans *Remembering Generations*, Ashraf Rushdy résume le genre en ces termes : « *Each of these novels represents the effects of a slave past on*

*flesh* », évoque cette identité corporelle méprisée, exploitée, réduite à sa seule valeur marchande. Elle invite à aimer et à prendre soin de sa propre chair noire, à trouver en soi sa propre force, « *the grace they could imagine* » (p. 88).

<sup>32</sup> Toni Morrison, *A Mercy*, New York : Knopf, 2008, p. 163.

<sup>33</sup> Toni Morrison, « *The Site of Memory* » (1987), in *Inventing the Truth : The Art and Craft of Memoir*, William Zinsser (éd.), Boston : Houghton Mifflin, 1998, p. 191.

<sup>34</sup> Henry Louis Gates, Jr., « *Lifting the Veil* », in *Inventing the Truth, ibid.*, p. 117-118.

*a personal present by showing how ancestors' lives act as a palimpsest on the lives of their contemporary progeny*»<sup>35</sup>. A travers des processus d'hybridation de l'écriture romanesque, Perry retravaille la matrice narrative du récit d'esclave afin de combler les blancs des textes autobiographiques, de faire revivre le passé et recapturer l'instant fragile à jamais révolu. En ayant recours au réalisme magique, Perry reconstruit une Histoire féminine sensible, « *the emotional component and how people really felt* »<sup>36</sup>, ainsi qu'elle l'a formulé lors d'une entrevue :

I was trying to get underneath the facts. [...] I didn't know any other way, except to make my main character feel those things. And in order to do that, I had to take a speculative route. It had to be an experience for her. [...] I thought she had to relive this, and it would seem fantastic. But to her and to me, it was very real<sup>37</sup>.

Le réalisme magique, qui subvertit le mode réaliste conventionnel en intégrant une dimension fantastique au récit, remet en question une représentation rationnelle du monde, selon un modèle de pensée occidental ; il interroge l'Histoire et son écriture. Par le biais de l'irréel, Perry investit le champ émotionnel afin de recréer un univers profondément humain et de rendre palpable, de donner forme et sens non pas à une réalité historique objective, mais à des sensations, une perception immédiate et douloureuse du monde, celle des femmes esclaves. L'accès à la connaissance historique se fait par l'affectivité dans une relation d'intimité et d'empathie. C'est un savoir vécu littéralement « incarné », dans les chairs, un surgissement de sens non pas abstrait, mais qui s'impose au corps. En imaginant un personnage contemporain, Lizzie, victime de stigmates et possédée par les esprits de ses ancêtres Ayo et Grace, Perry fait appel à la croyance aux forces surnaturelles propre à la culture afro-américaine, « *another way of knowing things* »<sup>38</sup>, et puise également dans les croyances populaires occidentales et le mysticisme catholique. Mêlant diverses cultures et conceptions de l'univers, elle ouvre de nouvelles possibilités d'appréhension du réel et évoque une pluralité des mondes que ne peut prendre en charge le roman réaliste. En cela, le roman de Perry ressortit à une littérature féminine noire dont le fantastique est « *a Middle Passage between Western, African American, and African traditions* », selon la

---

<sup>35</sup> Ashraf Rushdy, *Remembering Generations: Race and Family in Contemporary African American Fiction*, Chapel Hill : U of North Carolina P, 2001, p. 8.

<sup>36</sup> Corinne Duboin, « Confronting the Specters of the Past, Writing the Legacy of Pain : An Interview with Phyllis Alesia Perry », *Mississippi Quarterly Review* 62.4 (Fall 2009), p. 635.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 638.

<sup>38</sup> Toni Morrison, « Rootedness : The Ancestor as Foundation », in *Black Women Writers (1950-1980) : A Critical Evaluation*, Mari Evans (éd.), Garden City, NY : Anchor/Doubleday, 1984, p. 343.

formule d'Hélène Christol<sup>39</sup>. Le voyage fantastique de Lizzie est aussi un passage, une traversée infernale du temps et de l'univers.

Paradoxalement, le réalisme magique permet de rendre compte de ce que Ntozake Shange appelle « *the reality of the unreal* » dans son roman *Sassafrass, Cypress & Indigo*<sup>40</sup> et d'atteindre le vrai, en évoquant le possible par l'inexplicable. La romancière construit un réel factice mais crédible. Selon Eugene Arva, « *Felt reality is thus the artistic reality produced by magical realist writing in its attempts to reconstruct violent events. [...] magical realist images attempt to recreate traumatic events by simulating the overwhelming affects that prevent their narrativization in the first place* »<sup>41</sup>. Or « feindre », pour citer Rancière, « ce n'est pas proposer des leurres, c'est élaborer des structures intelligibles »<sup>42</sup>. En d'autres termes, le simulacre ne signifie pas ici fausseté, mais stratégie, capacité à ressentir le monde autrement et à imaginer l'irreprésentable vérité. L'écriture fictionnelle détermine des possibles. Le retour à l'émotionnel que préconise Perry permet de confronter le passé en accédant aux blessures de l'âme, à une conscience individuelle au prix de la souffrance du corps et à une connaissance immédiate qui se soustrait à la logique d'une pensée rationnelle. Le recours à l'affect aide ainsi à saisir la concrétude d'une expérience sensible, d'un rapport de l'être au monde dans sa globalité physique et psychique, et par suite à réécrire le sens de l'Histoire. D'après l'anthropologue David Lebreton, « Sentir le monde, même dans la douleur, est une autre manière de le penser, de le transformer de sensible en intelligence. L'expérience humaine tient d'abord aux significations avec lesquelles le monde est vécu »<sup>43</sup>. Selon les propres termes de Perry : « *Getting emotional about [the past] takes you some place no one wants to go. I think we haven't dealt with the legacies of our past very well, then it always comes back* »<sup>44</sup>. L'anxiété ressentie par Parry à la lecture des récits d'esclaves — « *as if it was happening to me. And you can't live with that ; you have to get it out* »<sup>45</sup> — et son besoin de réécrire le passé ne sont pas sans rappeler les craintes personnelles de Toni Morrison confiées lors d'une entrevue sur *Beloved* : « *There is a necessity for remembering the horror, but of course there's a necessity for remembering it in a manner in which it can be digested, in a manner in which the Memory is not*

<sup>39</sup> Hélène Christol, « The African American Concept of the Fantastic as Middle Passage », in *Black Imagination and the Middle Passage*, Maria Diedrich, Henri Louis Gates, Jr., Carl Pedersen (éds.), New York : Oxford UP, 1999, p. 172.

<sup>40</sup> Ntozake Shange, *Sassafrass, Cypress & Indigo*, New York : Picador 1982, p. 26.

<sup>41</sup> Eugene L. Arva, « Writing the Vanishing Real : Hyperreality and Magical Realism », *Journal of Narrative Theory* 38.1 (Winter 2008), p. 61.

<sup>42</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000, p. 56.

<sup>43</sup> David Lebreton, *Anthropologie de la douleur*, Paris : Métailié, 1995, p. 223-224.

<sup>44</sup> Corinne Duboin, « Confronting the Specters of the Past », *op. cit.*, p. 637.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 644.

*destructive. The act of writing the book, in a way, is a way of confronting it and making it possible to remember* »<sup>46</sup>.

Le recours au surnaturel permet à Perry, comme à Morrison, de mettre en scène ce retour du refoulé. Les fantômes des ancêtres qui investissent les corps des vivants pour faire entendre leurs voix sont les re-présentations imaginaires d'une Histoire insupportable qui, pour ne pas avoir été dite, hante leurs descendants. « La parole interdite est revenante », écrit de Certeau<sup>47</sup>. Les stigmates inexpliqués sont les empreintes du drame sur le corps « habité », les marques d'un trauma trans-générationnel qui se transmet et se transforme en émotions, en sensations remémorées et incontrôlées, « *rememory* »<sup>48</sup>. A l'instar d'Octavia Butler dans *Kindred*, ou de Toni Morrison dans *Beloved*, parmi d'autres écrivaines noires, Perry utilise le corps féminin blessé et son enveloppe, la peau, comme des surfaces d'inscription où se lisent l'histoire d'une vie, les traces et donc la mémoire d'un passé violent, à défaut d'archives. Ainsi que l'écrit Claudine Raynaud à propos de l'écriture de Morrison, « le corps parle par ses cicatrices, ses marques, sa noirceur. Il témoigne et raconte, lieu d'une écriture première, de l'expérience, de l'inscription de la "race". A partir de sa matérialité, de sa noirceur et de sa visibilité, le récit perpétue une corporalité de l'écriture »<sup>49</sup>.

Phyllis Perry utilise les codes du fantastique et construit un monde parallèle hybride dans lequel passé et présent se rejoignent et se confondent afin que les morts puissent être enterrés et les maux de l'Histoire exorcisés par un travail sur soi, qui permette d'envisager l'avenir. Dans *Ordinary Enchantments*, Wendy Faris rappelle que le réalisme magique, « *a liminal mode* »<sup>50</sup>, se situe au carrefour de deux mondes. Pour Lois Zamora, « *Ghosts are liminal, metaphoric, intermediary* »<sup>51</sup>. Afin d'interpréter ces phénomènes d'hybridité et de liminalité, Mireille Rosello parle d'« *encontre spectrale* » qui « ne se réduit pas à une possession »<sup>52</sup> :

L'encontre ne se résume pas à une parole émise par un mort ou une morte et entendue par les vivants. Elle crée une ré-organisation des rapports qu'entre-

<sup>46</sup> Marsha Jean Darling and Toni Morrison, « In the Realm of Responsibility : A Conversation with Toni Morrison », *The Women's Review of Books* 5.6 (March 1988), p. 5.

<sup>47</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975, p. 291.

<sup>48</sup> Toni Morrison, *Beloved*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>49</sup> Claudine Raynaud, *Toni Morrison. L'esthétique de la survie*, Paris : Belin, 1996, p. 103.

<sup>50</sup> Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville : Vanderbilt UP, 2004, p. 29.

<sup>51</sup> Lois Parkinson Zamora, « Magical Romance/Magical Realism : Ghosts in U.S. and Latin American Fiction », in *Magic Realism : Theory History, Community*, Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris (éds.), Durham : Duke UP, 1995, p. 498.

<sup>52</sup> Mireille Rosello, *Encontres méditerranéennes. Littératures et cultures France-Magreb*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 168.

tiennent les vivants, l'histoire et les disparus en question. [...] Les textes font advenir un dialogue qui n'aurait pas pu avoir lieu sans la mort<sup>53</sup>.

De fait, dans *Stigmata*, Perry met en relation (plutôt qu'en opposition) une multiplicité, un réseau d'espaces imbriqués, dont elle franchit les seuils : l'Histoire et la fiction, le passé et le présent, les morts et les vivants, la raison et la folie, le réel et l'irréel, dont les rencontres que l'on imagine pourtant improbables sont les signes d'un nouveau rapport au temps, d'un nouveau régime d'historicité. La romancière ayant avant tout le temps présent à l'esprit, l'irruption violente des fantômes qui investissent le corps de Lizzie souligne la nécessité d'une médiation dans un dialogue entre les vivants. L'«*encontre spectrale*» éprouvante avec Ayo et Grace suscite une autre rencontre filiale inattendue, celle de Lizzie et de sa mère Sarah qui appartiennent à deux mondes séparés : celui de l'étrange et de la folie pour l'une ; l'univers rationnel, bourgeois et aseptisé, proche de l'Amérique *mainstream* pour l'autre. Sarah, aidée de sa fille, accepte de revisiter son passé dont elle fait enfin le deuil et de renouer avec ses racines afro-américaines. L'expérience fantastique de Lizzie, son passage du monde réel à l'au-delà, facilite la révélation du secret de sa grand-mère Grace, le motif de l'abandon maternel qui perturbe Sarah. Perry construit son roman sur l'absence, l'arrachement à la mère, la séparation. Son récit renvoie l'écho lointain d'un sacrifice, d'un manque répété : seul un travail collectif de remémoration permet de maîtriser ses peurs et de panser ses plaies afin de reconstruire l'identité *présente*. Or cette mise en mémoire de l'Histoire passe nécessairement par sa narrativisation.

Selon de Certeau, «*Ecrire c'est posséder*»<sup>54</sup>. Perry fait du journal intime de Lizzie, entremêlé de transcriptions des récits d'Ayo l'ancienne esclave, le support d'une historiographie alternative qui s'oppose au discours dominant et révisé l'objectivité maîtrisée du récit d'esclave. De même, dans *Dessa Rose*, Sherley Anne Williams illustre cette thématique de la possession de soi, la maîtrise de sa propre histoire (le récit de Dessa Rose) s'opposant à la tentative d'appropriation de l'autre par l'écriture, la transcription de ses propos par Nehemiah Adams. On pense aussi à Sethe se racontant et à Schoolteacher répertoriant, classifiant ses esclaves qu'il déshumanise, dans *Beloved*.

Lizzie, la «*possédée*» internée en hôpital psychiatrique, se libère de ses démons et de l'emprise des voix spectrales par l'écriture ; Ayo exprime, extériorise, sa douleur en racontant son histoire transcrite et relayée par sa fille. Alors que l'oralité permet l'articulation d'une vérité réactivée dans sa répétition traumatique, l'écriture du témoignage permet de réévaluer le vécu dans une repossesion de soi,

<sup>53</sup> Mireille Rosello, *op. cit.*, p. 169.

<sup>54</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 298.

signe de résilience. En tant que réinterprétation du passé, l'écriture enregistre de nouvelles traces de l'Histoire et archive le présent dans son action mémorielle, d'un seul et même trait.

Au-delà des divergences formelles, le roman de Louise Meriwether et celui de Phyllis Perry participent d'un même projet littéraire de dévoilement contre l'effacement d'une présence, celle de l'Autre, dans l'Historiographie officielle. « Le réel doit être fictionnalisé pour être pensé », estime Rancière dans *Le Partage du sensible*<sup>55</sup>. Ceci est d'autant plus vrai qu'il manque des traces permettant d'appréhender les réalités passées. Face à une mémoire lacunaire, à des archives muettes, les deux romancières bricolent des mondes fictionnels afin de reconstruire ce qui s'est possiblement passé et de rendre intelligible une expérience sensible d'événements traumatiques qui nous échappent, non pas en tant que faits historiques, mais comme vécu émotionnel et charnel. Leurs romans illustrent l'articulation, l'interaction entre réécriture de l'Histoire et reconstruction de la mémoire. Meriwether et Perry font exister des personnages féminins, sujets agissant, parlant ou écrivant, qui effectuent le nécessaire retour aux origines, « *a return to abjection* »<sup>56</sup> — le trauma de la traite, de l'esclavage, du viol ou de l'abandon — pour mettre fin à une stratégie du déni et du secret, dans une repossession de soi et de son corps par le langage : « [...] *in order to assimilate the past, memory shifts from repetition to revision* »<sup>57</sup>, souligne Kathleen Brogan.

Les deux auteures s'inspirent et s'écartent de textes antérieurs, révisent les canons, proposant un supplément de vérité qui produit un sens nouveau et supplée au manque. Elles ont en mémoire une Histoire et une littérature américaines multiculturelles qu'elles revisitent. Selon de Certeau, « l'écriture est répétition, travail même de la différence. Elle est mémoire d'une séparation oubliée »<sup>58</sup>. Ecrire l'Histoire, c'est vouloir renouer avec le passé, se le remémorer et tenter de le répéter pour mieux le cerner et se le réapproprier. C'est aussi l'interpréter et porter un regard critique sur le monde recréé.

---

<sup>55</sup> Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 61.

<sup>56</sup> Claudine Raynaud, « The Poetics of Abjection in *Beloved* », in *Black Imagination and the Middle Passage*, Maria Diedrich *et al.* (éds.), *op. cit.*, p. 83.

<sup>57</sup> Kathleen Brogan, *Cultural Haunting: Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature*, Charlottesville : UP of Virginia, 1998, p. 80.

<sup>58</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 385.