

**Traite négrière, esclavage et personnages noirs : blancs, troubles,
palimpsestes et fantômes de la narration.**

Carpanin Marimoutou

LCF

Université de La Réunion

De nombreux historiens et anthropologues notent que le monde européen est colonial à partir du XVI^e siècle, et que la colonie est, précisément ce qui autorise une appréhension plus large de l'univers¹. Par exemple, Timothy Brook rappelle que « Le XVII^e siècle aura moins été une ère de premiers contacts qu'un temps de renforcement des contacts, une période où les points de rencontre initiale se transformaient en lieux de rapprochement renouvelé. Désormais des gens arrivaient régulièrement d'ailleurs ou partaient pour des contrées lointaines, emportant avec eux des objets — lesquels se retrouvaient en des lieux différents de ceux où ils avaient été fabriqués, et où on les voyait pour la première fois. Mais le commerce a rapidement pris le relais. »² Brook rapporte, par ailleurs que, suite à un naufrage dans la mer de Chine méridionale, en 1623, l'épave rejeta des passagers d'origine très variée (Maures, Noirs, habitants de Goa, musulmans d'Asie du Sud, Macaonais, Portugais, Espagnols, Tagals, Japonais) dont des Noirs. « Il s'agissait d'esclaves africains employés par les Portugais comme domestiques et qui étaient omniprésents dans les colonies européennes d'Asie orientale. » (p.133.) Dans les métropoles elles-mêmes, les originaires des colonies, étaient présents, quoique, le plus souvent, paradoxalement invisibles ou insaisissables en tant que tels même lorsque les artistes les inscrivent dans leurs œuvres³.

1 Cf. Michèle Duchet : « l'aisance avec lequel les personnages de Lesage ou de Prévost, en attendant *Candide* et *Les Voyages de Sacramento*, se déplacent dans un espace dilaté jusqu'aux confins du monde connu, l'envahissement du roman par un romanesque des courses lointaines et des navigations hasardeuses, montrent bien que non seulement les voyages sont entrés dans les mœurs, et les récits de voyages dans les bibliothèques, mais que la découverte du monde est devenue, pour la conscience collective, l'aventure humaine par excellence. » *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Flammarion, 1977 [première édition, Maspero, 1971], p.39-40.

2 *Le Chapeau de Vermeer. Le XVII^e siècle à l'aube de la mondialisation*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2012 [2008 pour l'édition originale en anglais], p.20-21.

3 Brook signale ainsi que de nombreux artistes hollandais ont peint des Africains dans des cadres domestiques aux Pays-Bas. Il écrit : « L'œuvre de Vermeer ne nous aurait jamais appris qu'il y avait des Africains à Delft. Van der Burch [et son tableau *Les Joueurs de cartes*] nous le fait découvrir. Ils étaient arrivés en petit nombre en Europe depuis le XV^e siècle, mais leurs effectifs étaient en forte hausse dans les Pays-Bas du XVII^e siècle. Ils étaient employés comme marins, ouvriers et domestiques dans les villes portuaires d'Anvers et d'Amsterdam, mais surtout comme esclaves. » (p.273). Et il poursuit : « Ce vaste monde s'insinuait dans la vie quotidienne des Pays-Bas, y introduisant de vrais êtres humains, venus de vraies contrées lointaines. S'agissant de ce garçon précis, nous ne savons rien de lui, au-delà de la réalité

Même dans les fictions ayant pour univers fictionnel les colonies, cette présence des Noirs est, d'une certaine façon, atténuée. Dès lors, c'est le rapport de domination qui fonde les rapports coloniaux qui est fortement euphémisé. La conséquence en est que la terreur réciproque, constitutive de ces rapports de domination est filtrée par le discours littéraire ; elle construit alors, contre les frontières instaurées, des passages clandestins qui fondent des transferts inattendus de sens et de représentation .

Paul et Virginie de Bernardin de Saint Pierre, en présente une illustration frappante. Dans le cadre de la relation esclavagiste, malgré le déni du discours narratorial, l'esclave, le maître, le marron sont liés à leur insu ; l'un peut déteindre sur l'autre ou être son double fantomal. Sous le récit du narrateur, se fauillent un autre récit, d'autres représentations. Sous une apparente hégémonie, un brouillage culturel opère. On interprète habituellement le songe prémonitoire de Mme de la Tour et de Marguerite comme « un lieu commun de la littérature classique »⁴. On peut aussi y lire la présence subreptice, spectrale, disséminée, d'une certaine conception du monde venue du monde des esclaves et des marrons d'origine africaine ou malgache ? Cette hybridation masquée se lit de manière encore plus évidente dans la cérémonie d'enterrement et la sépulture de Virginie. Très vite, le cérémonial est troublé par l'apparition d'autres personnes, d'autres pratiques qui caractérisent aussi l'île mais qui n'entrent pas normalement dans l'espace public. Dans l'ordonnance même de la cérémonie, les jeunes filles blanches de l'île créole se comportent exactement comme l'auraient fait leurs esclaves noirs ou les marrons fugitifs. La mise en terre elle-même va échapper aux pratiques chrétiennes pour se transformer en cérémonie habitée par les rites des autres peuples présents sur la terre insulaire jusque-là essentiellement définie par la prégnance et la domination de la culture blanche. Quant au corps de Virginie, avant d'être inhumé sous des bambous à côté de l'église de Pamplémousses, il a d'abord été enseveli dans du sable, dans cet espace aride situé entre la nature tropicale et la mer. Dans un entre-deux, en somme, dans un espace par définition inhabitable, comme le rappellera Leconte de Lisle, dans sa nouvelle « Sacatove » qui fait explicitement référence au roman de Bernardin. Le sable prend une signification encore plus négative si l'on se souvient de ce que le *Voyage* relève

de sa présence dans ce tableau. S'il n'était pas né à Delft, il s'agissait probablement d'un des malheureux s'étant fait prendre dans les filets d'une activité de négoce et de capture qui déplaçait les gens aussi aisément que les objets. » p.274-275.

⁴ Cf. Colas Duflo, *Les Aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2013, p.235 ; voir aussi l'introduction de Jean-Michel Racault à *Paul et Virginie*, Paris, Le Livre de Poche classique, 1999.

à propos de celui de l'Isle de France : « Il n'y a point de véritable sable. Celui que l'on trouve sur le bord de la mer est formé des débris de madrépores & de coquilles. Il se calcine au feu. ». Mais qui d'autre est enseveli dans le sable, qui d'autre s'est noyé dans la passe et s'est retrouvé sur le sable de la baie du Tombeau, et dont le narrateur ne parle pas ? Comme le rappelle Françoise Lionnet, « on sait que le Saint-Géran avait embarqué des esclaves à l'île de Gorée au large du Sénégal » et que ces derniers, vraisemblablement prisonniers dans l'entrepont, ont péri au moment du naufrage⁵. Tout se passe donc, dans le silence du récit, comme si les esclaves que le père de Virginie était allé acheter à Madagascar, ces esclaves que le narrateur avait oubliés, surgissaient tout d'un coup, comme le font les fantômes, pour être ensevelis avec la fille de leur acheteur dans le sable mouvant et « calciné par le feu » de l'île de France. Le paysage de *Paul et Virginie* est, en réalité, un paysage hanté non seulement par le récit de la vie et de la mort des personnages, non seulement par l'espace métropolitain, mais aussi par les serviteurs, les esclaves, les marrons, les espaces malgaches, africains, indiens. La mélancolie qui sourd tout au long du texte, qui l'ouvre et qui le referme dit cette spectralisation générale du paysage insulaire créole où l'habitation se transforme en ruine et où le narrateur, vieil habitant lui-même ruiné est à jamais hanté par des fantômes fuyants. On comprend mieux ce paysage de ruines lié à l'habitation si on se reporte au *Voyage* dans lequel Bernardin explique la mélancolie et le malheur des habitants par la terreur liée au système esclavagiste. Autrement dit, l'île esclavagiste n'est pas seulement le lieu possible du bonheur et de la réalisation de soi, conformément au mythe de l'île d'éden développé par les voyageurs européens ; il est toujours, en même temps un espace d'effondrement et de perte, de chagrin et de mélancolie⁶.

Certes, ni l'empire colonial ni l'esclavage n'ont été le thème de la plupart des œuvres de la littérature française même à l'apogée du système esclavagiste. L'esclavage colonial est, littérairement, cet « hors là » — de et dans la culture européenne. Cependant la problématique littéraire de la domination ainsi que la question esthétique de la représentation et de ses limites ont à voir avec la traite négrière et la figure spectrale de l'esclave, du marron, du révolutionnaire noir. Cela peut passer par l'invasion

⁵ Françoise Lionnet *Le Su et l'incertain. Cosmopolitiques créoles de l'océan Indien*, Maurice, Trou d'eau douce, L'Atelier d'écriture, 2012, p.51.

⁶ Pour une analyse détaillée de cet aspect, je me permets de renvoyer à mon article, « Spectres et paysages chez Bernardin de Saint-Pierre », à paraître dans Armand Guilhem et Chantale Meure (éds.), *Émergence d'une littérature de l'océan Indien au tournant des Lumières : Bernardin de Saint-Pierre, Parny, Bertin*, Paris, Classiques Gernier, 2015.

de l'ensemble d'un récit consacré à la domination et à la prédation par la métaphore de l'esclavage et par l'atmosphère gothique, comme dans *La Fille aux yeux d'or* de Balzac, qui transporte la relation esclavagiste au centre même de Paris, ou, par le thème de la mélancolie et de l'impossible amour dans *Ourika* de Claire de Duras (1824)⁷. Ce dernier récit se présente comme la confession d'une jeune femme noire, « rapportée du Sénégal » dans sa petite enfance et élevée par Madame de B. dans un milieu aristocratique dont elle maîtrisera tous les codes, mais en demeurant une femme de couleur dont le seul avenir affectif serait d'être l'épouse d'un Noir. Ladite confession élabore le récit sur une double situation de subalternité (femme/noire). L'essentiel de l'histoire se déroule pendant la Révolution française, moment éphémère de toutes les possibilités. Ourika déclare ainsi : « J'entrevis donc que, dans ce grand désordre, je pourrais trouver ma place ; que toutes les fortunes renversées, tous les rangs confondus, tous les préjugés évanouis, amèneraient peut-être un état de choses où je serai moins étrangère ; et que si j'avais quelque supériorité d'âme, quelque qualité cachée, on l'apprécierai lorsque ma couleur ne m'isoleraït plus au milieu du monde, comme elle l'avait fait jusqu'alors. » (p.76) Mais le retour à l'ordre, après Thermidor, entraîne l'exclusion de tout ce qui s'écarte de la norme de genre et de couleur. L'œuvre s'ouvre sur une référence à Napoléon, qui a rétabli l'esclavage, aboli en 1794 pour répondre à la révolution haïtienne. Cette dernière est ici l'autre de la Révolution française, spectre qui hante le roman et qu'il faut pacifier. Cette pacification passe par un discours dénigrant cette révolution, mais aussi par la mort d'Ourika et par l'analyse de son état à travers les cadres médicaux et psychologiques de la mélancolie, qui nomme ici, en réalité, quelque chose que l'on ne peut définir. Le narrateur premier du récit est un médecin. Le discours de la jeune Noire apparaît à travers l'ordre d'un discours de savoir/pouvoir masculin blanc post-révolutionnaire qui l'encadre et l'organise. Ce cadrage initial du récit est significatif. Ourika, étrangement, se définit comme celle qui, tout en ayant appris beaucoup de choses dans le milieu où elle a été élevée, ne sait rien sur elle-même ; sa migration l'a, en quelque sorte, déportée d'elle-même. Si on lui a fait franchir le passage qui sépare le colonie de la métropole, les frontières de genre et de couleur ont été

⁷ Sans retomber dans une approche biographique et causaliste du type « l'auteur et l'œuvre », il faut quand même signaler que Mme de Duras entretient une relation forte avec les colonies et avec l'espace esclavagiste puisqu'une partie importante de sa fortune est issue des plantations martiniquaises que lui ont léguées sa mère et sa tante ; et que son lecteur le plus enthousiaste fut Chateaubriand dont le père acquit sa fortune en pratiquant la traite négrière. Au-delà de la signification première du récit, qui semble dénoncer le racisme et la sujétion des femmes, ou plutôt à côté d'elle, le texte propose un récit paternaliste qui repose sur une idéologie de l'impossible puissance d'agir des Noires.

réinstaurées et même renforcées sur le sol métropolitain où s'est mise en place, davantage peut-être que dans la colonie qu'elle a quittée, une implacable machine à civiliser et à assigner. Le discours romanesque, paternaliste, constate l'impossible « mission civilisatrice », puisque Ourika mourra de n'avoir pas su, « prendre [son] parti d'être une négresse » dans une société de blancs. Cette ombre portée de l'esclavage et de la traite — suggérée par le départ initial d'Ourika, sauvée d'un navire négrier⁸ — sur le texte, au-delà même des retours thématiques sur la couleur et la sujétion, sur l'inégalité et la domination, inscrit la subalternité du personnage dans les modalités de sa parole. L'analyse de Brigitte Galtier, selon qui ce roman « a été et reste un magnifique cri contre la ségrégation meurtrière qui fonde et continue l'esclavage »⁹, demande donc à être nuancée. Le paternalisme, qui court tout au long de l'œuvre et dont Ourika formule avec netteté le paradigme à la fin de sa confession, lors de sa conversation avec la marquise de...¹⁰, est signalé d'entrée de jeu : « Me sauver de l'esclavage, me choisir pour bienfaitrice madame de B., c'était me donner deux fois la vie : je fus ingrate envers la Providence en n'étant point heureuse [...]. » Le discours est clair : les Blancs créent pour la jeune femme noire les conditions d'un bonheur inespéré ; elle est seule responsable de son malheur en n'acceptant pas la situation qui lui est faite. En réalité, l'introspection du personnage et sa découverte de soi ne s'avèrent être que la reprise et l'écho à la fois des discours blancs sur les Noirs et de ceux des uns et des autres sur elle-même. Le discours « autobiographique » d'Ourika est, en réalité, un montage de discours et de textes qu'elle reprend à son compte, sans que jamais sa parole ne puisse surgir de manière autonome, à jamais bloquée dans des frontières fixées par les autres, ne trouvant jamais le passage vers la découverte et l'expression de soi. Comme Ourika l'a noté, elle est un don, un objet rapporté des colonies et offert comme « souvenir » à la parente restée en France. Le contredon sera immense, avec cette forte perversion de la relation : ce n'est pas la maréchale de B. qui offre le contredon, c'est Ourika elle-même. Et le contrat s'est déplacé : la maréchale fait don d'une éducation et d'un mode de vie enviable ; en retour,

8 « Je fus rapportée du Sénégal, à l'âge de deux ans, par M. le chevalier de B., qui en était gouverneur. Il eut pitié de moi, un jour qu'il voyait embarquer des esclaves sur un bâtiment négrier qui allait bientôt quitter le port : ma mère était morte, et on m'emportait dans le vaisseau malgré mes cris. M. de B. m'acheta, et, à son arrivée en France, il me donna à madame la maréchale de B., sa tante[...]. » Le texte est cité dans l'édition de Marie-Bénédicte Dielthem, *Madame de Duras, Ourika. Édouard. Olivier ou le secret*, Paris, Folio classique, 2007, p.67.

9 Brigitte Galtier, « Les maux étranges d'Ourika », in Christiane Chaulet-Auchour et Romuald-Blaise Fonkoua (dir.), *Esclavage. Libérations, abolitions, commémorations*, Paris, Éditions Séguier, 2001, p.147-162 (p.147).

10 « Je n'ai point d'amis, madame ; j'ai des protecteurs, et cela est bien différent ! » (p.92).

Ourika offre une soumission complète et inscrit ses propres désirs dans l'espace créé par les autres. Ce n'est pas pour rien qu'on peut la déguiser, modifier son apparence, lui faire jouer des rôles sur une scène et selon une dramaturgie conçues par la maréchale et son milieu : « Vêtue à l'orientale, assise aux pieds de madame de B., j'écoutais, sans la comprendre encore, la conversation des hommes les plus distingués de ce temps-là. [...] Je ne pensais qu'à plaire à madame de B., un sourire d'approbation sur ses lèvres était tout mon avenir. » (p.68-69) Bien entendu, cette mise en scène constante, cette monstration d'Ourika en fonction de la vision du monde de la maréchale culmine dans le célèbre épisode du bal que madame de B. donne en l'honneur de ses petits-fils, et lors duquel, Ourika doit représenter l'Afrique « dans un quadrille des quatre parties du monde. » (p.70) Il est donc loisible de revenir sur le diagnostic de « mélancolie » porté par le jeune médecin qui tente de soigner Ourika devenue religieuse. Il s'agit, avant tout, d'une assignation de sens qui tente de faire entrer l'état et la situation d'Ourika dans des cadres explicatifs qui sont compréhensibles et rassurants pour le médecin, qui est ici la métonymie d'un discours de savoir-pouvoir qui enferme Ourika dans ses propres cadres cognitifs et idéologiques. On pourrait transférer ici sur le texte littéraire ce que dit Patrick Vauday, dans une perspective saïdienne, à propos de la peinture orientaliste : « On sait depuis Alberti que le tableau occidental est moins une fenêtre ouverte sur la nature qu'une scène ouverte sur une histoire, qui vient donner sens au visible par ajustement à une norme de représentation qui fixe tant le choix des figures que celui de leurs actes et de la scène qui les implique.¹¹ » La « mélancolie », dans le discours du médecin qui, ne l'oublions pas, encadre — à tous les sens du terme — la confession d'Ourika et tente de lui donner une intelligibilité acceptable, n'est rien d'autre que cette impossibilité à comprendre les enjeux de ce que raconte Ourika, à savoir sa double subalternité de femme et de Noire, dont, comme l'a rappelé Gayatri Spivak¹², la parole ne peut pas être entendue dans l'ordre du discours dominant.

Le court roman de Claire de Duras est une manifestation de cette crise de la représentation et de l'énonciation qui s'opère dans le récit lors du passage des frontières, dans le cadre de ce que l'on pourrait appeler la « colonialité ». Une

11 Patrick Vauday, *La décolonisation du tableau. Art et politique au XIX^e siècle. Delacroix, Gauguin, Monet*, Paris, Éditions du Seuil, « La couleur des idées », 2006, p.9.

12 Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 pour la traduction française. Voir aussi Dino Costantini, *Mission civilisatrice. Le rôle de l'histoire coloniale dans la construction de l'identité politique française*, Paris, Éditions La Découverte, 2008 pour la traduction française.

manifestation différente est offerte par *Tamango* de Prosper Mérimée¹³. Cela passe ici par le brouillage généralisé des origines du récit et du pouvoir. L'auteur écrit son texte au moment où la machine discursive et idéologique de l'abolitionnisme européen — qui fait du captif de la traite et de l'esclave des victimes passives et maltraitées — bat son plein. La démarche abolitionniste européenne, fondée sur une idéologie chrétienne, a pour objectif de produire un effet de compassion. Elle repose donc nécessairement sur l'infériorisation du sujet noir, africain, captif, esclave. Elle se fonde aussi sur des effets importants de dramatisation, tant au niveau de la description que du récit. Le célèbre abolitionniste anglais Thomas Clarkson commence ainsi son *Histoire du commerce homicide appelé Traite des noirs* (1822) : Dans ce tableau de la Traite, que nous offrons au public, nous regrettons de n'avoir à peindre que des crimes atroces et des traitements barbares. Nous prévoyons d'avance l'étonnement et l'effroi qu'excitera fréquemment cette lecture. » Le discours abolitionniste sur la Traite construit donc, de manière systématique, une représentation de la souffrance et du malheur, qui met en avant la figure du captif comme victime. Cela dit, Clarkson insiste aussi sur les effets négatifs de ce commerce d'humains sur la nation britannique. Il insiste, par exemple, sur le fait que la traite est meurtrière pour les marins et que, dès lors, elle fragilise une puissance qui repose en grande partie sur l'importance de sa flotte. Mais le discours abolitionniste repose aussi sur la volonté de montrer que ceux qui pratiquent la traite, cruels et pervers, amoraux, guidés uniquement par l'appât du gain, ne sont pas des hommes ordinaires. Ce sont donc, d'une certaine façon, les liens objectifs et idéologiques qui lient la traite au développement des états démocratiques européens qui sont évacués du discours et de la perception. La traite est ainsi mise hors raison, hors histoire et ne serait qu'un dysfonctionnement du vrai commerce, porteur de progrès et de civilisation. Or, comme le signale Paul Gilroy, « la terreur raciale n'est pas seulement compatible avec la rationalité occidentale mais en est la complice empressée. »¹⁴

Prosper Mérimée est proche des milieux abolitionnistes, et il reprend quasiment tels quels certains de leurs textes, en particulier celui de Thomas Clarkson, qui comporte la description du navire négrier, le *Brooks*. Il a aussi lu d'autres brochures abolitionnistes sur les navires de la traite, ainsi que le récit de Mungo Park, *Voyages à l'intérieur de*

13 Le texte est cité dans l'édition de Jean Balsamo, *Mateo Falcone et autres nouvelles*, Paris, Le Livre de poche classique, 1995.

14 Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010 pour la traduction française, p.90.

l'Afrique (1799) ou les ouvrages de l'abbé Raynal et de l'abbé Prévost. C'est donc dans le cadre de cette intertextualité et de cet ordre de la représentation que s'écrit *Tamango*. Pourtant la nouvelle de Mérimée confronte le lecteur à un étrange trouble de l'énonciation et de la narration. Le texte romanesque, en mettant en scène une histoire de révolte de captifs destinés à devenir esclaves, même si cette révolte échoue, est conduit à intégrer dans le récit la voix des insurgés noirs. Cela suffit à transformer l'ordre du discours et de la représentation. Quelque chose de similaire s'était déjà produit au XVIII^e siècle avec les *Chants madécasses* de Parny : la voix des esclaves malgaches disloquait l'ordonnement du poème et faisait surgir le poème en prose. De même, dans *Bug-Jargal* de Victor Hugo, la narration bégayante, redoublée, hoquetante, trouée, du mélancolique capitaine Léopold d'Auverney, cette narration qui a besoin pour s'accomplir d'un redoublement par la voix du sergent Thadée, trouve son origine dans sa confrontation mortelle avec le métis Habibrah. Le lecteur s'aperçoit alors que la narration du capitaine est hantée en permanence par la parole du bouffon ; que ce qu'il raconte n'est peut-être, en dernière analyse, que ce que ce dernier lui a murmuré à l'oreille. Autrement dit, le capitaine ne serait, en réalité que le porte-voix d'Habibrah, son porte-parole involontaire, sa caisse de résonance. Ce qui vient entraver sans cesse la narration de Léopold d'Auverney, c'est bien le discours secret d'Habibrah. La mélancolie du narrateur prend alors un sens différent : il est devenu le cryptophore de la lutte radicale et sans merci qui a opposé les maîtres blancs et les esclaves insurgés de Saint-Domingue. Dès lors, l'ensemble des représentations du récit devient ambivalent et les frontières se brouillent entre la norme coloniale et son envers. Si Bug-Jargal correspond bien au personnage du nègre romantique analysé par Léon-François Hoffmann, il n'en est rien des autres personnages noirs, qu'il s'agisse des chefs marrons ou d'Habibrah. Mais la cruauté et la duplicité de ces derniers se retournent, en réalité, sur l'ensemble des personnages, quelle que soit leur position par rapport aux frontières de classe et de couleur. Le métissage d'Habibrah brouille la linéarité et la monosémie de la narration de d'Auverney. Comme le signale Jean-Claude Fizaine, « [...] les Noirs ne cessent de faire retour, de s'affirmer comme sujets, serait-ce sur le mode de la parodie, de la grimace — un peu comme le culte grotesque de Biassou aboutissait à faire peser un doute sur la légitimité du rituel catholique dont il était la parodie. Quand l'esclave fait irruption dans le symbolique, c'est pour en déconcerter et en disloquer la sereine ordonnance. »¹⁵ Le

¹⁵ Jean Claude Fizaine, « L'argumentaire sur l'esclavage et la figure de l'esclave dans la fiction littéraire au XIX^e siècle », in Marie-Christine Rochman (éd.), *Esclavage et abolitions. Mémoires et systèmes de*

même critique, à partir de l'analyse de plusieurs figures d'esclave dans les textes du XIX^e siècle, se demande si, d'une manière générale, « ce mode du retour hallucinatoire [l'auteur fait référence à l'anecdote rapportée par Chateaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe*, de l'apparition d'un noir « haut lutin à face d'ébène », une soirée de décembre, dans la demeure familiale, noir que le père de l'auteur, qui a fait fortune dans la traite négrière, chasse en se servant de « tenailles rougies au feu »] n'est pas plus généralement le mode sur lequel l'esclave, dans sa réalité concrète, fait retour dans la fiction — très généralement organisée par cette intrigue du « retour » et de la vengeance.»¹⁶ L'hallucination est celle que vit le personnage ou le narrateur blanc, confronté à ce qu'il a rencontré dans le cadre d'une confrontation violente — réelle ou symbolique — et qui le hante désormais, bousculant ses cadres de représentation et de narration.

C'est ce qui se passe, à un niveau différent pour *Tamango*. Le narrateur, que Jean Balsamo, dans l'introduction à son édition, qualifie de « narrateur-témoin crédible » (p.15), n'est peut-être pas si crédible que cela. Son savoir est, en tout cas, pour le moins problématique, comme le montre la profusion de notations exprimant l'ignorance pure et simple de ce qui se passe¹⁷. Il est plus pertinent, pour lire les enjeux du texte, d'émettre l'hypothèse que le narrateur n'est peut-être que l'auditeur du récit de Tamango, qu'il réinterprète à travers son propre ordre de représentation et de discours. Comment comprendre, sinon, que le narrateur soit au courant des préparatifs de la révolte secrète ? Comment donner du sens au fait qu'il décrypte les échanges entre Tamango et les autres captifs alors que ces derniers se parlent dans un « dialecte des Peuls, qu'entendaient la plupart des esclaves, mais que l'interprète ne comprenait pas » ? D'où tire-t-il, par ailleurs son savoir puisque l'interprète lui-même est tué par les insurgés ? En fait, le narrateur ne sait que ce que sait ou dit Tamango ; ses manques à savoir sont dus à ce que ne sait pas ou ne dit pas ce dernier. En réalité, tout le récit des

représentation, Actes du colloque international de l'Université Paul Valéry, Montpellier III, 13 au 15 décembre 1998, Paris, Karthala, 2000, p.113-126 (p.121).

¹⁶ *idem, ibidem*, p.120.

¹⁷ Voici un petit florilège de ces hésitations :

« Il était connu pour un homme de résolution et d'expérience » (à propos du capitaine Ledoux), p.69.

« Ces fers que l'on nomme, je ne sais pourquoi, barres de justice. » p.73.

« Il mouilla dans la rivière Joale (je crois) ». p.73.

« Il conclut en demandant un prix, je ne sais lequel, pour les esclaves... » p.75.

« Ce qu'il put lui dire, je l'ignore. » p.80.

« Ayché, fondant en larmes, semblait pétrifiée par ces mystérieuses paroles. » p.82.

« Il se mit à murmurer des paroles inintelligibles qu'il accompagnait de gestes bizarres. » p.86.

« Je ne sais combien de temps après, une frégate anglaise... » p.95.

événements jusqu'au moment où Tamango est recueilli n'est rien d'autre que ce que ce dernier en dit : « On lui demanda son histoire. Il dit ce qu'il en savait. » (p.95) Cela offre une lecture alternative à la question du temps — non précisé, non situé à l'intérieur d'un quelconque calendrier — et de l'espace — au contraire resserré sur un lieu clos au milieu de nulle part — : cette temporalité et cet espace renvoient nettement à la perception de Tamango et donnent une autre signification à l'habituel chronotope du bateau des récits de voyage ou des récits maritimes, dans lesquels, au contraire, le temps et l'espace sont minutieusement notés et commentés . Ce n'est pas pour rien que l'essentiel du récit se passe en haute mer, en plein milieu de l'océan. Les manques à savoir ou les secrets du récit sont, en réalité, ceux du personnage. L'élément le plus visible du manque à savoir est l'ignorance de Tamango à propos de la navigation et de la géographie. Mais ce thème court à travers tout le récit, concerne tout le monde et, en dernier ressort, le narrataire soi-même. Du coup, il faut relire autrement la phrase du narrateur qui dit que Ledoux examine Tamango, au début du récit, en « connaisseur ». Il ne se rend même pas compte qu'il a aussi en face de lui un « guerrier africain », terme qui revient à plusieurs reprises pour qualifier Tamango, et pas seulement un marchand d'esclaves. Dans le même esprit, la description des captifs comme « stupides » entre en contradiction avec l'organisation, la ruse, l'intelligence stratégique et tactique des captifs révoltés. La parole du « dominé » fait ainsi, de manière subtile, naître le récit et hante celle du « dominant ». Cela signifie aussi qu'il faut reconsidérer la question du regard du capitaine Ledoux lorsqu'il décrit Tamango en Afrique. Jean-Claude Halpern relève que , « Singulière et étrange, l'Afrique trouve sa place à l'époque moderne dans un système de représentations issu de l'Antiquité, revisité par le christianisme, mis à mal par l'ébranlement des Grandes Découvertes. Les certitudes et les vérités acquises ne disparaissent pas toutes, mais s'insèrent dans les hiérarchies d'un monde en recomposition. Entre l'Europe policée et les sauvages américains, l'Afrique devient le domaine d'une humanité barbare, dont les écarts fournissent opportunément la justification à la traite et à l'esclavage qui paraissent indispensables à la colonisation du Nouveau Monde. »¹⁸On pourrait donc imaginer que la perception du capitaine Ledoux, capitaine aguerri d'un navire de traite, serait en tous points conforme à une telle représentation. Le texte est pourtant plus complexe. En réalité, la focalisation de Ledoux est installée par Tamango soi-même. On est ainsi dans une structuration en miroir

¹⁸ Jean-Claude Halpern, « Les Avatars de la barbarie sur les côtes du Golfe de Guinée dans la première moitié du 18^e siècle. », *Dix-huitième siècle* n°44, 2012, « L'Afrique », p.147-164 (p.147).

complexe où, en réalité, Ledoux ne voit du chef africain que ce que ce dernier souhaite lui laisser voir. La scène apparemment « comique », conforme à l'idéologie coloniale de la représentation du « sauvage africain » qui imite les Européens, où Tamango est vu par Ledoux comme se donnant des allures de petit-maître, peut être ainsi relue selon cette perspective. Lorsque le personnage se comporte à l'égard des femmes de manière inhumaine et « perverse », ce n'est pas tant sa sauvagerie qu'il révèle que la perversion fondamentale du « petit-maître » européen, dont la jouissance se trouve dans l'humiliation de sa victime¹⁹. Yves Citton précise que le petit-maître « n'a plus en face de lui qu'un pur instrument, destiné seulement à être exploité dans des entreprises de plaisir. De sujet à satisfaire, l'autre est devenu objet à utiliser. »²⁰ Cette figure du petit-maître est, *in fine*, reversée sur le capitaine Ledoux dans ses relations avec Ayché et, surtout dans sa jouissance de voir Tamango devenir une « chose », un « rien ». Derrière « petit-maître », il y a bien la révélation de toutes les figures possibles de maîtrise, mais il y a aussi l'inscription d'une déchéance, celle qui transforme le maître en petit-maître. S'y lit surtout la transformation de tout sujet en marchandise soumise au désir d'un maître dont le besoin de consommation est impossible à rassasier, comme le montre la déclaration de Ledoux à son second : « Voilà un gaillard que je vendrai au moins mille écus, rendu sain et sans avaries à la Martinique. » (p.74) Le petit-maître devient ainsi une figure du libéralisme économique qui produit la traite, l'esclavage et le colonialisme. Ce qui compte, c'est le profit immédiat. C'est aussi cela qui explique l'évacuation de toute dimension éthique du récit, y compris celle de la relation marchande : Ledoux trahit sans vergogne le contrat marchand qui le lie à son fournisseur, puisque c'est son dernier voyage.

Tamango confronte donc le lecteur à un brouillage ou, plus précisément, à une intrication des voix narratives. On ne peut pas dire que Tamango est celui qui, seul, origine le récit ; mais on ne peut pas dire non plus qu'il n'est pas en partie à l'origine de celui-ci. On ne peut pas certifier que sa narration soit crédible, vu les conditions dans lesquelles elle est énoncée ; mais on doit prendre en compte l'idée qu'elle est partiellement crédible. Cette dissémination de l'origine narrative et de sa crédibilité partielle revient dans le texte à d'autres niveaux. C'est ce qui explique l'importance du « on », qui prend des valeurs différentes selon le contexte et qui fait vaciller le statut de

19 Cf. Yves Citton, *Impuissances. Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Paris, Aubier, 1994.

20 Yves Citton, *op. cit.*, p.266.

celui qui parle, de son récit, de l'ensemble de la représentation. Les diverses ignorances mises sous le signe du « on » peuvent être rapportées à la ruse énonciative de Tamango, puisque ces divers énoncés peuvent lui être attribués. Mais ce vacillement de l'identité narrative peut prendre des formes plus troublantes. Ainsi, lorsque le texte dit : « Tamango, se redressant à la manière d'un grenadier qui passe à la revue devant un général étranger, jouissait de l'impression qu'il croyait produire sur le Blanc » (p.74), le verbe « croire » fait ici se rencontrer deux voix, celle de Tamango et celle de l'archinarrateur, voix qui sont inextricablement emmêlées et dont l'identité vacille ensemble. À la fin du récit, cependant, le « on », vu le contexte, renvoie à l'instance du pouvoir qui a la possibilité de transformer toute personne en « on ». Le mouvement d'un « on » qui dit la puissance du pouvoir à un « on » qui dit l'invisibilité du pouvoir est significatif. Le pouvoir peut tout transformer en « rien », mais, inversement, il n'a ni nom, ni lieu, ni visage. Il est précisément cela qui peut prendre n'importe quelle forme, se manifester partout et à n'importe quel moment. S'il est particulièrement visible sous les figures du gouverneur, des juges, des planteurs, des administrateurs, il est présent partout ailleurs. Cette diffraction du pouvoir est à mettre en corrélation avec la labilité de l'échange en régime capitaliste marchand. « On » est, d'une certaine façon, le pronom fondamental de l'économie politique capitaliste²¹. Il ne renvoie qu'à la croyance en la possibilité de l'échange et, en même temps, à l'évanescence même de ce qui est échangé (y compris le discours, le récit, le langage). Ce qui compte, ce n'est pas ce que l'on échange mais l'échange lui-même, en tant que tel (n'importe quoi peut être échangé). Du même coup, cependant, on peut se refuser à être objet d'échange, de négoce. Le français joue sur la quasi synonymie de « traite » et de « négoce »²² ; et donc sur celle de « non négociable » et intraitable ». Dans ce dernier cas, la valeur d'échange n'arrive pas à l'emporter sur la valeur d'usage. De manière significative, cette situation apparaît dans le texte à propos de la figure féminine, Ayché. Cette dernière n'est, à aucun moment, considérée comme captive ou comme esclave. Sa subalternité ne se situe pas là : elle est dans les fluctuations de sa valeur marchande, dans son statut d'objet négociable,

21 Voir les analyses de Karl Marx sur l'économie politique au début du *Capital*.

22 « A l'époque moderne, le terme de « traite » était synonyme de « commerce ». Nombre de définitions contemporaines de la traite négrière mettaient en avant les profits de ce commerce et employaient des termes qui le banalisaient (« bois d'ébène », « pièces d'Inde ») afin de masquer que la « marchandise » n'était pas un objet quelconque produit par l'homme, mais l'homme lui-même. », Catherine Coquery-Vidrovitch & Éric Mesnard, *Être esclave. Afrique-Amériques, XV^e-XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2013, p.23-24.

traitable. Le narrateur indique clairement que sa sortie de subalternité est corrélée au statut qu'elle retrouve (ou qu'elle construit enfin) d'intraitable : « À ces mots, le capitaine descendit dans sa chambre, fit venir Ayché et tâcha de la consoler ; ni les caresses, ni les coups même, car on perd patience à la fin, ne purent rendre traitable la belle Nègresse [...]. » (p.81)

Ainsi tout s'échange et se diffracte. Ledoux est un capitaine de navire de guerre devenu capitaine de navire marchand. S'opère ainsi une circulation des valeurs et des fonctions : la guerre et le négoce sont les deux faces de la même monnaie. Ainsi, Tamango se défait de ses captifs « à bon marché, en homme qui se sent la force et les moyens d'approvisionner promptement la place, aussitôt que les objets de son commerce y deviennent rares. » (p.73). Ledoux les achète donc en dessous du cours du marché ; Tamango brade ceux qui restent, et Ledoux récupère Tamango comme marchandise par un acte de prédation, donc de guerre. La guerre de course, la piraterie, le négoce international sont des figures différentes mais similaires de la même prédation. Le récit de la dérive du navire négrier se termine avec la vision hallucinée par Tamango d'un combat naval entre deux vaisseaux, combat dont on ne connaît ni les tenants ni les aboutissants : ce n'est plus qu'un spectacle, une guerre de fantômes. Se donne à lire ainsi le secret des guerres, non pas entre nations, mais pour le contrôle, en réalité, du négoce et de la marchandise. Le navire, à la fois prison flottante, moyen de transport de la marchandise et marché flottant, devient l'espace où se détruit aussi la marchandise : par la mutinerie qui détruit la valeur marchande des captifs redevenus libres et, à la fin, par la destruction même de tous les acteurs de l'échange marchand et du marché lui-même. Cette destruction de l'échange et du marché est inscrite dans l'acte premier de prédation de la part de Ledoux qui remet en question une certaine éthique de l'échange marchand, à savoir le respect du partenaire économique et le juste prix. L'emballage prédateur du capitalisme de traite, fondé sur une logique accrue et à court terme du profit porte en germe la destruction de l'échange. Il est significatif que cela se passe sur mer et que le vecteur de la prédation soit le navire. Le parcours prévu, sous le signe de la prédation, de l'échange marchand, de la technicité, de la rationalité technologique et marchande (Ledoux est un concepteur/inventeur d'un navire plus efficace que les autres) est rationalisé, cartographiable : Nantes, Joale, La Martinique. Le parcours réel s'accomplit, *a contrario*, sous le signe de la terreur et de l'errance où l'humain ne contrôle plus ni la technique, ni le temps ni l'espace. L'aventure du navire se

termine dans un univers et une atmosphère gothiques, terrifiants ; et le temps rapide du début s'est transformé en un temps lent, étouffant, angoissant, sans ouverture. Le navire négrier devient donc un espace polymorphe, qui change de sens selon celles et ceux qui le pratiquent en fonction de leurs différences de statut : navire marchand, prison flottante, navire de guerre, et, à la fin, charnier, cimetière flottant, ou, comme l'écrit Markus Rediker, « un navire fantôme à la dérive sur les eaux de la conscience moderne. »²³ C'est peut-être Hermann Melville qui va pousser le plus loin ce vacillement de la représentation et de la narration avec *Bénito Cereno* (1855) dont le texte fait porter le soupçon sur tous les discours, toutes les narrations, toutes les apparences, tous les représentations. Ainsi, les deux navires, celui du capitaine Amaso Delano comme l'ancien navire négrier devenu navire libéré, en attendant de devenir un possible navire pirate, se révèlent être autre chose que ce qu'ils ont l'air d'être. En particulier, le navire du capitaine Delano est présenté, au début du récit, comme « un gros navire marchand équipé pour la chasse au phoque. » Le rapprochement entre navire marchand et navire de chasse ne peut qu'interroger. Cela signale les liens qui unissent le monde marchand et celui de la chasse et, plus exactement, le fait que tout échange économique a à voir avec une forme de prédation qui demeure plus ou moins mystérieuse. Ainsi le narrateur parle de « précieuse cargaison » ; or on ne verra jamais de cette cargaison que des poissons et de la citrouille. Quant au San Dominik, le navire négrier, Delano l'envisage d'abord comme pouvant être un navire flibustier. Il se révélera être un navire marchand d'un type particulier : un navire pratiquant la traite négrière. Mais il peut aussi se transformer en navire pirate, puisque Babo envisage de capturer et de piller le navire du capitaine Delano. Tout navire, tout espace de migration, peut ainsi, en permanence, changer de signification. Il faut donc lire le navire comme cet espace labile, qui paraît être un même lieu mais où l'espace et le temps ne sont pas pratiqués de la même façon par les uns et par les autres, comme à l'intérieur du système esclavagiste et plantationnaire. Ce n'est pas pour rien que Michel Foucault en fait la forme la plus évidente de l'hétérotopie²⁴.

23 Marcus Rediker, *À Bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, Paris, Éditions du Seuil, 2013 pour la traduction française [2007], p.27.

24 « Maisons closes et colonies, ce sont deux types extrêmes de l'hétérotopie, si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique (ce n'est pas de cela que je parle aujourd'hui), mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux, les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et

Plus troublante cependant est la fin du récit, qui se clôt sur le silence, sur le refus de parler. Au cours du procès, Babo se tait tandis que Bénito Céréno refuse d'être confronté à son ancien tortionnaire. Selon Hannah Arendt, le monde devient humain dans la mesure où il devient un objet de dialogue, la fin du roman de Melville signale la terrible inhumanité du monde moderne²⁵, capitaliste et marchand, fondé sur la traite, l'esclavage et la guerre des « races ». Le navire négrier, celui de Melville comme celui de Mérimée, est la métonymie terrible de l'aveuglement généralisé, de cette difficulté à lire ce qui n'est pas encadré par l'ordre de son propre monde de référence, mais aussi de toutes les migrations et de tous les passages de frontières dans la mesure où il sert aussi à lier et à relier ce qui est séparé, à construire des connexions qui vont dans tous les sens²⁶.

Et ce fantôme de la conscience moderne, va hanter les romans qui parlent explicitement d'autre chose. Si *Tamango* a la traite négrière comme objet, *Gobseck* de Balzac, lui, est centré sur les tractations financières dans le Paris de la Restauration. La traite et l'esclavage s'avèrent y être pourtant le secret de la richesse de la période post révolutionnaire. La fortune du richissime usurier Gobseck trouve son origine dans ses activités hors de la France continentale, en particulier dans l'Empire colonial et, singulièrement, dans la traite négrière. Le capital accumulé lui permet de tenir à sa merci les plus grandes familles à qui il prête de l'argent et qui peuvent ainsi maintenir leur train de vie. La chaîne de causalités mise en place par Balzac inscrit donc la traite négrière et l'esclavage comme étant à l'origine des splendeurs et du mode de vie de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie de la Restauration²⁷. A la fin du roman, Gobseck

la police, les corsaires.» Michel Foucault, « Des espaces autres » (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, mouvement, continuité*, n°5, octobre 1984, p.46-49.

25 Le récit se déroule en 1799, à la jointure entre le XVIII^e et le XIX^e siècle.

26 « Le navire négrier n'était que le pivot d'un système atlantique de travail et de capital en pleine croissance. Il reliait ensemble, dans des sociétés capitalistes et non capitalistes, et sur plusieurs continents, les travailleurs libres et non libres, et tous ceux qui se trouvaient quelque part entre les deux. Le voyage du négrier commençait dans un port de Grande-Bretagne ou d'Amérique : des marchands mettaient leur argent en commun, achetaient ou faisaient construire un vaisseau et mettaient en branle une succession d'événements et d'individus. Parmi eux, dans leur port natal, on pouvait compter des investisseurs, des banquiers, des commis et des assureurs. Les fonctionnaires du gouvernement, des agents des douanes, de la chambre de commerce jusqu'aux membres de la législature, jouaient un rôle de régulateur au niveau micro comme au niveau macro. En réunissant des cargaisons diverses et variées, quoique toujours précieuses, pour les vendre le long des côtes africaines, les marchands capitalistes mobilisaient l'énergie des travailleurs et des fabricants anglais, américains, mais aussi du reste de l'Europe, des Caraïbes et de l'Inde afin qu'ils fournissent du tissu, des articles en métal, des armes à feu, du rhum et d'autres produits. En faisant construire le navire, les marchands capitalistes faisaient appel au chantier naval et à une petite armée d'artisans, des menuisiers jusqu'aux voiliers. Les dos musclés des travailleurs des docks chargeaient ensuite la cargaison dans la cale du vaisseau, et le capitaine et l'équipage rentraient en scène. », Markus Rediker, *op.cit*, p.508.

27 Pour une étude historique et économique du rôle joué par la traite négrière et l'esclavage dans l'enrichissement de l'Europe et son organisation économique et financière, du petit paysan jusqu'au

est chargé de répartir aux anciens propriétaires d'esclaves et colons de Saint Domingue les indemnités que leur verse l'Etat français, ce qui lui permet de s'enrichir encore davantage. Il y a donc bien un lien spectral entre Gobseck, l'argent de la Restauration et la question de la traite et de l'esclavage. Lorsque le personnage dit de Mme de Restaud, qui lui doit beaucoup d'argent, qu'elle est devenue « son esclave », il sait exactement de quoi il parle. Mais il y a plus significatif. Esther, la jeune et belle courtisane qui devient folle d'amour pour Lucien de Rubempré dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, hérite de Gobseck. En mourant, elle transmet cette immense fortune à Lucien. Comme ce dernier se suicide, ce sont sa sœur et ses neveux demeurés à Angoulême qui en profiteront. Balzac montre ainsi comment la fortune de la tranquille et vertueuse bourgeoisie provinciale, respectueuse des valeurs familiales, qui n'a *a priori* rien à voir avec la traite et l'esclavage, repose en réalité sur les bénéfiques produits par eux. Ce secret autorise la bourgeoisie, l'aristocratie, et l'ensemble de la société²⁸ à ne pas savoir sur quoi repose son mode et son train de vie. Gobseck étend son ombre sur l'ensemble de la société de la Restauration. Avec lui, *La Comédie Humaine* inscrit les flux financiers au cœur de son système et, avec eux, la déshumanisation, la transformation des relations en rapports de type marchand. A l'origine de cette modernité se trouvent la traite et l'esclavage, la sombre histoire des migrations forcées. Ce sombre secret gît au cœur de l'œuvre balzacienne, oriente la vision d'une société où tout est devenu marchandise, où il n'existe plus que domination, subordination et prédation, et fait de la société parisienne et française... un labyrinthe où sont tapis des fantômes.

L'ombre de la traite et de l'esclavage réoriente ainsi l'écriture romanesque, y compris celle du roman dit « réaliste. Il n'est plus possible de donner une origine certaine à la parole, au pouvoir, au savoir. Il n'y a plus de « héros », de personnage clairement défini, de « bon » et de « méchant », d'éthique « naturelle » et de compassion. Tout peut prendre une autre signification, terrifiante pour les uns et pour les autres, mais pas au même moment, pas pour les mêmes raisons. Le roman moderne se constitue dès lors sur le fait que son objet n'est pas le connu, mais celui de montrer que le connu est hiéroglyphique, palimpsestique, susceptible de cacher sous l'évidence du vu de

sommet des États, en passant par les ports et les villes maritimes, les banques, les compagnies d'assurance, les armateurs, les universités, voir Hugh Thomas, *La Traite des Noirs 1440-1870*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006 pour la traduction française.

²⁸ Voir *Eugénie Grandet*, par exemple.

multiples possibilités, de multiples mondes²⁹. Dans le labyrinthe textuel, les fantômes se tiennent toujours sur des seuils mouvants, sans que l'on ne puisse plus vraiment savoir désormais qui regarde qui, qui franchit quoi, qui devient quoi. Les voix qui y murmurent viennent de très loin et ont franchi de nombreuses frontières. Si, selon Michel Foucault, aucun discours, aucun savoir ne peut s'exprimer de manière audible et recevable en dehors des cadres de la domination, symétriquement, aucun discours, aucun savoir de la domination ne s'élabore dans la non prise en compte — même si elle est invisible, spectrale, cachée, non consciente — de la présence et des pratiques des dominés. Toni Morrison suggère, par exemple, à propos de la littérature des Etats-Unis et de la manière dont elle constitue ses problématiques, ses thématiques, ses espaces, que l'écriture est hantée par la présence non visible des esclaves noirs et du conflit racial : « la fabrication d'une *persona* africaniste est réflexive ; c'est une extraordinaire médiation sur le soi ; une exploration vigoureuse des peurs et des désirs qui habitent la conscience de l'écrivain. C'est le révélateur stupéfiant des nostalgies, des terreurs, des perplexités, des hontes, des magnanimités.³⁰ »

29 Voir Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

30 Toni Morrison, *Playing in the Dark. Blancheur et imagination littéraire*, Paris, Christian Bourgois éditeur, « Titres », 1993 pour la traduction française, p.37. Morrison précise qu'elle s'intéresse « à la façon dont les Noirs déclenchent des moments cruciaux, des révélations, des changements ou des accents dans une littérature qu'ils n'écrivent pas » (p.10). Elle propose, dans cette perspective, des analyses suggestives des textes d'Edgar Poe, de Mark Twain, de William Faulkner, de Willa Cather ou d'Ernest Hemingway. Elle montre, en particulier, comment cette présence/ absence a des conséquences importantes sur l'énonciation et la narration.