Quête de Femme : la question de l'image de la femme noire-américaine à travers trois romans de Toni Morrison : The Bluest Eye, Sula et Beloved

Claude Le Fustec

▶ **To cite this version:**

Claude Le Fustec. Quête de Femme : la question de l'image de la femme noire-américaine à travers trois romans de Toni Morrison : The Bluest Eye, Sula et Beloved. Alizés : Revue angliciste de La Réunion, 1992, Images de Femmes, 04, pp.175-182. hal-02339395

HAL Id: hal-02339395

https://hal.univ-reunion.fr/hal-02339395

Submitted on 30 Oct 2019

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.

Quête de Femme : la question de l'image de la femme noire-américaine à travers trois romans de Toni Morrison : *The Bluest Eye*, *Sula* et *Beloved* [1]

Claude LE FUSTEC
Université Toulouse-Le Mirail

Femmes en quête, où se lit la quête d'une femme, l'oeuvre de Toni Morrison exprime inlassablement la même question : quelle femme être pour exister pleinement ? En cette fin de siècle marquée par les revendications féministes et les théories linguistiques s'acharnant à démasquer l'essentiel féminin[2], la question de la définition de l'être "femme" est loin d'être résolue pour la femme noire-américaine. Pour elle en effet, la quête d'une identité propre, d'une image qui la reflète, ne témoigne pas simplement de sa volonté de "s'affirmer", d'être "reconnue." Elle est condition de son existence. Définie par rapport à la femme blanche, ainsi qu'en fonction des rôles imposés par la société américaine, la femme noire s'est vue enfermer dans un nombre limité de stéréotypes[3]. L'enjeu, pour elle, est donc de taille, puisqu'il est double. Il s'agit, d'une part, de détruire l'équation sexiste selon laquelle les traits physiques sont la

---

1. Toni Morrison, *The Bluest Eye*, London: Triad / Panther Books, 1981; *Sula*, London: Triad / Panther Books, 1982; *Beloved*, London: Pan Books in association with Chatto & Windus, 1988. Les numéros des pages de ces trois romans sont indiqués entre parenthèses dans le texte.

2. Je fais ici allusion aux analyses linguistiques qui s'efforcent de mettre en évidence l'existence d'une "écriture féminine", telles que : Luce Irigaray, *Parler n'est jamais neutre*, Paris : Minuit, 1985 ; Alicia Ostriker, *Writing like a Woman*, Ann Harbor : University of Michigan Press, 1983.

3. Pour l'analyse de l'évolution des stéréotypes attachés à la femme noire-américaine, se reporter à l'excellent ouvrage de Barbara Christian, *Black Women Novelists. The Development of a Tradition, 1892-1976*, Westport: Greenwood Press, 1980.

définition de l'être intérieur. Il s'agit, ensuite, de conquérir l'autonomie qui lui permettra de ne plus être soumise au jugement raciste qui sans arrêt la mesure à l'aune de la femme blanche. A elle, donc, d'élaborer une nouvelle façon d'exister, à partir de laquelle elle s'imposera non plus comme inférieure mais comme différente.

Tout le problème réside dans la définition de cette différence. Sans nul doute l'une des femmes-écrivains noires-américaines les plus connues, Toni Morrison relève le défi. Franchissant à chaque roman une étape, elle conduit le lecteur à effectuer le voyage qui, de *The Bluest Eye* à *Sula* et *Beloved*, le mènera vers une autre image de femme.

Le trait sans aucun doute le plus frappant du premier roman de Toni Morrison, comme l'annonce son titre *The Bluest Eye*, est la suprématie du regard dans la construction de l'identité.

De fait, *The Bluest Eye* explore le monde des petites filles noires, à partir de trois d'entre elles plus particulièrement : deux soeurs, Claudia et Frieda, dont la plus jeune — Claudia — raconte alternativement de son point de vue d'enfant et d'adulte la tragique histoire de Pecola.

Toutes trois âgées d'une dizaine d'années, Pecola Breedlove, Claudia et Frieda McTeer sont à ce moment charnière de leur vie où l'ignorance de l'enfance fait progressivement place à la prise de conscience de son identité singulière. Trop petites pour "connaître le sens de tous leurs mots", elles se fient à leurs sens, et cherchent dans le regard des adultes le reflet de leur être qui leur dira qui elles sont. Mais là, toutes trois, à des degrés divers, font l'expérience du non-être. Parce qu'elles sont l'envers de l'image socialement construite de la beauté, représentée par les poupées blanches qu'on leur offre, elles ne trouvent dans le regard des adultes aucune reconnaissance de leur existence :

> [Pecola] looks up at him and sees the vacuum where curiosity ought to lodge. [...] The total absence of human recognition. (47)

Privées d'existence, d'image qui soit leur, peut-être pourraient-elles alors se reporter aux modèles proposés par les femmes de leur communauté ? Outre leurs mères respectives, Mrs. McTeer et Pauline Breedlove, deux types de femme s'offrent en exemple : Géraldine, mère d'un camarade d'école, et les prostituées de Lorain, Ohio : China, Poland, et Marie dite "Maginot Line."

Mrs. McTeer, sans aucun doute l'exemple le plus positif du roman, est le modèle de la mère consciencieuse : soucieuse de la "propreté" physique et morale de ses filles, ménagère efficace qui ne laisse jamais libre cours à l'expression de

ses sentiments ou émotions, elle a parfaitement intégré le modèle puritain forgé par la société américaine blanche.

Au modèle proposé par Mrs. McTeer répond celui de Géraldine, bonne bourgeoise à la peau claire, qui porte au-delà de toute limite l'intégration de l'éthique dominante. En effet, Géraldine, c'est l'exclusion physique systématique de la réalité noire dans tout ce qu'elle peut avoir d'excessif, d'"a-normal." C'est, d'abord, la suppression de tout ce qui, dans sa personne physique, la rattache à son peuple : les odeurs corporelles, étouffées par savon, talc et lait ; l'ondulation de la chevelure, qu'elle enduit soigneusement de gel. C'est ensuite l'exclusion de tout comportement ne répondant pas parfaitement au code de la bienséance : Géraldine ne boit pas, ne fume pas, refuse tout plaisir sexuel.

Comme de bien entendu, l'intrusion accidentelle de Pecola dans sa maison bien tenue se solde par une retentissante éviction : "'You, nasty little black bitch. Get out of my house.'" (86) Cependant, si radicale que soit cette exclusion physique du "nègre"[4], le rejet psychologique total de son identité de femme noire par Pauline Breedlove est encore bien plus pernicieux. Abhorrant tous les jours davantage la réalité catastrophique de son mariage, Pauline se réfugie dans l'imaginaire et part en quête d'une image d'elle-même qui la fasse rêver. Tout aussi dangereuse que l'avait été l'absence d'image dans le regard des adultes pour Pecola, l'image, si totalement opposée à la réalité, que lui renvoient les films romantiques des années quarante, fait naître en Pauline un profond mépris pour elle-même et sa famille. Sans cesse renvoyée à sa laideur et à son échec par l'image du bonheur que lui présente l'écran, Pauline se façonne l'unique rôle qui lui permette d'approcher cette image idyllique : celui d'épouse et de mère puritaine martyre, à qui mari et enfants ont été infligés, et celui de servante modèle dans une bonne maison bourgeoise qui lui donne enfin accès à ce monde d'ordre, de propreté et de beauté prôné par l'écran.

Toutes les expériences concordent : la femme noire n'a pas d'image. Elle n'existe pas en propre. Elle n'existe que dans l'aura de la société blanche et à proportion de sa capacité à en embrasser l'idéologie puritaine et les valeurs esthétiques. Le carcan est solide et l'existence, proprement aberrante, des trois prostituées, aux antipodes, par leur comportement et leur physique, de toute prescription sociale, ne suffit pas à briser ce moule étouffant. Unanimement rejetées par la communauté noire à laquelle leur refus des normes pourrait enfin conférer une identité propre, elles deviennent, paradoxalement, l'irréel : "Pecola looked

4. "She had explained to [Junior] the difference between colored people and *niggers*. Colored people were neat and quiet; *niggers* were dirty and loud." (81) (nos italiques)

and looked at the women. Were they real ? Marie belched, softly, lovingly, purringly." (56)

Prenant ainsi conscience du non-sens de leur existence, les petites filles mettent en place des stratégies personnelles de survie : Claudia contre-attaque, disséquant les poupées blanches qu'on lui offre, dans une quête enragée du secret de la beauté dont elles ont le monopole. Pecola, au contraire, s'auto-détruit. Conduisant à sa limite le processus d'assimilation du modèle américain, elle sombre dans la folie, convaincue d'avoir enfin obtenu les yeux bleus rêvés, synonymes de beauté et d'amour.

La schizophrénie finale de Pecola n'est donc que l'expression suprême de la contradiction existentielle vécue par tous les personnages féminins du roman, déchirés entre leur identité noire et américaine. Ironie destructrice suprême, exister, pour la femme noire-américaine, c'est devenir l'envers de soi-même.

Aux antipodes de la folie autodestructrice à laquelle conduit logiquement l'identification complète à la norme créée par la société blanche, Sula s'essaie à tracer un chemin menant à la construction d'une identité féminine autonome, d'après des critères cette fois définis par l'individu.

A nouveau, au début du roman, les personnages principaux sont deux petites filles. Mais à la différence de Claudia et Frieda, duo silencieux témoin et porte-parole de la tragédie de Pecola, Nel et Sula sont au coeur de l'intrigue. A peine plus âgées que Claudia, Frieda et Pecola, Nel et Sula ont déjà, une fois pour toutes, découvert et admis leur altérité et sa conséquence : l'exclusion. Cependant, plutôt que d'essayer de la combattre ou de l'abolir, elles vont chercher à donner une image à cette altérité, à ne plus être l'envers d'une image mais une autre image:

> Because each had discovered years before that they were neither white nor male, and that all freedom and triumph was forbidden to them, they had set about creating something else to be. (52)

Reste à définir cette autre image, tâche d'autant plus difficile que le manque de proximité des deux petites filles avec leurs mères respectives ne leur fournit pas de modèle à partir duquel construire cette image. La chance de Nel et Sula, c'est de se rencontrer. Car là, dans le regard de l'autre, chacune trouve l'écho d'elle-même, l'autre soi qui confirme l'être dans son existence et lui permet de s'élaborer.

> Their meeting was fortunate, for it let them use each other to grow on. Daughters of distant mothers [...] they found in each other's eyes the intimacy they were looking for. (52)

Fortes de cette confirmation mutuelle, les deux petites filles peuvent alors librement tourner leur regard sur le monde qui les entoure et grandir, ainsi, en fonction de leur propre vision des choses. A l'inverse de Pauline Breedlove, elles créent le film de leur propre existence : "Joined in mutual admiration they watched each day as though it were a movie." (55) Deux moitiés de la "même équation," Nel et Sula se complètent, s'apportant l'équilibre dont l'une manque, la magie d'exister dont l'autre a besoin. Mais avec le mariage de Nel, l'unité est rompue, et lorsque les deux amies se retrouvent, dix ans plus tard, chacune s'est construite une identité qui exclut l'autre. Suivant les traces de sa mère, l'irréprochable et bien nommée Helene Wright, Nel a épousé, avec Jude, le moule de la ménagère modèle, se pliant finalement à un rôle, à une définition d'elle-même modulée par les autres membres de sa communauté. Sula, l'intelligence aiguisée par dix années d'études, s'enferme dans une quête opiniâtre d'elle-même, et meurt seule, rejetée même par Nel dont le mari n'échappe pas à la soif d'expériences de Sula. Elle meurt, paradoxalement, d'un excès d'autonomie.

Par ailleurs, sa rupture avec Nel répète finalement l'antagonisme silencieux qui opposait sa famille à celle de Nel.

En effet, si Helene Wright adopte un comportement puritain, Eva et Hannah Peace, grand-mère et mère de Sula, incarnent l'absence de norme. Eva, unijambiste après avoir, pense-t-on, vendu une jambe pour nourrir ses enfants, est le personnage hors-normes par excellence. Hannah, aussi élégante que sensuelle, capable de "faire l'amour au jeune marié et la vaisselle de sa femme dans la même après-midi" (46), annule par là-même tout concept de norme. Elevées à la lumière contradictoire de ces deux styles d'existence, Nel Wright et Sula Peace façonnent finalement leur être en fonction du modèle maternel.

Cependant, on ne peut pas plus se laisser définir par autrui que se définir uniquement soi-même. La beauté de Sula est aussi sa limite. Pour avoir voulu se créer seule, en faisant fi de tout et de tous, elle construit un personnage habité par le vide, paradoxalement dépourvu de cet *ego* qu'elle cherche à créer : "She had no centre, no speck around which to grow. [...] — no ego." (107) Pour s'être laissée enfermer dans un moule, Nel, pour sa part, est devenue tout aussi incapable d'exprimer son individualité. Le manque et l'excès d'autonomie conduisent au même échec dans l'élaboration d'une identité féminine propre. Nel et Sula ne scrutent plus le regard bleu des poupées pour y lire l'image à laquelle

elles doivent se conformer, mais l'être qu'elles ont créé n'est pas assez fort pour résister à la vie et, comme les poupées en papier de Sula, elles ont le cou brisé.

Reprenant à nouveau le thème du regard, *Beloved* semble enfin ébaucher une réponse au problème de l'identité de la femme noire-américaine, et à celui, qui en résulte, de la création d'une image spécifique. Personnage en droite lignée d'Eva Peace par l'extraordinaire bravoure dont elle est capable pour ses enfants, Sethe a sacrifié l'un d'eux pour lui épargner la vie pire que la mort que serait le retour à l'esclavage. Rejetée par sa communauté pour cet acte d'amour si extrême qu'il la rend inassimilable, Sethe est persécutée par le fantôme de sa petite fille qui hante sa maison. Désavouée par le présent, persécutée par le passé, Sethe est paradoxalement celle qui en a tant vu qu'elle peut tout affronter du regard, exception faite de ce qu'elle a vécu. C'est ainsi que l'on trouve dans le roman la double représentation d'une Sethe au "regard d'acier," mais aussi creux et vide.

On mesure facilement le chemin parcouru dans la quête de son identité par la femme noire-américaine depuis le personnage de Pecola, mais aussi celui qu'il lui reste à parcourir. Même s'il est signe d'absence et de vide, le regard de Sethe est sien. D'un autre côté, tout reste à faire. Car Sethe, au début du roman, c'est l'absence d'être, la non-image. Poussant presque l'incapacité de Nel à affronter la souffrance, elle se réfugie au-delà de la douleur que son regard pourrait exprimer, et devient ainsi personnage en creux dont les yeux, deux "puits" sans fond, sont sans reflet. En effet, parce que toute image de soi est la synthèse d'un passé personnel, Sethe ne peut avoir d'image : le dos lacéré par le fouet de l'esclavage qui l'a rendu insensible, elle se détourne ainsi littéralement de son passé qui, inscrit dans sa chair, lui est pourtant étranger. Ce n'est que lorsque ce passé resurgit sous la forme de Paul D, puis de Beloved, la petite fille sacrifiée, que Sethe recouvre la vue : "I lasted. And my girl come home. Now I can look at things again because she's here to see them too." (201)

Hélas, bien loin de construire une image d'elle-même à partir du passé venu la confronter dans le présent, elle se perd en Beloved en voulant trop s'y retrouver. Quittant la vacuité de l'absence pour s'obnubiler sur la présence de ce passé désespérément refoulé et désespérément aimé, le regard de Sethe retrouve paradoxalement une autre forme de vacuité, celle où l'être fusionne tant avec l'autre qu'il en perd toute identité :

> [Denver] saw Sethe's eyes bright but dead, alert but vacant, paying attention to everything about Beloved [...] everything except her basket-fat stomach. (242-3)

Tout absorbée qu'elle est par son enfant, Sethe ne s'aperçoit pas qu'elle est lentement dévorée par Beloved. C'est Denver, l'autre fille de Sethe, qui brisera la symbiose infernale en faisant intervenir les autres femmes de la communauté, qui chasseront Beloved. Privée d'elle-même, prête à mourir, c'est dans le regard de Paul D que Sethe se trouve enfin restaurée à elle-même :

> "You your best thing, Sethe. You are."[...]
> "Me? Me?" (273)

L'évolution de la quête de ces femmes en recherche d'elles-mêmes les conduit à tracer la périlleuse limite entre une autonomie complète et une fusion totale en l'autre, entre la création d'une image de soi indépendante de tout critère extérieur, ou, au contraire, excessivement fondée sur l'empathie. Pecola sombre dans la folie pour s'être trop laissée définir. Sula meurt d'avoir trop voulu s'auto-définir. Nel souffre pour ne s'être pas assez définie. Sethe, choisissant de se laisser définir par son passé, par Beloved, réunit en elle seule l'autonomie outrageuse de Sula et la faiblesse de Nel et sombre, comme Pecola, dans la folie où l'être, cette fois, se dédouble non plus en lui-même mais en l'autre.

Mais ce qui rend le cheminement de ces femmes particulièrement prenant, c'est la quête stylistique à travers la quelle l'écrivain élabore cette quête existentielle. Quête stylistique d'une femme, c'est aussi la recherche d'une écriture féminine, marquée par l'empathie, en laquelle Michael Awkward, dans son remarquable ouvrage *Inspiriting Influences*[5], voit une dimension fondatrice de la femme.

On vient de montrer à quel point la quête existentielle des personnages féminins morrisonniens repose sur l'analyse et la remise en question de ce trait de la personnalité féminine, lorsqu'elle conduit l'être à s'oublier lui-même. L'écriture de Morrison, elle aussi, s'attache à étudier la beauté et les limites du pouvoir d'empathie.

Le récit du viol de Pecola par son père Cholly est sans doute le meilleur exemple de l'aptitude de l'écrivain à épouser l'intériorité du personnage qu'elle crée. De fait, ce moment d'horreur absolue que peut être la pénétration par un père de sa fille, décrit du point de vue de la multiplicité des sensations qui habitent Cholly, devient union spirituelle à part entière : "His soul seemed to slip down to his guts and fly out into her." (150)

---

5. Michael Awkward, *Inspiriting Influences. Tradition, Revision and Afro-American Women's Novels*, New York. Columbia Press University, 1989.

Capable de dire la grandeur de cet acte monstrueux que la beauté de la folie qui en résulte chez Pecola, la plume de Toni Morrison s'attache systématiquement à explorer et exprimer la grandeur du monstrueux, du laid, du condamné, du refoulé, entraînant une relecture et une recréation de valeurs telles que le bien, le mal, le beau, le laid, dans les débris desquelles la femme noire-américaine peut enfin trouver les matériaux qui conduiront à l'élaboration de son être à venir.

Mais avec *Beloved*, cette écriture de l'intériorité atteint son point limite. Car le monde de *Beloved* est un monde d'images où le sens vacille et se trouve, comme Sethe, à chaque instant menacé de destruction. Comme Sethe presque dévorée par sa fille, Beloved, le mot trouve en l'image qu'il crée la menace de l'autre qui se fait même et qui le dissout.

> ... now there is room to crouch and to watch the crouching others it is the crouching others it is the crouching that is now always now inside the woman with my face is in the sea a hot thing (Monologue de Beloved, 211)

De l'absence d'image à la possibilité d'image, tel semble être le parcours initiatique progressivement élaboré par l'ensemble de ces femmes, de *The Bluest Eye* à *Beloved*. Mais pour que puisse s'élaborer cette nouvelle image, la femme noire-américaine doit réaliser le difficile équilibre entre l'invention personnelle de sa propre identité et l'acceptation des normes sociales d'être qui lui sont présentées.

Missy Dehn Kubitschek[6] souligne bien la nécessité, pour la femme afro-américaine, d'assumer l'histoire de sa communauté avant de pouvoir construire une identité autonome. Il en va de même des relations interpersonnelles : la femme noire-américaine doit assumer l'autre, sans s'y perdre, si elle veut parvenir à créer sa propre image.

Toni Morrison s'inscrit ainsi dans un courant de réécriture de la femme, qui nous invite à remettre en question la fixité de toute représentation, de toute "image de femme."

---

6. Missy Dehn Kubitschek, *Claiming the Heritage: African-American Women Novelists and History*, Jackson: University Press of Mississippi, 1991.