

**So Clean a Mission<sup>1</sup> :  
le pur et l'impur dans l'œuvre de Toni Morrison**

Emmanuelle Andrès  
Université de La Rochelle

*C'est (...) l'impur qui est dicible et connaissable ; seule l'épaisse, onctueuse impureté peut passer pour connaissable et descriptible et racontable, connaissable dans ses relations complexes avec l'altérité, descriptible en sa pluralité intrinsèque, racontable en son devenir historique ; sans un minimum de malheur ou d'imperfection, c'est-à-dire de diversité, nous n'avons rien à nous mettre sous la dent, et la connaissance, faute de matière, meurt d'ennui et d'inanition. (...) Seul l'impur, avec ses rugosités, aspérités, disparités et mélanges, offre des prises à notre savoir. (Jankélévitch, 1969, 9)*

Le surgissement de l'impur et de ses « aspérités » (qu'il s'agisse d'événements diégétiques ou de personnages) déclenche souvent l'image première et la pulsion d'écrire dans les romans de Toni Morrison, où la nostalgie de la pureté se fait entendre de façon tout aussi tonitruante que la voix de l'impur, alors que la frontière entre les deux notions fluctue.

Tandis que, comme l'indique Roger Caillois, la dichotomie bien/mal appartient au monde profane, la polarité pur/impur appartient au domaine du sacré, des « énergies », des « forces » (Caillois, 1950, 44): chez Toni Morrison, entendons par là l'accès à l'interdit, au secret<sup>2</sup>, au mystérieux qui fascine (*mysterium fascinans*) et qui interdit (*mysterium tremendum*)<sup>3</sup> ; à ce qui irait du matériel (la terre, les vivants, le livre dans les mains du lecteur) à l'immatériel (l'au-delà, les ancêtres, l'œuvre telle qu'elle est délivrée par l'auteure au lecteur).

Dans chacun des romans de Toni Morrison, l'écran de pureté autour duquel se positionnent les personnages est érigé pour être le plus souvent brouillé et anéanti par la conviction illusoire qu'il génère, parfois dans une communauté entière. Si, comme l'indique Vladimir Jankélévitch, « la pureté n'existe pas » (Jankélévitch, 1960, 25), elle fait l'objet d'un questionnement constant dans l'œuvre où les personnages victimaires ou désignés comme « impurs », du fait de leur laideur ou de leur différence, sont, par cet effet de séparation même, sacrés.

SACER (selon l'étymologie latine du mot « sacré ») désigne « celui ou ce qui ne peut être touché sans souiller ou sans être souillé » (Caillois, 1950, 46).

---

<sup>1</sup> *Paradise*, 292.

<sup>2</sup> Les mots « secret » et « sacré » véhiculent, dans leur étymologie, la même idée de séparation.

<sup>3</sup> Selon la terminologie latine utilisée par Rudolf Otto (Otto, 1969).

Les idées de réversibilité et de contagion contenues dans ces lignes sont au cœur même du concept du sacré dans les romans, où la souillure, en tant que pré-texte, est purgée par la mise à mal du héros/de l'héroïne impur(e) qui génère la crise communautaire, portée à son paroxysme dans le dernier roman de la trilogie, *Paradise*. En grec, un même mot désigne « la souillure » et « le sacrifice qui efface la souillure » (Caillois, 1950, 46).

Si cette ambivalence apparente est clairement établie d'un point de vue thématique dans l'œuvre, c'est également en souillant la page, d'une encre de sang, que Morrison parvient à l'offrande (sacrificielle) de son texte. D'où le besoin pressant, dans l'écriture même, de « nettoyer la langue » pour permettre l'expiation qui efface la souillure ; nettoyage dont la poétisation grandissante du texte des romans est la consécration.

La dichotomie de mon sujet n'est qu'apparente car, comme le souligne Émile Durkheim, le pur et l'impur sont « deux variétés d'un même genre qui comprend toutes les choses sacrées » (Durkheim, 2007, 580). L'ambivalence qui en résulte est particulièrement prégnante dans l'œuvre de Toni Morrison où de nombreux personnages, mi-anges mi-démons, problématissent la question même de la catégorisation (bien / mal, pur / impur...) qu'ils retournent sans cesse. Les personnages de Sula et Beloved, dans les romans éponymes, portent en continu cette absence de nature fixe propre aux *forces* dès lors qu'elles se manifestent, et tendent à incarner explicitement cette ambivalence dans l'œuvre de Toni Morrison :

*Toute force, à l'état latent, provoque à la fois le désir et la crainte, suscite chez le fidèle la peur qu'elle vienne à sa défaite, l'espoir qu'elle vienne à son secours. Mais chaque fois qu'elle se manifeste, c'est dans un seul sens, comme source de bénédictions ou comme foyer de malédictions ; en passant à l'acte, elle devient univoque. (Caillois, 1950, 45)*

La première apparition de Beloved dans le roman éponyme souligne cette ambiguïté mystérieuse inhérente au personnage, entre déchéance et pureté :

*Women who drink champagne when there is nothing to celebrate can look like that: their straw hats with broken brims are often askew; they nod in public places; their shoes are undone. But their skin is not like that of the woman near the steps of 124. She had new skin, lineless and smooth, including the knuckles of her hands. (Beloved, 50)*

La perfection de sa peau fait du personnage un être nouveau, qui n'aurait pas encore contracté la souillure ; mais la juxtaposition de la pureté, de l'innocence de l'enfance avec la « décadence » des femmes mondaines et alcooliques, par la narratrice omnisciente accentue d'emblée la duplicité de Beloved, qui devient par la suite l'incarnation même d'un tabou : son histoire est celle qu'il ne faut pas transmettre.<sup>4</sup> Si la pureté apparente du personnage

---

<sup>4</sup> L'origine du terme « tabou » est le mot polynésien tapu, qui signifie « interdit, sacré ». *Dictionnaire d'étymologie*. Larousse, 2001.

(par le biais de sa peau) établit sa différence par rapport à ces femmes, c'est l'association même des deux aspects (pur, impur) qui, littéralement, *interdit* la narratrice. Un examen plus proche révèle à Sethe la présence d'égratignures:

*Her skin was flawless except for three vertical scratches on her forehead so fine and thin they seemed at first like hair, baby hair before it bloomed and roped into the masses of black yarn under her hat. (Beloved, 51)*

La *rature* sur le front et le caractère sauvage des cheveux de la jeune fille entachent son innocence apparente. *Beloved* est « celle qui n'est pas » : toujours déjà nommée, elle reste une exception ; le défaut exceptionnel et inattendu étant un surgissement de l'impur sur une impression de pureté enfantine. De même, la marque de son sacrifice est poétisée et infantilisée par Denver, qui fait référence à : « the little curved shadow of a smile in the kootchy-kootchy-coo place under her chin » (*Beloved*, 239). Devenu sourire dans le lieu du corps le plus chatouilleux, la cicatrice, avant de raconter l'histoire sacrificielle de *Beloved*, est aussi l'histoire romancée de *Beloved*, qui se dit et s'écrit sur le corps ; cet alliage du pur et de l'impur est la condition d'une histoire préalablement marquée, dont la signification est, en termes lacaniens, « à l'enseigne du préconscient » (Lacan, 1966, 801).

Cette même ambivalence génère dans une large mesure la lecture du roman, alors que le surgissement violent de l'impur s'engouffre dans une vision de l'intérieur qui tourne autour du sujet sans jamais pouvoir l'« épingle » (« pin down »). Dans le passage de *Beloved* où Sethe se remémore, en présence de Paul D, la scène du sacrifice, la lettre <o>, ronde, circulaire, béante dit le choc et ouvre la blessure, mais permet également une lecture affective de l'acte sacrificiel primordiale pour la compréhension du roman ; la scène relie le sujet (Sethe) à une circularité en mouvement, traduite musicalement par le rythme staccato :

*Sethe knew that the circle she was making around the room, him, the subject, would remain one. That she could never close in, pin it down for anybody who had to ask (...). And when she saw them coming and recognized schoolteacher's hat, she heard wings. Little hummingbirds stuck their needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their wings. And if she thought anything it was No. No. Nonono. Nonono. She just flew. (Beloved, 163).*

Si l'impur est ce que Sethe ne peut refermer, épingle pour lui donner sens aux yeux de l'autre, c'est parce que le sens est celui de la lettre musicale, rythmée, cacophonique, purgée sinon pure. Le roman, comme l'acte, ne saurait être « épinglé » comme un article tiré d'un journal publié par des abolitionnistes, le « fait divers » dont est tiré *Beloved* (l'histoire de Margaret Garner). Le mouvement circulaire produit par Sethe doit être reproduit par le lecteur, qui parcourt le sacrifice initial pour le transcender.

La fin de *Beloved* exorcise le spectre de l'enfant sacrifiée, et c'est toute la communauté qui est purgée du mal qu'elle incarne :

*Standing alone on the porch, Beloved is smiling. But now her hand is empty. Sethe is running away from her, running, and she feels the*

*emptiness in the hand Sethe has been holding. Now she is running into the faces of the people out there, joining them and leaving Beloved behind. Alone. Again. Then Denver, running too. Away from her to the pile of people out there. They make a hill. A hill of black people, falling. And above them all, rising from this place with a whip in his hand, the man without skin, looking. He is looking at her. (Beloved, 262)*

La nécessité de laisser Beloved derrière soi ("leaving Beloved behind") – est reprise dans les toutes dernières lignes, où personnage et roman se confondent. Après que le spectre de Beloved est purgé du roman, c'est l'histoire *Beloved* qu'il faut laisser, ne pas transmettre (« This is not a story to pass on », 272). Beloved incarne ce que René Girard nomme le sacré *primitif*, c'est-à-dire « le retournement bénéfique de la toute-puissance maléfique attribuée au bouc émissaire ». La communauté de Bluestone forme la colline d'accès au sacré alors que Morrison ponctue son roman, l'ultime offrande au lecteur du livre matériel, du sang impur de Beloved, le personnage, et celui de *Beloved*, le roman.

De la même façon, le personnage de Sula revêt, dans le roman éponyme, tous les aspects du bouc émissaire. Elle polarise, dans son être physique, dans son être moral et dans ses agissements, la différence potentiellement maléfique pour la communauté du Bottom. La description physique de la fillette, au début du roman met en avant son « défaut » de naissance, sa différence :

*Sula was a heavy brown with large quiet eyes, one of which featured a birthmark that spread from the middle of the lid toward the eyebrow, shaped something like a stemmed rose. It gave her otherwise plain face a broken excitement and blue-blade threat (...). (Sula, 52)*

René Girard décrit ainsi les attributs physiques du bouc émissaire :

*A côté des critères culturels et religieux, il y en a de purement physiques. La maladie, la folie, les difformités génétiques, les mutilations accidentelles et même les infirmités en général tendent à polariser les persécuteurs. Aujourd'hui encore (...), le mot lui-même, anormal, comme le mot peste au Moyen Age, a quelque chose de tabou ; il est à la fois noble et maudit, sacer dans tous les sens du terme. (Girard, 1982, 29)*

Si le signe physique que présente Sula change de forme avec le temps (de la rose au serpent), avec le regard de l'autre (du scepticisme à la peur et au rejet), le personnage sait aussi nourrir son aura sacrée : enfant, elle se mutile pour faire face à un groupe de jeunes garçons ; puis elle brise l'interdit de l'infidélité qui met fin à son amitié avec Nel, sacrifiant par là même son seul véritable lien au monde, et activant ainsi le détonateur de la crise sacrificielle.

La destinée de Sula dans le roman éponyme correspond presque mot pour mot à la définition que donne Roger Caillois de l'impur ; pourtant, c'est bel et bien l'interaction du personnage avec le monde extérieur (et sa pureté autoproclamée) qui la stigmatise et la place, irréversiblement, du côté de l'impur :

*L'impur correspond (...) à l'objet que son essence même condamne à l'isolement et que la simple considération de l'intérêt personnel conseille en chaque occasion d'éviter. (...) (Du côté de l'impur) sont rassemblées les forces de mort et de destruction, les sources des maladies, des désordres, des épidémies et des crimes, tout ce qui affaiblit, amoindrit, corrompt, décompose. (Caillois, 1950, 55)*

Sula représente, dans une large mesure, l'instrument de la souillure, l'élément polluant contre lequel il faut lutter pour se préserver ; les signes trouvent alors leur sens dans une volonté commune de prouver son aura maléfique :

*Their conviction of Sula's evil changes them in accountable yet mysterious ways. Once the source of their personal misfortune was identified, they had leave to protect and love one another. They began to cherish their husbands and wives, protect their children, repair their homes and in general band together against the devil in their midst. In their world, aberrations were as much a part of nature as grace. (Sula, 118)*

Si la communauté du Bottom ne se trompe pas sur l'aura sacrée de Sula (« In their world, *aberrations* were as much a part of nature as grace »), elles n'en érigent pas moins toutes sortes de protections contre celle qui représente le spectre du mal en leur sein et la source de leur souffrance. La maladie mystérieuse et subite de Sula à la fin du roman n'a pourtant pas pour effet de confirmer le diagnostic la concernant. Au contraire, elle concentre et catalyse la possibilité même de la réversibilité et de la contagion de l'impur : en exagérant la bipolarité pur/impur ; en rétablissant, en fin de compte, un lien entre « aberration » et « grâce ».

Les derniers instants de Sula établissent un lien explicite entre impureté (physique et morale) et maladie<sup>5</sup> : alors que Nel lui conseille de s'entourer de personnes adultes et compétentes à son chevet, le dialogue de sourds des deux femmes s'engage de chaque côté de l'écran de pureté/impureté érigé en commun ; d'un côté, la santé, le travail, la pureté ; de l'autre la maladie, la saleté. Au centre, la solitude commune de deux amies qui se sont perdues :

*"(...) You need to be with somebody grown. Somebody who can..."*  
*"I'd rather be here, Nellie."*  
*"You know you don't have to be proud with me."*  
*"Proud?" Sula's laughter broke through the phlegm.*  
*"What you talking about? I like my own dirt, Nellie. I'm not proud. You sure have forgotten me." (Sula, 142)*

Alors que Sula fait profession de l'impur (« I like my own dirt ») dans sa construction identitaire (« I'm not proud. You sure have forgotten me »), elle

---

<sup>5</sup> Le lien sera d'ailleurs repris dans *A Mercy*, puisque Jacob est emporté par une épidémie de variole après avoir commis un impair moral de taille : celui d'avoir voulu égaler Dieu, en construisant toujours plus grand.

s'apprête à accueillir la « puanteur sombre et douce » du terreau, berceau de son dernier repos (*Sula*, 137)<sup>6</sup> ; dans cette alliance improbable des adjectifs « sombre » et « douce », les frontières se brouillent entre pur et impur<sup>7</sup>.

Aussi, l'indifférence insidieuse de la communauté lorsque Sula est mourante rend la dichotomie poreuse : la nouvelle de sa maladie est reçue avec « a lip-smacking 'I told you so' » (*Sula*, 139). L'impossible pardon et l'abandon de la communauté du Bottom sont basés sur une interprétation biaisée du sacré qui lui est fatale. Quant à Nel, elle a été ternie physiquement par son allégeance à la pureté :

*At thirty her hot brown eyes had turned to agate, and her skin had taken on the sheen of maple struck down, split and sanded at the height of its green. Virtue, bleak and drawn, was her only mooring. (Sula, 118)*

C'est en fin de compte le mouvement associé de la boue et des feuilles qui signale à Nel la présence post-mortem de Sula et provoque, au travers de cette hiérophanie organique, une épiphanie, par la validation de la place de l'impur et de l'inéluctable parité, minimale, originelle, entre le pur et l'impur. Le moment épiphanique / cathartique final qui submerge Nel ne peut se faire sans réunion affective et identitaire avec Sula, sans remise en cause de l'écran de pureté que Nel a érigé pour se protéger.

Les habitants du Bottom ne vont pas au bout de leur geste parce qu'il ne serait pas « naturel » de tuer l'élément perturbateur, devenu leur bouc émissaire :

*They could kill easily if provoked to anger, but not by design, which explained why they could not 'mob kill' anyone. To do so was not only unnatural, it was undignified. The presence of evil was something to be first recognized, survived, outwitted, triumphed over. (Sula, 118)*

C'est cette mission purificatrice que la communauté « bien pensante » et largement patriarcale du « Four » (cet envers du Heaven, l'enfer où l'on brûle) accomplit dans *Paradise*, pour se débarrasser du mal représenté et incarné par les femmes du Couvent, qui constitue un danger de contamination :

*L'impureté (de ces différents êtres) fait courir à la communauté un danger qui la menace dans son ensemble, car rien n'est plus contagieux que la souillure mystique. Aussi toute société a-t-elle pour premier devoir de s'en protéger, en excluant radicalement de son sein les porteurs des germes nocifs. (Caillois, 1950, 52)*

---

<sup>6</sup> Cette image du terreau rappelle le « little plot of black dirt » sur lequel rien ne pousse et le corps de Pecola, mentionnés par Claudia (la narratrice devenue adulte) dans l'incipit de *The Bluest Eye*. Mais dans cet extrait, l'absence de connotation victimaire ou de correspondance tragique dans le discours de Sula agit en contrepoint.

<sup>7</sup> L'oxymore est souvent un moyen, chez Toni Morrison, d'être dans l'entre-deux du pur et de l'impur ; dès son premier roman, la bipolarité s'efface dans l'alliance des contraires : « How, I wonder, can it be so neat and nasty at the same time? » (*The Bluest Eye*, 11).

Dans le septième roman de Toni Morrison, l'exclusion radicale dont parle Roger Caillois trouve son origine dans la confusion entre pureté et sacré institutionnel, entraînant un fondamentalisme religieux (dicté par une lecture littérale de la Bible) qui finit mal : « How could so *clean* and *blessed* a mission devour itself and become the world they had escaped ? » (*Paradise*, 292 ; c'est moi qui souligne), demande ironiquement la narratrice après la mission purificatrice des hommes de la ville.

C'est bel et bien une quête de la pureté qui justifie la vocation des hommes de Ruby d'éliminer les agents – pas tout à fait exogènes, mais jamais véritablement endogènes<sup>8</sup> – désignés comme nocifs. Son association à une sorte de paradis perdu est, dans *Paradise*, à la source de la genèse du roman, à l'origine même d'une volonté d'expiation communautaire qui, ayant atteint son paroxysme, finit par générer un crime. L'absence de mélange que sous-tend l'idée de pureté est portée à l'extrême par une communauté dont la raison d'être est le pur sang noir qui la fonde ; la reproduction, par les neuf familles fondatrices de la ville de Haven, du fondamentalisme puriste de la ville blanche de Pura Sangre, sur le chemin de l'ancêtre Big Daddy (grand-père de Deacon et Stewart) qui s'est égaré en allant chercher de l'aide, est particulièrement ironique :

*What's the name of the town? Big Daddy asked. Pura Sangre, they answered. At its northern edge was a sign : No Niggers. At its southern edge a cross. (Paradise, 153-154)*

Plutôt qu'une croix, Zachariah (Big Daddy) choisit pour la ville un avertissement divin : « Beware the Frown of His Brow », destiné tout autant à dissuader les futurs héritiers de la ville qu'à répondre, trop tard et en l'absence des bons interlocuteurs, aux agents du « Désaveu ».

La longue section, narrée par Patricia Best, dédiée à l'historique des neuf familles fondatrices de Haven, est une tentative, de la part de la narratrice, de percer le mystère de ceux qu'elle nomme, à l'instar du monde de la mine, les « 8-R », et d'éclairer leur aversion farouche de l'Autre-un-peu-plus-blanc :

*An abbreviation for eight-rock; a deep deep level in the coal mines. Blue-black people, tall and graceful, whose clear, wide eyes gave no sign of what they really felt about those who weren't 8-rock like them. (Paradise, 193)*

Alors que cette reproduction de la loi des 1/8 est particulièrement ironique<sup>9</sup>, les hommes qui subissent la période de la reconstruction de plein fouet,

<sup>8</sup> Le Couvent, quoiqu'excentré, se trouve dans la ville de Ruby. Il en constitue, dans tous les sens du terme, la limite. Appartenant à la ville, il lui ouvre des droits ; irrémédiablement séparé (sacré), il a ses propres lois. Cet entre-deux doublement revendiqué est écartelé puis irrévocablement déchiré suite à l'interpénétration des deux mondes (à travers la relation entre Consolata et Deacon, puis celle de Gigi et K.D.).

<sup>9</sup> La ségrégation raciale institutionnalisée vit le jour après l'arrestation de Homer Plessy, considéré comme noir alors qu'il n'avait que 1/8 de sang noir, dans un wagon réservé aux blancs en 1891 ; elle donna lieu à un jugement de la Cour Suprême sur le statut des Africains Américains, déclarant que la discrimination

préfèrent migrer vers l'ouest plutôt que remettre en cause leur profession de pureté raciale :

*The sign of racial purity they had taken for granted had become a stain. The scattering that alarmed Zechariah because he believed it would deplete them was now an even more dangerous level of evil, for it they broke apart and were disvalued by the impure, then, certain as death, those ten generations would disturb their children's peace throughout eternity. (Paradise, 194)*

La loi du sang est enfreinte par Roger, le père de Patricia, lorsqu'il épouse une femme qui n'est pas « 8-Rock » ; Stewart exprime alors à voix haute ce que la communauté pense tout bas : « he's bringing along the dung we leaving behind » (*Paradise*, 201). Cette violation de la loi se répercute sur les deux générations suivantes (Patricia et sa fille, Billy Delia); une fois la souillure consommée, l'impureté perdue.

Les familles fondatrices de Ruby arborent une sacralité exemplaire et vénérée, acquise par l'absence de dilution ; d'où cette factorisation permettant à Nathan DePres d'exprimer par un raccourci, lors de la parade du Désaveu, l'association des deux termes : « God Bless the Pure and Holy » (205). Le purisme est, selon Vladimir Jankélévitch, une « philosophie de la nostalgie, mais non pas de la vocation » (Jankélévitch, 1960, 95); la révérence à un paradis (patriarcal) perdu est explicite dans le bien-nommé roman *Paradise* : « But they were *just women*, and what they said was easily ignored by *good brave men* on their way to paradise » (*Paradise*, 201-202 ; c'est moi qui souligne).

L'accès assuré au paradis dépend donc du maintien de la pureté raciale, qui a précédence sur la pureté morale ; les descendants des « élus » de Haven n'ont de cesse de rejouer la scène initiale, allant même jusqu'à faire jouer, chaque année à leurs enfants, la genèse de la construction communautaire, puis celle du « Désaveu ». Comme l'indique Jankélévitch, « La pureté ne peut être posée rétroactivement comme un paradis perdu sans être, *ipso facto*, proposée activement comme un paradis à retrouver » (Jankélévitch, 1960, 20-21).

Patricia Best, l'historienne de la communauté, prend conscience de l'effet néfaste de cette « sacralité » cautionnée, lors d'un moment d'épiphanie en deux temps, qui fait suite au rituel de mise à feu de tout le travail qu'elle a accompli : le premier de ces moments tourne en dérision sa profession de pureté, vue soudain comme contagieuse, et remet en cause le lien du sang :

*At the kitchen sink she washed her hands and dashed water on her face. She felt clean. Perhaps that was why she began to laugh. (...) Did they really think they could keep this up ? The numbers, the bloodlines, the who fucks who ? All those generations of 8-rocks kept going, just to end*

---

raciale était une affaire privée et ne violait ni le 13ème, ni le 14ème amendement (Plessy versus Ferguson, 1896).

*up narrow, as bale wire? Well, to stay alive maybe they could, maybe they should, since nobody dies in Ruby. (Paradise, 217 ; c'est moi qui souligne)*

Justifiant le pire (le massacre des femmes du Couvent), la pureté, gage de l'éternité pour les hommes fondateurs qui s'acheminent vers le paradis, est au cœur de la mission de maintien du groupe, lié, réduit, littéralement en botte (par l'intermédiaire du fil de fer qui lie la botte) par la narratrice : « narrow as bale wire » ; elle est également la raison d'être de la mission purificatrice qui constitue la genèse du roman. C'est d'ailleurs par l'écriture de l'histoire des fondateurs de la ville que Patricia a accès à la conscience, échangeant par là même son rôle de membre communautaire contre celui de narratrice, et qu'elle remet finalement en cause la loi du sang :

*It was clear as water. The generations had to be not only racially untampered with but free of adultery too. "God bless the pure and holy" indeed. That was their purity. That was their holiness. (...) Unadulterated and unadulteried 8-rock blood held its magic as long as it resided in Ruby. That was their recipe. That was their deal. For immortality. (Paradise, 217)*

Si les neuf familles fondatrices de la ville de Ruby (le rubis : le joyau, de couleur rouge, impure, mais également la première femme de la ville, figure d'Ève) se considèrent comme *pures* et *sacrées*, la moindre dilution, le moindre mélange ébranle leur monde et brise le rêve du paradis.

C'est, en effet, l'interpénétration entre le pur (deux hommes de Ruby) et l'impur (deux femmes du Couvent) qui justifie, par le relais de la culpabilité, l'élimination des agents nocifs que sont les femmes du Couvent, par peur du mélange de sang, peur de la contagion. Alors que la pitié quitte résolument le cœur des hommes de la ville, ils réévaluent et reconstruisent de façon systématique tous les événements malheureux et impurs (« non naturels ») qui sont survenus dans leurs foyers et dans la ville. *Autres*, indépendantes des hommes et de Dieu, les résidentes du Couvent deviennent leurs boucs émissaires tout désignés. L'image de la contagion est explicite dans les propos que surprend Lone :

*Before those heifers came to town this was a peaceable kingdom. The others before them at least had some religion. These here sluts out there by themselves never step foot in church and I bet you a dollar to a fat nickel they ain't thinking about one either. They don't need men and they don't need God. (...) If they stayed together that'd be something. But they don't. They meddle. Drawing folks like flies to shit and everybody who goes near them is maimed somehow and the mess is seeping back into our homes, our families. We can't have it, you all. We can't have it at all. (Paradise, 276)*

Pour les hommes qui se réunissent, le chaos qui s'engouffre dans leurs foyers, tel un poison concocté par des sorcières (« witches », « coven », 276), brise le rêve d'un lieu pur et ordonné, élu de Dieu. Alors que la confusion s'opère entre la religion dogmatique, qui justifie la mise à mal des

éléments qui perturbent le « royaume » de Dieu, et la profession sacrée des pères fondateurs de la ville, la *limite* du sacré n'est plus contenue. Seule Patricia Best réfute l'interprétation générale du sacrifice nécessaire :

*Nine 8-rocks murdered five harmless women (a) because the women were impure (not 8-rock); (b) because the women were unholy (fornicators in the least, abortionists at most); and (c) because they could – which was what being an 8-rock meant to them and was also what the “deal” required. (Paradise, 297)*

*Paradise*, le roman le plus difficilement pénétrable de Toni Morrison, est une réflexion profonde sur la profession de pureté d'une communauté construite en réaction à un rejet initial, réfugiée dans le dogme et la certitude d'être bénie de Dieu. En posant l'ambivalence du questionnement sur le pur et l'impur au tout début de son neuvième roman, Morrison oblige le lecteur, non à se positionner du côté de la pureté, mais à appréhender la dichotomie dans toute sa complexité, violente et affective.

L'écho textuel de cette oscillation constante entre le pur et l'impur, entre le genre romanesque « pur » et la poétisation grandissante du texte mérite un traitement propre de ces manifestations diverses qui font le tissu de l'écriture de Morrison. S'il est question d'expiation dans les romans<sup>10</sup>, celle-ci est éminemment textuelle, le roman se faisant le vecteur du *sentiment* du sacré. Morrison, en parlant de son écriture, exprime ainsi son souhait de la purger :

*I try to clean the language up and give words back their original meaning, not the one that's sabotaged by constant use (...). I try to do that by constructing sentences that throw such words into relief, but not strange words, not “large” words. Most large words are imprecise. They are useful because of their imprecision. If you work every carefully, you can clean up ordinary words and repolish them, make parabolic language see alive again (Taylor-Guthrie, 1994, 165)*

C'est ainsi que l'indicible peut s'inter-dire, que l'encre (rouge, « impure ») peut gicler entre les lignes ; dans *Beloved*, la mort violente des esclaves tient en quelques groupes nominaux où le rapport métonymique dit l'horreur : « the people of the broken necks », « the people of fire-cooked blood », « black girls who had lost their ribbons » sont autant d'images qui racontent l'Histoire, le paysage imprégné de violence et de sang générateur de spectres. Le style de Morrison imprime la trace de l'image sur le mot ; précédant la grammaire comme principe d'agencement, son écriture est une voix diffuse et retrouvée.

Dans les romans, la pureté du langage est fréquemment associée à un personnage. Dans *Song of Solomon*, Pilate, voix féminine, libre et ancestrale, s'exprime dans ce langage parabolique qui rétablit la valeur originelle du mot comme dans cet extrait où elle s'adresse à Ruth, analysant la situation après la tentative de « meurtre » de Hagar :

---

<sup>10</sup> Expier, selon son étymologie, signifie « faire sortir de soi l'élément sacré que la souillure avait introduite » (Caillois, 1950, 46).

*“You won’t ever be able to forgive her. For just tryin to do it you won’t never be able to forgive her. But it looks to me like you ought to be able to understand her. Think on it a minute. You ready now to kill her—well, maim her anyway—because she’s tryin to take him away from you. She’s the enemy to you because she wants to take him out of your life. Well, in her eyes there’s somebody who wants to take him out of her life too—him. So he’s the enemy. He’s the one who’s tryin to take himself out of her life. And she’ll kill him before she lets him do that. What I’m sayin is that you both got the same idea. (Song of Solomon, 139)*

Bien au-delà de l'agrammaticalité des formes, la tirade de Pilate a la limpidité explicative du langage d'initié. L'absence de « grands mots », le choix des mots simples répétés (« forgive », « take him(-self) out of your/her life », « the enemy »), le brouillage des sujets (« she’s the enemy to you », « he’s the enemy to her ») jusqu’à l’analogie stricte (« What I’m sayin is that you both got the same idea ») forment dans le texte une parabole presque mathématique, les deux extrémités de la figure étant les deux « femmes » de Milkman, lui-même le point focal « fixe » de la parabole. La fin de la tirade de Pilate, prolepse diégétique, confirme son statut d'initiée visionnaire : « Ain’t nothin goin to kill him but his own ignorance, and won’t no woman ever kill him. What’s likelier is that it’ll be a woman save his life » (*Song of Solomon*, 140).

Si chaque personnage a son propre langage dans les romans, c’est souvent le plus épuré qui hante le lecteur bien après avoir refermé le livre : la voix pure, originelle (de l’au-delà) de *Beloved* ; celle, initiatrice (pure) de Pilate qui s’est donné la vie, ou de Consolata, qui peut la rendre ; celle, innocente des fillettes narratrices dans *The Bluest Eye* ; celle, pure et libre de *Sula* ; le mot « always » lancé par Shadrack ; enfin, la voix profonde, étrange et étrangère de Florens.

Le choix d’une narratrice adolescente dont la langue maternelle n’est pas l’anglais dans *A Mercy* permet une véritable exploration de cette « simplicité » linguistique (associée à une simplicité syntaxique) à laquelle l’auteure aspire ; la lexicalisation pure de la narration (presque toutes les désinences grammaticales disparaissent) arrête le lecteur et l’oblige à entendre la langue originelle, orale et pure de Florens <sup>11</sup>:

*My head is light with the confusion of two things, hunger for you and scare if I am lost. Nothing frightens me more than this errand and nothing is more temptation. From the day you disappear I dream and plot. To learn where you are and how to be there. I want to run across the trail through the beech and white pine but I am asking myself which way? (A Mercy, 5-6)*

Dans cet extrait, le lecteur entend les mots lexicaux et groupes de mots selon la chaîne suivante : « hunger for you – scare - errand - temptation - you disappear - I dream and plot – I want to run – which way ? ». Au centre se

<sup>11</sup> Ce style de narration s’apparente à celui de *The Sound and the Fury*, de William Faulkner, lorsque Benjy raconte l’histoire dans la première partie du roman. (Faulkner, 1994, 3-48)

trouve le véritable objectif de la mission : «to learn where you are and how to be there», mis en exergue par son isolement syntaxique.

Typique de la narration du personnage, ce passage au présent utilise des mots simples qui rendent la scène présente au lecteur, qui l'imagine/la voit et l'entend. L'épuration des mots est renforcée par la poétisation du langage de Florens, poignant, percé par l'observation du monde telle qu'elle lui a été enseignée par Lina : «What about the boneless bears in the valley? Remember? How when they move their pelts sway as though there is nothing underneath? Their smell belying their beauty, their eyes knowing us from when we are beasts also» (*A Mercy*, 5). La compréhension immédiate sensorielle de la narration de la jeune fille nécessite l'initiation du lecteur à une autre diction, plus pure. Le nettoyage rétablit la langue parabolique, comme le dit l'auteure, dans un roman qui est une double allégorie<sup>12</sup> : celle de la construction du Nouveau Monde et celle du parcours identitaire d'une orpheline qui découvre l'amour. La pureté rejoint donc la poésie dans l'œuvre ; elle peut aussi être l'autre versant du texte.

Ainsi, dans l'extrait de *Beloved* où le Middle Passage raconté devient un théâtre de voix et de sensations, le verbe reprend son sens premier de parole, la phrase devient segment – l'auteur brisant ce que Roland Barthes appelle « l'armature sacrée de la syntaxe » ; les répétitions font naître et renaître les images vécues dans une fusion pronominale :

*I am standing in the rain falling the others are taken I am not taken I am falling like the rain is I watch him eat inside I am crouching to keep from falling with the rain I am going to be in pieces he hurts where I sleep he puts his fingers there I drop the food and break into pieces she took my face away there is no one to want me to say me my name I wait on the bridge because she is under it there is night and there is day again again night day night day in the night I hear chewing and swallowing and laughter it belongs to me she is the laugh I am the laugher I see her face which is mine (Beloved, 212)*

La mutilation du texte, faisant écho à celle des esclaves entassés sur les négriers, produit une écriture affective et originelle, matérielle et lexicale, où s'installent répétition (ce « bégaiement » dont parle Gilles Deleuze<sup>13</sup>) et substitution des sujets, entre pure union et pure déchirure, dans le « surcroît d'intensité, incontestablement réel » propre à la langue sacrée (Otto, 1969, 102).

Le style, que Roland Barthes décrit comme « la voix décorative d'une chair inconnue et secrète » sort, dans de tels passages d'écriture morrisonienne, du corps de l'auteur qui voit et ressent (Barthes, 1972, 12). Comme l'explique Laurent Jenny dans *La parole singulière*, la réconciliation des mots et des

---

<sup>12</sup> L'origine étymologique du mot « parabole » est l'allégorie. Larousse : *Dictionnaire d'Étymologie*, 2001.

<sup>13</sup> « Ce n'est plus le personnage qui est bègue de parole, c'est l'écrivain qui devient bègue de la langue : il fait bégayer la langue en tant que telle. Un langage affectif, intensif, et non plus une affection de celui qui parle » (Deleuze, 1993, 135).

choses pourrait venir du « dedans du discours », d'où il serait possible de remonter à un « sensible vierge de toute valeur linguistique », à un sens « dépourvu de failles et de zones d'ombres » (Jenny, 1990, 56-57) - en d'autres termes un sens pur, ou tout au moins purgé.

D'où le dépouillement de la voix, non « décorative », mais aussi et surtout, incarnée, réduite à la chair. Cette forme de pureté se trouve notamment dans le paragraphe introductif de *Jazz* :

*Sth, I know this woman. She used to live with a flock of birds on Lenox Avenue. Know her husband too. He fell for an eighteen-year-old girl with one of those deepdown, spooky loves that made him so sad and happy he shot her to keep the feeling going. When the woman, her name is Violet, went to the funeral to see the girl and to cut her dead face they threw her to the floor and out of the church. She ran, then, through all that snow, and when she got back to her apartment she took the birds from their cages and set them out to freeze or fly, including the parrot that said "I love you". (Jazz, 3)*

Dès le début du roman, les propos paraissent chuchotés, tels un morceau de jazz se jouant en fond sonore; l'essentiel est pourtant dit dans un style dépouillé et imagé qui vient contrer le commérage apparent. Le geste à la fois libérateur et sacrificateur d'ouvrir la cage aux oiseaux inscrit le roman dans l'univers ambivalent du sacré : jeter le véhicule (le perroquet) du signifié (les paroles d'amour) tout en rejetant l'absence insupportable de signifiant... faire sortir le sacré (le secret) par le langage du corps (du geste), par l'écart du stylo sur la page.

Le processus expiatoire est tout aussi explicite à la fin du roman, passant, dans le texte même, par l'identification de l'élément sacré à faire sortir : l'ultime croyance du lecteur dans l'instance narrative. Celui-ci est sommé d'entrer dans la peau des personnages. L'aveu de non-prérogative de la narratrice sur la connaissance, le potentiel « humain » des personnages qui nourrissent l'histoire et la créent, brisent l'armature de la narration traditionnelle dans cette réflexion sur l'écriture :

*Busy, they were, busy being original, complicated, changeable—human, I guess you'd say, while I was the predictable one, confused in my solitude into arrogance, thinking my space, my view was the only one that was or that mattered. (Jazz, 220)*

L'apostrophe finale de la narratrice au lecteur dans les dernières lignes du roman est une conséquence de l'expiation, dans la conscience de l'immédiateté de l'acte de lecture et du contact avec le livre : « Look where your hands are. Now » (*Jazz*, 229). Les mots interdits (« But I can't say that aloud ») en italiques sont la voix intérieure du roman – cette conscientisation de la narration normalement inaccessible au lecteur – et la déclaration d'amour, intime, exclusive et sensuelle, de la narratrice au lecteur:

*I (have longed) to be able to say out loud what they have no need to say at all: That I have loved only you, surrendered my whole self reckless to*

*you and nobody else. That I want you to love me back and show it to me. That I love the way you hold me, how close you let me be to you. I like your fingers on and on, lifting, turning. I have watched your face for a long time now, and missed your eyes when you went away from me. Talking to you and hearing you answer—that's the kick. (Jazz, 229)*

Le rituel expiatoire à la fin de chacun des romans expose, en outre, la conscience du besoin d'en finir avec l'histoire : du départ (voire de la mort, réelle ou symbolique) des personnages à la vignette, détachée de la diégèse, qui constitue la fin de *Paradise*, le processus final de *séparation* correspond à la sacralisation ultime de l'acte d'écriture. L'image des diamants qui, une fois libérés, peuvent livrer leur beauté brute (pure), fait suite à la mort de Heed the Night, à la fin de *Love*, transformant ce qui semble être une fugue improvisée du texte en un processus de sacralisation du personnage alors que le lecteur est soudain amené à « faire attention » (*heed/Heed*) à la nuit (*the night/Night*) :

*In unlit places without streetlamps or yelping neon, night is profound and often comes as ease. (...) The main ingredient offered by the night is escape from watching and watchers. Like stars free to make their own history and not care about another one; or like diamonds unburdened, released into handsome rock. (Love, 194)*

L'accès à la transcendance – au sacré – passe ainsi par ce que Morrison appelle le « nettoyage de la langue », qui purge les maux et le texte de l'histoire individuelle et collective en imprimant la marque du pur et de l'impur. L'écriture affective de Toni Morrison s'inscrit dans l'ambivalence même de ces lignes, et l'opacité grandissante de ses romans depuis *Paradise* oblige le lecteur à se confronter au mot, à la musique d'avant le sens (au dire avant le vouloir dire) ; comme sur la page introductive de *Love* :

*Before women agreed to spread in public, there used to be secrets – some to hold, some to tell. Now? No. Barefaced being the order of the day, I hum. The words dance in my head to the music in my mouth. (Love, 4)*

Aussi, le surgissement de l'*autre* genre, dans les romans, pour dire l'indicible en le poétisant, pour retrouver une parole à l'état brut, est de plus en plus prégnant dans les romans depuis la trilogie, tel qu'il est explicitement suggéré dans *Beloved* : « How can I say things that are pictures », dit *Beloved*, l'enfant sacrifiée et l'ancêtre africaine (*Beloved*, 210). Éminemment poétique, la narration de Florens, dans *A Mercy*, actualisée par la seule utilisation du présent, donne accès à un lyrisme performatif qui implique le lecteur, confondu avec le YOU de l'amoureux auquel s'adressent les propos de Florens. Si Morrison souligne elle-même son désir de « nettoyer » le langage, ce nettoyage passe par le détour, toujours plus sensible, plus engageant de la personne du lecteur, vers une parole à l'état pur.

La fulgurance crue du langage sémiotique<sup>14</sup>, poétique et organique de Florens oscille, tout au long du roman, entre littéarité et littéralité :

*Reverend Father is the only kind man I ever see. When I arrive here I believe it is the place he warns against. The freezing in hell that comes before the everlasting fire where sinners bubble and singe forever. But the ice come first, he says. And when I see knives of it hanging from the houses and trees and feel the white air burn my face I am certain the fire is coming. (A Mercy, 8)*

Cette scène rétrospective au présent permet à la narratrice d'évoquer, et au lecteur de palper, à l'instar de Marcel Proust, « la *figure* de ce qu'(elle) a senti » à son arrivée à la ferme de Jacob (mes italiques)<sup>15</sup>. La figuration par la métaphore (organique) des stalactites envisagées comme des couteaux exprime la violence du monde dans lequel Florens vient d'entrer et permet, par un détour du texte, la sensibilisation du lecteur. A l'instar de ces couteaux, l'expérience de lecture des romans de Toni Morrison suspend le glaive annoncé dès les premières pages et engage la personne du lecteur dans un acte dont il ne revient pas indemne.

## Bibliographie

### Romans de Toni Morrison :

- The Bluest Eye*. 1970, New York: Plume, Penguin books, 1994, 216 p.  
*Sula*. 1973, New York: Plume, Penguin books, 1982, 174 p.  
*Song of Solomon*. 1977, New York: Plume, Penguin books, 1987, 337 p.  
*Tar Baby*. New York: Knopf, 1981, 306 p.  
*Beloved*. 1987, New York: Plume, Penguin books, 1988, 275 p.  
*Jazz*. 1992, New York: Plume, Penguin books, 1993, 229 p.  
*Paradise*. New York: Knopf, 1998, 318 p.  
*Love*. New York: Knopf, 2003, 202 p.  
*A Mercy*. New York: Knopf, 2008, 167 p.

### Articles critiques de Toni Morrison:

---

<sup>14</sup> J'entends l'adjectif « sémiotique » dans le sens que lui donne Julia Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*, lorsqu'elle se réfère, notamment, au « rythme sémiotique » de Mallarmé : « indifférent au langage, énigmatique et féminin, cet espace sous-jacent à l'écrit est rythmique, déchainé, irréductible à sa traduction verbale et intelligible ; il est musical, antérieur au juger (...) ». (Kristeva, 1974, 29).

<sup>15</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps retrouvé (A la recherche du temps perdu, vol. III)*. Gallimard, collection La Pleiade, 1954, 896.

DENARD Carolyn C. (éd.), *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, 207 p.

**Entretiens:**

TAYLOR-GUTHRIE Danille (éd.), *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, 293 p.

**Ouvrages critiques:**

BARTHES Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Nouveaux essais critiques. 1953, Paris : Seuil, Points Essais, 1972, 187 p.

CAILLOIS Roger. *L'homme et le sacré*. 1950, Paris : Gallimard, Folio Essais, 2002, 247 p.

DELEUZE Gilles. *Critique et clinique*. 1993, Paris : Les Éditions de Minuit, 2002, 187 p.

GIRARD René. *La violence et le sacré*. 1972, Paris : Hachette Littératures, 1998, 481 p.

GIRARD René. *Le bouc émissaire*. Paris : Grasset, Le livre de poche, 1982, 311 p.

GUTH Deborah. A Blessing and a Burden: The Relation to the Past in *Sula*, *Song of Solomon* and *Beloved*. *Modern Fiction Studies*, Fall/Winter 1993, Volume 39, Numbers 3&4, pp. 575-596

JANKELEVITCH Vladimir. *Le pur et l'impur*. 1960, Paris : Champs, Flammarion, 2004, 314 p.

JENNY Laurent. *La parole singulière*. 1990 Paris : Belin, L'extrême contemporain, 1995, 182 p.

KRISTEVA Julia. *La révolution du langage poétique*. 1974, Paris : Seuil, Points Essais, 1985, 635 p.

LACAN Jacques. *Écrits I*. 1966, Paris : Seuil, Points Essais, 1999, 569 p.

MESCHONNIC Henri. *Pour la poétique I. Essai*. 1970, Paris : Gallimard, nrf, Le Chemin, 2003, 178 p.

OTTO Rudolf. *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. 1929, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1969, 238 p.