Les Cahiers de l'IREF

COLLECTION TREMPLIN, Nº 6, 2014

Chercher la rage. Colères et excès narratifs chez trois romancières africaines-américaines

Ariane Gibeau

UQÀM | IREF
Institut de recherches et d'études féministes

Ariane Gibeau

Chercher la rage.
Colères et excès narratifs chez trois romancières africaines-américaines

Collection Tremplin, n^{o} 6, 2014
Cahiers de l'IREF

Prix de publication 2013-2014
Institut de recherches et d'études féministes
Université du Québec à Montréal

La collection Tremplin des Cahiers de l'IREF est consacrée à la publication de mémoires avec concentration en études féministes qui ont remporté le Prix de publication de l'Institut.

Distribution : Institut de recherches et d'études féministes
Université du Québec à Montréal
Téléphone : 514-987-6587
Télécopieur : 514-987-6742
Courriel : iref@uqam.ca
Commande par Internet : www.iref.uqam.ca

Adresse postale :
Case postale 8888, Succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8
CANADA

Adresse géographique :
Pavillon Hôtel-de-ville
210 Sainte-Catherine Est
Local VA-2200
210, rue Sainte-Catherine Est
Montréal (Québec) H2X 1L1

Institut de recherches et d'études féministes
Dépôt légal : 4e trimestre 2014
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISBN : 978-2-922045-46-8

Les textes publiés dans Les Cahiers de l'IREF n'engagent que la responsabilité de leurs auteures et auteurs.

Révision linguistique et traduction libre des citations de langue anglaise : Diane Breton.

Couverture : Service des communications, UQAM

Ariane Gibeau, M.A. Études littéraires, lauréate du Prix de publication du meilleur mémoire de maîtrise avec concentration en études féministes pour l'année 2013-2014

Sous la présidence de Rachel Chagnon, directrice de l'Institut de recherches et d'études féministes, le jury a évalué les mémoires provenant de la Faculté des arts. Il était composé des personnes suivantes :

Rébecca Beauvais, chargée de cours, École de travail social et Faculté des sciences humaines

Rachel Bédard, éditrice, Éditions du remue-ménage

Lorraine Archambault, agente de recherche et de planification, IREF, membre observatrice

REMERCIEMENTS

Merci à Lori Saint-Martin pour sa patience, sa confiance et son accompagnement rigoureux. Merci à mes amis pour les éclats de rires, les encouragements, les soirées potluck, la sangria et les manifestations du printemps 2012. Merci à mes parents, à mon frère et à ma sœur pour l'accueil chaleureux durant les dernières semaines de rédaction, pour tous les soirs sans souper à préparer, pour les blagues et pour la complicité. Merci, enfin, au Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), au Fonds de recherche société et culture du Québec (FQRSC) et à la Succession J.A.-De-Sève pour le généreux soutien financier accordé.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ xi

INTRODUCTION 1

Chapitre 1
SEXE, RACE ET COLÈRE 9
1.1 Une brève histoire de la colère des femmes : perspectives littéraires et symboliques 10
1.2 « Le personnel est politique » : critique féministe et colère 12
1.3 La colère noire 15
1.3.1 Grier, Cobbs et Malcolm X : des hommes en colère 16
1.4 « All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave » : le féminisme noir, sa critique littéraire et la colère 18
1.4.1 Émergence et fondements théoriques du féminisme noir 18
1.4.2 Critique littéraire : quelques enjeux 21
1.4.3 De la nécessité d'une « plainte violente » : féminisme noir et colère 23

Chapitre 2
LA COLÈRE ET SON DOUBLE : *PASSING* 27
2.1 *Passing* et la critique littéraire féministe 28
2.2 La mécanique de la colère 30
2.3 Le théâtre de la colère 32
2.4 Clare et Irene : les alter ego 37
2.5 Hybridité des races, hybridité des sens 40

Chapitre 3
UNE IDÉE REBELLE : *SULA* 45
3.1 *Sula* : une brève présentation 46
3.2 La transmission : une colère plus ancienne que soi 47
3.2.1 Généalogie d'une communauté en colère 47
3.2.2 Généalogie des femmes en colère 50
3.3 Le détournement : une colère extérieure à soi 52
3.3.1 Les corps effacés 52
3.3.2 Les corps sacrifiés 55
3.3.3 Stylistique de la violence 58
3.4 « Any more fires in this house, I'm lighting them » 61

Chapitre 4
« I DO KNOW WHAT REALITY IS AND IT'S A MOTHERFUCKER » : *PUSH* 65
4.1 *Push* et la critique littéraire féministe 65
4.1.1 Esclave de la colère 68
4.2 Corps grotesques, corps abjects 69
4.3 Performer la colère 73
4.3.1 Une langue qui aboie 76

CONCLUSION 81

BIBLIOGRAPHIE 87

RÉSUMÉ

La présente étude s'intéresse aux représentations de la colère dans la littérature des femmes africaines-américaines du 20e siècle. Elle cherche à comprendre de quelles manières cette émotion taboue et honteuse investit *Passing* de Nella Larsen, *Sula* de Toni Morrison et *Push* de Sapphire, trois œuvres écrites à différentes époques-clés de l'histoire littéraire noire états-unienne au féminin (les années 1920 et la Renaissance de Harlem ; les années 1970 et l'émergence du féminisme noir et de sa critique littéraire ; les années 1990 et la consécration institutionnelle des *black women's studies*). Il s'agit de voir comment, dans ces romans où prédominent des enjeux liés aux oppressions de sexe, de race et de classe, la colère joue le rôle de moteur textuel, d'émotion-source : elle dirige les actions et propos des personnages, dirige les intrigues, dirige l'écriture. Elle semble ainsi constituer une *impulsion*, un paradigme traversant la tradition littéraire féministe noire. L'étude d'un corpus diachronique permet d'entrevoir une évolution singulière : le passage d'une colère nommée et thématisée à une colère-discours.

La colère constituant une émotion du désordre et du spectaculaire, j'analyse les stratégies narratives qui permettent de faire surgir l'excès et le théâtral dans les œuvres à l'étude. Ma réflexion se décline en quatre temps. Je me penche dans un premier chapitre sur les articulations entre rapports d'oppression et colère. J'interroge les liens entre sexe et colère, puis entre race et colère, pour enfin présenter les fondements théoriques du féminisme noir et les écrits de féministes noires sur la question. Les trois autres chapitres sont consacrés aux romans analysés : le deuxième traite de *Passing* et de la colère qui prend possession de l'intrigue grâce à quelques stratégies du double ; le troisième montre que la colère, dans *Sula*, se manifeste selon deux mouvements simultanés (une transmission entre plusieurs générations de personnages et un détournement dans la narration) et par le recours à la métaphore du feu ; le quatrième s'intéresse à *Push* et à son esthétique de l'excès, laquelle imprègne à la fois les corps des protagonistes et la narration.

Mots-clés : colère ; excès ; violence ; littérature afro-américaine ; littérature américaine ; féminisme noir ; Nella Larsen ; Toni Morrison ; Sapphire.

Where is the rage ?
Où est la rage ?

– bell hooks

INTRODUCTION

Là où elle n'a pas droit de cité, la plus petite des colères paraît immense. C'est un des importants paradoxes liés à cette émotion : lorsqu'elle est acceptée et acceptable, la colère est avant tout le fait des héros, des monarques, des dieux. Des dominants, en somme. Pour Catherine Mavrikakis, il y a justement quelque chose de divin dans l'expression de cet affect : la colère donne à l'individu souveraineté, supériorité et certitude (Mavrikakis, 2010[1]). Elle lui permet d'affirmer ses droits et de *s'élever*. Les femmes l'ont bien compris, leur propre colère est frappée d'un énorme tabou. La colère au féminin repousse et rebute : « A woman has learned to hold back her anger. It's unseemly, aesthetically displeasing, and against the sweet, pliant feminine image / *Une femme a appris à contenir sa colère. Cette dernière est inconvenante, inesthétique et contraire à l'image de la femme douce et souple* »[2] (Kaplow, 2007). Et pourtant, l'imaginaire occidental a déclaré les femmes sensibles, émotives. La colère est une émotion du corps, une passion qui fait *surgir le corps* et qui fait perdre le contrôle. Or, c'est bien connu, *tota mulier in utero*[3] : les femmes sont *corps* et les hommes sont *raison*. Tout débordement est donc à craindre : « The patriarchal belief structure implanted the notion of a mind/body split, which held that the body was evil – the source of dangerous, lustful impulses and desires which corrupted the mind / *Le système de croyance patriarcal a implanté l'idée d'une dualité esprit/corps, qui tenait le corps pour mauvais – la source de pulsions et de désirs dangereux et lascifs qui corrompent l'esprit* » (Juno et Vale, 1991 : 4). La colère est par essence féminine mais les femmes doivent, plus que les hommes, la refouler. Les femmes sont colériques mais n'ont pas le droit d'être en colère : la contradiction est étonnante. Les Noirs souffrent également d'un tel paradoxe : le stéréotype de l'homme noir enragé et criminel, par exemple, est encore largement diffusé dans la culture et les médias états-uniens, tout comme celui de la mère noire assistée sociale frustrée et furieuse (hooks, 1995 : 23). Les Blancs décrient vivement ces colères tout en les représentant continuellement dans l'espace public.

Dans l'ouvrage *Éclats,* le sociologue Éric Gagnon procède à une synthèse historique et culturelle détaillée des multiples représentations de la colère dans l'imaginaire occidental, mais ne s'intéresse qu'à trois femmes (la féministe Hélène Pedneault et les personnages de la Reine de Cœur dans *Alice au pays des merveilles*[4] et de Volumnia, mère de Coriolan, dans la pièce shakespearienne du même nom). Trois femmes blanches, il va sans dire, dont deux fictives qui figurent dans des textes d'homme. Dans l'introduction à l'ouvrage *La Colère*, Pierre Pachet dresse une typologie des colères : parmi elles, celle du père, celle du patron, celle du chef, celle de l'empereur… Le livre collectif *Colères d'écrivains* ne va pas plus loin : il aborde la démarche d'écriture d'une quinzaine de créateurs, en très grande majorité des hommes blancs. Comme si la colère des femmes n'existait pas, comme si elle ne méritait pas d'être relevée et analysée. Et comme si, en plus d'être masculin, l'imaginaire occidental était un imaginaire exclusivement blanc. Les femmes et

---

1 Je me réfère ici à la conférence « De la colère dans la littérature des femmes », disponible en ligne. Toutes les références non accompagnées d'un numéro de page sont de nature électronique. Voir la bibliographie.

2 Nous traduisons. Toutes les traductions en français ont été placées immédiatement après la citation originale.

3 En latin, « la femme est tout entière dans son utérus ».

4 Gagnon qualifie d'ailleurs la colère de la Reine de « ridicule » (Gagnon, 2011 : 37). Il omet de mentionner que ce personnage constitue une reprise caricaturale de Judith, l'héroïne biblique qui décapite le général Holopherne pour sauver son village. Judith est le nom de la Dame de cœur dans les jeux de cartes français traditionnels. Les célèbres « Qu'on lui tranche la tête ! » de la Reine ont donc une origine plus complexe que ne le laisse entendre Gagnon…

les Noirs sont émotifs et colériques ; et pourtant, penser leur colère, c'est penser un non-dit, c'est penser, pour reprendre la célèbre formule de Betty Friedan, « un problème qui n'a pas de nom ».

Peu surprenant que l'histoire littéraire des femmes regorge d'œuvres où la colère est justement cachée, *non dite*. *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, constitue un exemple fascinant : Bertha Mason, la femme créole de Mr. Rochester, n'est-elle pas emprisonnée dans le grenier du manoir de Thornfield ? N'incarne-t-elle pas une présence gênante, étrange, lointaine, une voix dissidente qu'on tente à tout prix de faire taire ? Cette « femme folle », dont on condamne l'irrationalité et la sauvagerie, n'est-elle pas tenue à distance, comme l'écho de son rire et de ses hurlements qui jaillissent entre les murs de la grande demeure ? Dans *The Madwoman in the Attic*[5], ouvrage fondateur des études féministes, les auteures Sandra Gilbert et Susan Gubar sont les parmi les premières à montrer que Bertha, plutôt qu'un monstre, serait en fait une femme rebelle et colérique, une femme qu'on enferme pour mieux la contrôler. Si cette analyse paraît évidente de nos jours (rappelons que l'étude paraît en 1979), elle permet de voir en ce personnage une sorte d'image primitive : une femme noire dont la colère est emprisonnée et dont l'apparition dans l'œuvre littéraire est systématiquement synonyme de désordre et d'excès.

C'est cette image que j'ai l'intention de suivre au cours des prochaines pages. En prenant largement appui sur les théories féministes, j'examinerai les manifestations de la colère dans la littérature des femmes africaines-américaines[6] : comment ce groupe, triplement marginalisé en raison de son sexe, de sa race et, souvent, de sa classe, s'approprie-t-il la « souveraineté » que commande l'expression de la colère ? Comment la colère, émotion du corps et de la déraison, émotion dangereuse et menaçante, imprègne-t-elle sa littérature ? Comment des textes littéraires pensent-ils les débordements, l'irruption ponctuelle ou la présence prolongée du désordre et du théâtral ? En quoi le sexisme, le racisme et le classisme peuvent-ils conditionner l'émergence et l'expression d'une colère à la fois *diégétique* et *discursive* ? Existe-t-il, en littérature, une colère noire et au féminin ? Quelles sont ses sources et ses cibles ? À quelles formes et figures textuelles est-elle liée ?

Pour répondre à ces questions, j'étudierai *Passing* (1929) de Nella Larsen, *Sula* (1973) de Toni Morrison et *Push* (1996) de Sapphire. Trois auteures, trois époques de publication, trois trames narratives et formelles différentes : à première vue, tout semble séparer ces romans. Le choix d'un corpus diachronique peut paraître étonnant. Il s'est pourtant imposé très rapidement en raison de l'importance des notions de tradition et de filiation dans la littérature des femmes noires états-uniennes. La critique littéraire féministe noire, née au milieu des années 1970 afin de répondre aux exclusions créées par la critique féministe (blanche) et la critique africaine-américaine (masculine), a pour objectif fondamental de retrouver les mères littéraires, de créer une lignée d'auteures dont les œuvres éclairent d'un jour neuf l'expérience noire américaine au féminin. Les critiques pionnières s'emploient à redécouvrir et à faire redécouvrir les œuvres de créatrices marginalisées par les rapports d'oppression et par un champ littéraire essentiellement masculin *et* blanc. Les auteures cherchent quant à elles un passé littéraire et culturel qui puisse inspirer et accompagner leur propre démarche d'écriture. C'est ce que j'ai voulu recréer : une tradition d'auteures noires qui donne l'occasion d'explorer, à trois époques-clés (les années 1920 et la Renaissance de Harlem ; les années 1970 et l'émergence du féminisme noir ; les années 1990 et la consécration institutionnelle des

---

5 Le titre du livre, « The Madwoman in the Attic », se réfère justement à Bertha Mason.

6 À l'instar d'Elsa Dorlin dans la présentation de l'anthologie *Black Feminism*, j'utiliserai le vocable « africaines-américaines » et non « afro-américaines ». C'est que la deuxième expression, comme le souligne Dorlin, « tend à minimiser l'héritage et l'identité africains au profit de l'héritage et de l'identité américains ». « Africaine-américaine », dans ces conditions, rend mieux compte de l'expérience des femmes noires des États-Unis (Dorlin, 2008 : 17).

black women's studies), les multiples façons de mettre la colère en fiction. De fait, la lecture diachronique permet de relever à la fois les constantes et l'évolution de l'écriture des femmes africaines-américaines. Parmi toutes les œuvres lues (et dont on trouvera l'écho par des mentions ou des citations en exergue au début de chaque chapitre d'analyse), j'ai retenu *Passing*, *Sula* et *Push* pour leur caractère canonique et pour leur complexité formelle. J'ai souhaité voir, à trois époques différentes, par quels moyens textuels la colère imprègne une œuvre littéraire. Par la *diversité* de ces moyens, *Passing*, *Sula* et *Push* semblaient constituer le meilleur corpus pour atteindre mes objectifs de recherche.

La colère est une notion abstraite et mouvante. Les écrits sur la colère, les manières de conceptualiser cette émotion, ont évidemment une longue histoire. Et l'affect lui-même, à la fois réaction spontanée et construction culturelle, est porteur d'acceptions plurielles. Avant d'aller plus loin dans la présentation de ma démarche, je crois utile de synthétiser quelques définitions et conceptualisations qui ont marqué l'imaginaire occidental et notre façon de percevoir, de vivre la colère. On notera que cette synthèse rend compte des écrits de philosophes et de penseurs masculins blancs : je souhaite ici définir la colère de manière « générale », tout en sachant que cette perspective implique de nombreuses exclusions.

Penser la colère

Définir la colère, c'est définir une expérience à la fois « intellectuelle, éthique et esthétique » (Gagnon, 2011 : 13), bien plus complexe que la seule acception qu'en propose le dictionnaire : « réaction violente et passagère, accompagnée d'agressivité, due à un profond mécontentement ». Le mot lui-même, *colère*, apparaît vaste, peut-être insaisissable. Générique, comme l'affirme Jean-Pierre Martin dans l'introduction à l'ouvrage *Colères d'écrivains*, il désigne une multitude « d'émotions dissemblables » et s'apparente à des « termes voisins » tels l'emportement, l'indignation, la frustration, la rage et la fureur (Martin, 2009 : 9). Ce qu'on croit être de la colère, avance Martin, peut parfois consister en de l'irritation ou de la frustration, et inversement. Même son de cloche chez le psychologue Stephen Diamond, qui rappelle la confusion entre tous ces termes, souvent utilisés comme synonymes, et la nécessité d'opérer entre eux une certaine gradation : « The concept of anger usually refers to an emotional state that consists of feelings that vary in intensity, from mild irritation or annoyance to intense fury and rage / *Le concept de colère désigne habituellement un état émotionnel constitué d'affects d'intensité variable, allant de la légère irritation ou de la contrariété jusqu'à la fureur et la rage intenses* » (Diamond, 1996 : 12). L'approximation sémantique, pourtant, paraît fondée : la rage, la fureur et l'emportement, par exemple, respectivement définis par le dictionnaire Robert comme « état de colère extrêmement violent », « violent mouvement de colère » et « colère folle », semblent provenir d'une seule notion structurante, d'où le caractère interchangeable qui leur est souvent attribué. Dans cette optique, j'estime approprié de qualifier à mon tour la colère de « générique » et de la considérer comme une *émotion matrice* pouvant engendrer plusieurs affects concurrents d'intensité variable[7].

Évidemment, ces nuances ne suffisent pas à épuiser la notion elle-même. Il faut voir comment la colère est « historique » (Martin, 2009 : 19), comment elle évolue selon les époques et les disciplines. D'emblée, on constate néanmoins que l'imaginaire occidental se construit d'abord autour d'un rejet et

[7] Ainsi, tout en reconnaissant l'importance de telles variantes sémantiques, je juge légitime d'inclure dans mon analyse certaines manifestations pouvant s'apparenter, par exemple, à la rage ou à la fureur. Je suis le choix de plusieurs commentateurs et commentatrices, qui utilisent les termes « colère », « rage », « fureur », « emportement », etc. comme des synonymes quasi parfaits.

d'une condamnation de la colère : « anger and rage have come to be regarded as evil, sinful, destructive, uncivilized, pagan and primitive passions, much better buried than openly admitted / *la colère et la rage en vinrent à être considérées comme des passions mauvaises, honteuses, destructrices, païennes et primitives qu'il valait mieux réprimer qu'admettre ouvertement* » (Diamond, 1996 : 7). Jusqu'au 18e siècle et jusqu'à l'avènement de la modernité[8], nombreux sont les philosophes et théologiens qui pensent la colère comme un important vecteur du mal et de la violence, proposant du coup une définition péjorative du terme. Pour Aristote, la colère est un désir de vengeance devant l'offense ou le mépris. Elle est un *résultat*, la réaction de celui qui considère avoir été traité injustement et qui souhaite prouver de nouveau sa valeur. Avec l'avènement de la philosophie stoïque, la colère doit être « encadrée » car elle constitue une attaque à la rationalité humaine (Sloterdijk, 2007 : 24). Sénèque consacre en l'an 41 un traité entier à la question et fait de la colère une pathologie à soigner à tout prix, car « un homme sous l'emprise de la colère n'est pas sain d'esprit » (Sénèque, 1995 : 22). L'être humain, fondamentalement bon, est *affligé* de passions, lesquelles deviennent vices en déjouant les codes de la raison. La colère, au premier rang de ces « maladies de l'âme » (Gagnon, 2011 : 69), est son ennemie : « L'homme est sur terre pour l'entraide, la colère pour l'entre-destruction. Il veut rassembler, elle veut diviser. Lui, faire du bien, elle, faire du mal » (Sénèque, 1995 : 27). Pour Thomas d'Aquin, qui reprend les écrits d'Aristote, la colère est un « appétit de vengeance » (Thomas d'Aquin, 1984 : 46-44). Le théologien offre pourtant un éclairage novateur de la notion. Si la colère cherche d'abord à causer du tort à autrui, elle peut aussi être porteuse de plaisir et d'espoir : de plaisir en ce que la perspective de la vengeance apparaît réjouissante, d'espoir en ce qu'elle permet de dénouer une situation blessante.

Cette définition, la première sans doute à souligner le caractère ambivalent de la colère, se distingue par ailleurs de plusieurs écrits religieux du Moyen-Âge qui la désignent comme péché capital. Selon ces écrits, la colère naît de l'envie et donne lieu à plusieurs fautes menaçant l'ordre, « des rixes aux insultes, des hurlements aux blasphèmes, de l'indignation à l'homicide » (Casagrande et Vecchio, 2003 : 93). Elle appelle au chaos et suppose une inévitable dégradation, tant de l'être colérique que de la société. Au-delà de ce potentiel destructeur, ce sont pourtant les manifestations corporelles de la colère qui retiennent l'attention de plusieurs penseurs. La colère a ceci de particulier qu'elle est bien visible : « les autres vices se cachent et se réfugient loin des regards, la colère se montre et se manifeste sur le visage ; et plus elle est intense, plus ses manifestations sont importantes » (Casagrande et Vecchio, 2003 : 108). Si elle est « créée » par l'esprit, elle n'en implique pas moins des bouleversements corporels importants (tremblements, rougeur du visage, agitation des mains), que nombre de théoriciens s'emploieront à détailler dans un langage souvent imaginatif.

C'est avec la Révolution française et des penseurs comme Rousseau que la colère des « citoyens », à l'instar de celle de Dieu ou du héros antique, devient légitime et démocratique. La question de la vengeance, abordée pour la première fois par Aristote, prend désormais un sens nouveau dans la mesure où elle suppose un lien étroit avec la justice. Comme toutes les émotions, la colère implique une prise de position, une affirmation de soi ; elle se distingue toutefois en mettant au jour une injustice personnelle ou collective (Gallagher, 2000 : 13). Dans l'essai politico-psychologique *Colère et Temps*, le philosophe allemand Peter Sloterdijk s'intéresse aux mouvements sociaux qui, depuis l'avènement de la modernité, se constituent en « corps colériques » :

---

8 Une nuance s'impose ici : il ne s'agit pas de tracer un trait entre différentes époques et d'affirmer que les conceptions de la colère changent du tout au tout à l'intérieur d'une seule période historique. Il est bien clair que plusieurs écrits, encore aujourd'hui, font de la colère un trouble à maîtriser, voire une dysfonction.

> Le militantisme, d'ancienne et de nouvelle date, est l'une des clefs principales de la configuration de la colère […] Il fait partie de l'histoire originelle de ce que Nietzche a appelé « ressentiment ». Celui-ci commence à se former lorsqu'on empêche la colère vengeresse de s'exprimer directement et qu'elle doit emprunter le détour d'un ajournement, d'une intériorisation, d'une transposition, d'un déplacement (Sloterdijk, 2007 : 122).

Transposée dans le collectif, la colère passe d'une « sensation personnelle » à un « idéalisme militant » (Sloterdijk, 2007 : 165). Elle devient ainsi, comme le souligne Nietzche, l'émotion politique par excellence. Non plus figure du désordre, elle peut être considérée comme une source d'énergie, un moteur de la civilisation occidentale. Réprimée à travers les époques au profit de la colère *divine*, la colère *humaine* s'accumule dans « une banque mondiale de la vengeance » (Sloterdijk, 2007 : 153) et jaillit, à partir du 18e siècle, à même le désir populaire de révolution. Le « culte sans précédent de la vengeance excessive » (Sloterdijk, 2007 : 73) devient le principal motif de notre ère : les modernes refusent d'attendre les interventions divines promises depuis des siècles et entreprennent de se faire justice eux-mêmes. Utilisant l'image d'une économie de la colère et d'une banque « non monétaire », Sloterdijk décrit cette émotion comme une prime offerte aux groupes minorisés et une promesse politique d'accès au pouvoir.

Hypothèse et démarche

Prolongeant dans le domaine littéraire la pensée de Sloterdijk, je pose que la colère est non seulement un moteur de la civilisation mais aussi un moteur textuel. Mon hypothèse est la suivante : dans les trois romans qui forment mon corpus d'analyse, la colère joue le rôle d'*émotion-source*. Au cours des prochaines pages, je verrai comment, malgré des manifestations fort différentes d'une œuvre à l'autre, la colère qui émerge dans *Passing*, *Sula* et *Push* dirige les actions et propos des personnages, dirige les intrigues, dirige l'écriture. En m'inspirant des propos de Linda Grasso dans *The Artistry of Anger*, je montrerai qu'elle constitue de plus une *impulsion*, un paradigme traversant la tradition littéraire féministe noire[9]. L'étude d'œuvres issues d'époques différentes favorisera évidemment cette posture : romans canoniques, *Passing*, *Sula* et *Push* témoignent, chacun à sa manière, de la présence toujours renouvelée de la colère au sein de cette tradition. J'aborderai les trois œuvres en regard d'une trajectoire précise : celle du passage d'une colère nommée, *thématisée*, à une *colère-discours*. L'un des pièges du corpus diachronique serait de proposer que l'affect, masqué dans *Passing*, jaillit peu à peu à la faveur des bouleversements politiques des années 1970 et qu'il devient plus assumé à la fin des années 1990 avec des œuvres comme *Push*. Ce résultat est attendu mais les choses sont plus complexes : c'est pourquoi je penserai la colère à la fois comme thème littéraire et comme esthétique, le tout en regard d'une évolution temporelle.

D'emblée, une précision s'impose : pas question, ici, d'étudier la colère des écrivaines. Je ne compte ni me lancer dans des analyses d'ordre biographique ni étudier en profondeur la place des auteures choisies dans le champ littéraire de leur époque ; ce sont les textes qui m'intéressent. Je ne chercherai pas à savoir si c'est la colère qui a mené Nella Larsen, Toni Morrison et Sapphire à l'écriture ; selon moi, de telles considérations apporteraient bien peu à mon analyse. À la colère auctoriale je préférerai la colère *diégétique* et *discursive*. Pas question non plus de me pencher sur la colère des lectrices et d'approcher de ce fait différentes théories de la réception. La lecture de toute œuvre de fiction fait naître diverses émotions, mais il ne m'appartient pas de juger de ce que peut susciter, chez une personne, un passage littéraire particulier. Je me pencherai plutôt sur les représentations. Je m'intéresserai d'abord aux personnages féminins et j'observerai comment ils vivent la colère et font usage de la violence : il s'agira de

[9] Grasso affirme en effet que la colère peut constituer un paradigme dans l'ensemble de la littérature des femmes aux États-Unis.

comprendre comment l'affect modèle les relations entre les personnages, de voir comment il parvient à émerger dans le texte et d'étudier ses sources et ses cibles. Il s'agira également de mettre en lumière les stratégies formelles déployées par Larsen, Morrison et Sapphire pour inscrire la colère dans leurs œuvres et de saisir comment ces stratégies évoluent avec le temps.

Il n'existe à ma connaissance aucun écrit critique portant entièrement sur la colère dans *Passing*, *Sula* et *Push*, bien que les deux premiers romans aient fait l'objet de multiples études[10]. Alors que *Push* a suscité peu d'analyses universitaires, *Passing*, redécouvert grâce à la critique littéraire féministe noire, a inspiré un nombre important d'articles et une cinquantaine de thèses aux États-Unis. Quant à *Sula*, difficile de répertorier de manière exacte le nombre de travaux dont il a fait l'objet : Toni Morrison est une auteure extrêmement commentée. Quelques textes épars font brièvement état de la problématique de la colère, mais toujours de manière secondaire, voire souterraine[11] : les analystes ne s'arrêtent à peu près jamais à la question en tant que telle ni aux stratégies narratives permettant de révéler l'affect.

En fait, peu d'études ont été consacrées aux représentations de la colère dans la littérature des femmes, et encore moins dans celle des femmes noires. Dans *Just Anger*, Gwynne Kennedy s'intéresse à la construction genrée de cette « passion » et prend pour objet d'étude des textes de femmes écrits à l'aube du 17e siècle (principalement de la poésie et de la prose, mais aussi des textes religieux, philosophiques et de droit). Elle montre que les femmes de l'Angleterre prémoderne sont jugées/se jugent plus émotives et plus colériques que les hommes en raison de leur infériorité morale et intellectuelle (Kennedy, 2000 : 4). Certaines auteures renversent pourtant de telles affirmations dans leurs écrits : féministes avant l'heure, elles tentent de légitimer leurs frustrations face à la misogynie et à la subordination des femmes. Accordant une place prépondérante à la biographie des auteures, Linda Grasso se demande dans *The Artistry of Anger* comment les créatrices états-uniennes du 19e siècle répondent aux oppressions de sexe et de race par l'écriture. Pivot de l'écriture des femmes de l'Antebellum, la colère peut constituer un outil politique et un mode d'analyse unique ainsi que la base d'une esthétique, tant chez les écrivaines blanches que chez les écrivaines noires[12]. L'étude de Cari Carpenter, *Seeing Red*, va dans le même sens. Carpenter se penche sur les œuvres de femmes amérindiennes-américaines au tournant du 20e siècle et aborde les interactions entre sexe, race, colère, « sentimentalité » et identité nationale : malgré les tabous, la colère doit, en contexte sexualisé et racialisé, permettre la mobilisation politique. Les essais rassemblés par Deirdre Lashgari dans *Violence, Silence, and Anger* abordent également de telles questions : s'intéressant aux œuvres de femmes issues d'horizons divers (d'Adrienne Rich à Mariama Bâ), ils illustrent comment l'écriture peut constituer une forme de résistance devant la violence du patriarcat. Mary Helen Washington, enfin, a consacré deux articles aux représentations de la colère dans la littérature des femmes noires états-uniennes : « "Taming All That Anger Down" : Rage and Silence in Gwendolyn Brooks' *Maud Martha* » aborde les modes de dissimulation de l'affect (notamment les silences narratifs) dans ce roman de 1953, tandis que « New Lives and New Letters » s'intéresse en partie à l'impact du féminisme noir sur l'expression de la colère chez les héroïnes fictionnelles des années 1970.

---

10 Il va sans dire qu'au Québec francophone, la fiction féministe africaine-américaine est plutôt méconnue. Deux mémoires ont été consacrés (entièrement ou en partie) à l'œuvre de Toni Morrison : Nathalie Lachance s'est intéressée aux silences narratifs dans *Beloved* et Lorrie Jean-Louis a étudié la subjectivité du corps dans *Tar Baby*. Un autre mémoire a également traité de *Push* : Rosemarie Fournier-Guillemette a observé les enjeux de la traduction du vernaculaire noir de l'anglais vers le français.

11 Voir Butler, Tate, Bouson, Novak et Stanford.

12 Grasso s'intéresse ainsi à deux auteures africaines-américaines, Maria W. Stewart et Harriet Wilson.

Ces écrits, pertinents et convaincants, dont plusieurs ont pour objet des œuvres du passé, placent les représentations de la colère sous un double jour : d'un côté, la colère des femmes est interdite ; de l'autre, utiliser l'écriture pour l'exprimer constitue une forme de transgression. Pour les groupes minorisés, j'y reviendrai au chapitre 1, la colère constitue en effet une forme d'affirmation et de revendication collective. Mais tenter de limiter son émergence et son expression au domaine politique, c'est nécessairement oublier sa nature excessive, voire irrationnelle. Voilà pourquoi je m'inspirerai largement des théories de Catherine Mavrikakis. La conférence « De la colère dans la littérature des femmes », prononcée en novembre 2010, constituera un ancrage théorique de premier plan. Dans cette conférence, Mavrikakis avance que la colère, « bannie de l'espace rationnel et citoyen », peut trouver dans la littérature des femmes un lieu d'existence et d'expression unique. En présentant la pensée de plusieurs philosophes et théoricien-nes et en faisant allusion à plusieurs créatrices, elle cherche en quelque sorte à établir une poétique de la colère : comment cette émotion peut-elle être acte de discours, comment peut-elle s'articuler dans le langage ? Mavrikakis soulève l'idée que plusieurs écrivaines contemporaines (depuis les années 1980) font usage dans leurs œuvres d'une *langue*, d'une *écriture* de la colère, en recourant notamment à la théâtralité et à l'excès : « L'interdit ne demande pas seulement à venir au langage, à être dit dans des mots clairs […] mais exige d'être hurlé, aboyé » (Mavrikakis, 2010). En plus de suivre en partie le parcours de réflexion déployé dans cette conférence (à l'instar de Mavrikakis, j'ai déjà abordé la pensée de Nietzche et Peter Sloterdijk et j'aborderai celle de Nicole Loraux, bell hooks, Audre Lorde et Malcolm X), je m'emploierai à étudier l'importance de l'excès et du théâtral dans les œuvres de mon corpus. Tout en reconnaissant que la colère qui jaillit dans les œuvres de mon corpus a pour source différents rapports d'oppression (sexisme, racisme, classisme), je souhaite avant tout me pencher sur les stratégies *narratives et formelles* mises en place par les auteures, aller au-delà de l'analyse des politiques identitaires qui prévaut encore souvent dans les *black women's studies* : la critique littéraire féministe noire s'articule en effet autour de questions comme l'affirmation d'une nouvelle identité ou encore la libération d'un passé collectif traumatique. Sans rejeter de telles interprétations, dont la justesse saute aux yeux, j'ai envie d'aller ailleurs et de m'intéresser aux moyens davantage qu'aux fins. *Passing*, *Sula* et *Push* sont des œuvres littéraires et non pas des réflexions sociologiques, même s'ils appellent à reconnaître l'expérience noire états-unienne sous toutes ses formes. C'est à leur richesse textuelle que je souhaite humblement rendre hommage.

Ma réflexion se déclinera en quatre chapitres. Le premier, théorique, cherchera à saisir les articulations entre rapports d'oppression et colère. Je verrai d'abord comment la pensée occidentale s'est construite autour d'un rejet absolu de la colère des dominés-es : de Sénèque aux Victoriens, la colère des femmes et des Noirs constitue un tabou de premier plan. Il s'agira ensuite de constater l'importance que peut avoir la colère en tant qu'émotion politique. J'aborderai des théories de militantes féministes blanches et d'hommes militants pour les droits civiques afin de comprendre comment les mouvements de gauche de la fin du 20^{e} siècle font de la colère une émotion fondamentale. Enfin, je m'attacherai à rappeler les conditions d'émergence et les fondements du féminisme noir et de sa critique littéraire pour mieux saisir l'importance de cet affect dans les écrits de ses militantes. À la lumière de cette mise en place, je me questionnerai sur la colère dans le politique : l'encadrer, la justifier, n'est-ce pas « l'instrumentaliser » (Lalonde, 2011) ?

Le deuxième chapitre portera sur *Passing*. Dans le Harlem bourgeois des années 1920, les amies Irene Redfield et Clare Kendry sont liées par un secret : Clare est noire mais sa peau pâle lui permet (au péril de sa vie néanmoins) de « passer » pour blanche. Cette dualité identitaire est à l'origine d'un roman où abondent les stratégies du double. La colère elle-même est représentée de manière oblique : par un sous-texte qui émerge dans l'intrigue principale ; par la relation miroir qui unit Clare à Irene ; par le recours

à l'ironie. Elle est avant tout thématique : elle est mise en mots par la voix narrative, mais peu mise en actes par les protagonistes. Surtout, par l'irruption graduelle du théâtral et du spectaculaire, elle guide l'intrigue jusqu'à sa fin tragique.

Le troisième chapitre consistera en une analyse de *Sula*. Chez Morrison, la colère suit deux trajectoires précises : celle d'une transmission entre les générations et celle d'un détournement. Elle apparaît en effet comme un legs dans ce roman furieux où les actes terrorisants, notamment les infanticides, abondent. Elle se voit néanmoins détournée par une narration opaque, *détachée*, qui fait intervenir simultanément le lyrique et le banal. Cette narration, qu'on pourrait à première vue croire sereine, inscrit l'affect dans l'écriture grâce aux métaphores de l'eau et plus particulièrement du feu. Les éléments agissent en effet comme des générateurs : ils « allument » et « rallument » la violence qui nourrit l'intrigue.

Le dernier chapitre sera consacré à *Push*. Je travaillerai plus en profondeur les questions du grotesque et de la démesure : j'exposerai que Sapphire crée une esthétique de l'excès en mettant en scène des personnages obèses et une écriture spectaculaire. Violent récit de soi inspiré des *slave narratives* du 19e siècle, *Push* se penche sur Precious, une jeune fille qui lutte pour son émancipation en apprenant à lire et à écrire. Le texte, comme les corps de Precious et de sa mère, se gonfle de colère : le processus d'alphabétisation donne à lire une colère des mots et de la langue, une colère libératrice qui permet à la protagoniste de se défaire de l'emprise maternelle.

En somme, ma recherche est l'une des toutes premières analyses de la littérature des femmes africaines-américaines réalisées au Québec, et la première étude de fond entièrement consacrée aux représentations de la colère dans cette même littérature. En effet, aucun écrit universitaire n'a été entièrement dédié, aux États-Unis ou ailleurs, à cette problématique dans ce corpus. Mon analyse permettra donc de mettre en lumière le rôle fondateur que joue la colère dans la littérature noire états-unienne au féminin et de porter un regard neuf sur *Passing*, *Sula* et *Push*.

Chapitre 1
SEXE, RACE ET COLÈRE

On craint la colère des femmes. Dès l'Antiquité grecque, nous rappelle l'helléniste Nicole Loraux, la Cité tente à tout prix de baliser l'affect féminin, de réduire autant que possible toute manifestation publique d'émotion. C'est d'ailleurs une des questions principales que pose Loraux dans son essai *Les mères en deuil* : « Mais qu'advient-il de la passion dans la cité ? » (Loraux, 1990 : 18). Des mères pleurant leurs fils morts à la guerre, on exige mesure et retenue. Dans les plaintes et les gémissements qu'il suppose, le deuil (et le deuil féminin tout spécialement) apparaît comme une grave menace à l'ordre social et se voit sévèrement réglementé. Dans la cité de Kéos, par exemple, les cérémonies funéraires se déroulent en silence et les femmes se retirent avant les hommes. Plus encore, le nombre de femmes autorisées à participer à ces cérémonies est limité : seules la mère, l'épouse, les filles et les sœurs du défunt ont droit de présence. C'est dire, affirme Loraux, qu'aucun excès émotif ne peut être toléré et que « l'excès à prévenir est par définition féminin » (Loraux, 1990 : 38). La douleur du deuil *donne naissance à la colère*, notamment en ce que les lamentations des femmes peuvent faire surgir les Furies, impitoyables « gardiennes de la vie humaine [punissant] les pécheurs » (Hamilton, 1997 : 79) et figures par excellence de la vengeance.

On craint aussi la colère des Noirs. Au 17^{e} siècle, les Britanniques fraîchement débarqués en Amérique imposent un statut différent entre Noirs et Blancs afin « de sauvegarder leurs propres valeurs » (Folhen, 2007 : 49). Bien qu'ils soient asservis et humiliés, les Noirs constituent une importante menace pour les planteurs du Sud. En août 1831, par exemple, des esclaves rebelles, guidés par Nathaniel Turner, prennent d'assaut un comté de Virginie et tuent une soixantaine de Blancs. Il s'agit là d'une révolte sans précédent. La réplique, sans surprise, est très rapide : 120 esclaves et Noirs libres sont assassinés dans les jours suivants, parfois sans avoir été impliqués, et Turner est pendu en novembre. Malgré leur envergure, les événements n'obtiennent pas les effets escomptés : au lieu de constituer un pas vers l'émancipation des Noirs états-uniens, ils « renforc[ent] les planteurs dans leur conviction de se protéger contre le danger de sabotage et de destruction » (Lacroix, 1996 : 214).

On craint la colère des groupes minorisés parce que ces groupes seraient *naturellement* colériques*, naturellement* sensibles, et dangereux, excessifs. Si l'affirmation semble aller de soi, elle est également porteuse d'un paradoxe qui trouve sa source dans le clivage relevé en introduction : ceux qui détiennent le pouvoir sont des êtres de raison, ceux qui le subissent sont des êtres d'émotion. Dans l'article « Anger and Insubordination », Elizabeth Spelman rappelle justement l'importance de ce clivage : « In Western cultures there has long been an association of reason with members of groups that are dominant politically, socially, and culturally, and of emotion with members of subordinate groups / *Dans les cultures occidentales, on associe depuis longtemps la raison aux membres de groupes politiquement, socialement et culturellement dominants, et l'émotion aux membres de groupes dominés* » (Spelman, 1989 : 264). Dans cette perspective, ironise-t-elle, les Noirs chantent le blues et les femmes sont hystériques. Néanmoins, et c'est là toute la contradiction, l'émotivité des groupes minorisés est fortement désapprouvée. Traditionnellement réservée aux mieux nantis et aux classes dominantes, elle recèle, chez les dominés-es, un potentiel menaçant. Ce premier chapitre propose de voir comment l'expression de la colère chez les opprimés-es constitue un

acte subversif, une transgression de l'ordre établi. Émotion du pouvoir et du contrôle[13], la colère cherche à réparer un tort, à regagner ce qui a été perdu et à affirmer des droits. En contexte d'oppression, elle suppose nécessairement des objectifs concrets : elle exige une prise de position, elle exige que justice soit faite et que de nouveaux droits individuels et collectifs soient acquis. Afin de commenter plus longuement ces affirmations, je dresserai d'abord une brève histoire de la colère au féminin en portant une attention particulière aux masques que les femmes ont de tout temps portés pour éviter l'expression de cet affect. Je réfléchirai ensuite aux liens entre colère et critique féministe : j'examinerai comment la colère, selon les pionnières du mouvement des femmes, doit être considérée comme une émotion fondamentale et productrice, une *émotion-source*. Je procéderai au même type d'analyse pour la colère des Africains-Américains : je m'intéresserai tout particulièrement à la colère du leader Malcolm X et au concept de *black rage*. J'aborderai enfin la question de la colère dans la pensée féministe noire américaine : je synthétiserai les enjeux de cette pensée et de sa critique littéraire pour ensuite me pencher plus longuement sur les écrits de bell hooks et d'Audre Lorde, commentatrices de la colère noire *et* au féminin.

1.1 UNE BRÈVE HISTOIRE DE LA COLÈRE DES FEMMES : PERSPECTIVES LITTÉRAIRES ET SYMBOLIQUES

Pour de nombreux auteurs et penseurs occidentaux, la colère paraît *essentiellement* féminine. Platon compare les criminels à des femmes en colère (Platon dans William V. Harris, 2003 : 133) et Aristote affirme que les femmes, chez qui la raison « n'est pas en commande », sont plus susceptibles de rager que les hommes (Aristote dans William V. Harris, 2003 : 136). Sans parler des femmes précisément, Thomas d'Aquin avance quant à lui que les plus vulnérables « sont plus facilement irritables car davantage sujets à la tristesse » (Thomas d'Aquin, 1984 : 47-53). Dans *De Ira*, Sénèque prétend que les hommes en colère ont un caractère puéril et féminin, ajoutant du reste que les colères de femmes sont plus « violentes que profondes » (Sénèque, 1995 : 70). Il va encore plus loin, comme le fait remarquer Catherine Mavrikakis, en assimilant étrangement les symptômes physiques de la colère à ceux de l'hystérie, maladie éminemment féminine :

> [Les] yeux jettent feux et flammes, à gros bouillons le sang monte des profondeurs et peint en rouge vif la figure tout entière, les lèvres s'agitent en tous sens, les dents se serrent, les cheveux se hérissent et se mettent debout, le souffle est court, sifflant, on entend craquer, gémir, mugir les articulations que les intéressés se torturent tout seuls, les phrases s'arrêtent net sur des mots imprécis, le poing frappe encore et encore l'autre main, le sol reçoit des pieds une pluie de coups, le corps entier est sens dessus dessous, *jouant la grande scène aux fureurs menaçantes*, et l'on a le spectacle affreux, horrible à voir, d'un visage qui gonfle et qui se contorsionne (Sénèque, 1995 : 22, l'auteur souligne).

L'hystérie, rappelons-nous, se caractérise entre autres par des spasmes, des convulsions, des raideurs corporelles et des mouvements incontrôlés (Showalter, 1985 : 147). De Sénèque à Charcot et Freud[14], le féminin, dans ce qu'il suppose de mobilité et de rapidité, se voit ainsi porteur de l'affect (Mavrikakis, 2010). Corps-spectacle, corps-théâtre, le corps en colère défie les lois de l'acceptable, menace l'ordre et le rationnel. Il ébranle la rigidité du masculin stoïque en imposant une sensibilité toute féminine qu'il vaudrait mieux camoufler : il commande une spontanéité et un excès à proscrire. Dans

---

13 Dans son documentaire *Tears, Laughter, Fear, and Rage,* la cinéaste britannique Sally Potter suggère que l'expression de la tristesse chez les hommes est inconvenante. Un homme qui pleure est jugé faible et veule. Voilà qui explique sans doute pourquoi on autorise les femmes à pleurer (mais sans excès, évidemment) : on n'interdira jamais au sexe faible d'être faible…

14 Charcot et Freud, il faut le reconnaître, s'emploient tous deux dans leurs travaux à défaire l'idée selon laquelle l'hystérie serait une maladie exclusivement féminine. Néanmoins, en 1893, les deux tiers des patients de la Salpêtrière sont des femmes de la classe moyenne. Voir Showalter (1985).

cette double tension, masculin/féminin et raison/corps, l'émotion doit donc être maîtrisée. Les femmes en colère, femmes subversives éprouvant une émotion subversive, constituent une double atteinte à l'ordre patriarcal. Contre elles, il faut exercer une répression sans précédent.

À l'instar de Nicole Loraux, William V. Harris souligne toutes les restrictions qui pèsent sur le pathos féminin dès l'Antiquité. Si la colère d'Achille est honorable, si elle donne au héros l'occasion de se faire justice et d'affirmer sa puissance[15], celle des femmes, déjà dans *L'Iliade*, est condamnée. À Achille qui boude, Aiénias lance, sur un ton qu'on devine plein de reproches : « Faut-il que nous luttions d'injures et d'outrages, comme des femmes furieuses qui combattent sur une place publique à coups de mensonges et de vérités, car la colère les mène ? » (Homère, 1998 : 284). La colère des femmes n'est pas admise ou se voit tournée en dérision. Dans un article intitulé « The Rage of Women », Harris s'intéresse à ce qu'il nomme le stéréotype de la femme colérique. Les auteurs anciens (de Horace à Juvénal) sont nombreux à représenter des femmes ridiculement irascibles, de façon à susciter la désapprobation du lectorat. Ces représentations d'Ariane et autres Hécube rageuses servent un but bien précis : « A properly organized city, from a Greek male point of view, was one in which women knew their place ; and knowing their place involved among other things avoiding anger / *Une ville convenablement organisée, du point de vue de l'homme Grec, était une ville dans laquelle les femmes connaissaient leur place ; et connaître leur place impliquait, entre autres choses, d'éviter la colère* » (William V. Harris, 2003 : 137). La colère des femmes, dans la cité classique, est inadmissible : le stéréotype permet sa délégitimation et son contrôle.

Avec l'avènement du christianisme, la colère devient péché capital[16]. Selon Jérôme Baschet, la thématique des péchés capitaux est inhérente à l'enseignement moral qu'offrent les clercs. Largement diffusée, elle revêt « une importance certaine dans les valeurs et les mœurs de l'époque » (Baschet, 2003 : 339), et son iconographie est impressionnante. La colère, dans cette iconographie, apparaît selon certaines traditions comme un « vice de femme » (Gagnon, 2011 : 75). Dans *La Psychomachie*, long poème du 5e siècle, les vices sont représentés par des figures féminines et la Colère doit affronter la Patience. Dans une toile du peintre Giotto (14e siècle), la colère est une femme qui déchire sa robe en hurlant. Dans un livre de miniatures français datant du 15e siècle, elle devient une « femme montée sur un sanglier et portant un coq » (Gagnon, 2011 : 75). Encore une fois, l'association entre féminin et colère ne va pas sans une importante réprobation : la colère des femmes est dangereuse et doit être muselée à tout prix.

L'époque victorienne, rappellent Carol Zisowitz et Peter Stearns dans leur ouvrage *Anger : The Struggle for Emotion Control in America's History*, donne quant à elle naissance à un nouveau culte de la domesticité. La famille, lieu idéalisé, doit être pacifique, sécuritaire… et dénuée de colère. Dans le calme et le stoïcisme imposés par les mœurs, les femmes tout particulièrement doivent réprimer leurs émotions afin de préserver de bons rapports conjugaux et familiaux. Dans plusieurs écrits, la colère est associée au démon : elle peut tuer les unions. Il incombe évidemment aux femmes d'adopter des valeurs « propres à leur nature » : la générosité, la douceur, la délicatesse. Quant à la colère, elle doit être absolument évacuée : « Anger and femininity were antithetical / *Colère et féminité étaient incompatibles* » (Zisowitz et Stearns, : 1989 : 47). Il ne s'agit pas seulement de la dissimuler, mais bien de ne pas en *éprouver* : « Many Victorian women internalized the emotionology so completely as never consciously to feel anger / *Plusieurs femmes à l'époque victorienne avaient tellement intériorisé les standards émotionnels en place qu'elles ne ressentaient jamais consciemment leur colère* » (Zisowitz et Stearns, 1989 : 60). À ne jamais ressentir

15 Sur l'importance et la valorisation de la colère héroïque dans la tragédie antique, voir Gagnon.

16 Selon la tradition chrétienne, un péché est « capital » lorsqu'il donne naissance à d'autres péchés. Voir Casagrande et Vecchio.

consciemment une émotion, il faut évidemment trouver une issue à certaines réactions physiologiques : il faut trouver des « masques ». Sans surprise, les diagnostics de maladies nerveuses pleuvent : « A great deal has been written about hysteria and neurasthenia in the 19th century context. Conversion of an unacceptable feeling into a physical symptom was a primitive defense mechanism that we believe to have been widely used by Victorian women / *Beaucoup de choses ont été écrites à propos de l'hystérie et de la neurasthénie dans le contexte du 19e siècle. La conversion d'un sentiment inacceptable en un symptôme physique était un mécanisme de défense primaire qui, selon nous, était largement répandu chez les femmes à l'époque victorienne* » (Zisowitz et Stearns, 1989 : 60). Voilà qui explique sans doute pourquoi l'hystérie sera intimement liée aux premières luttes féministes : on déclarera *malades* les jeunes femmes rebelles et révoltées, celles qui oseront exprimer l'inexprimable (Showalter, 1985 : 145).

Sandra M. Gilbert et Susan Gubar arrivent à des constats semblables dans *The Madwoman in the Attic* : les personnages féminins peuplant la fiction des femmes du 19e siècle fuient souvent les cadres rigides de l'époque victorienne en se suicidant ou en connaissant des épisodes de délire. L'emprisonnement, maintes fois métaphorisé (les maisons, clôtures et pièces closes, notamment, hantent de nombreux romans), trouve sa contrepartie dans la maladie ou dans la folie. Dans sa vaine quête d'aspirer à *mieux*, la femme captive s'échappe. Ce n'est sans doute pas un hasard si la Jane Eyre de Charlotte Brontë n'ose exprimer ni même reconnaître « her own imprisoned hunger, rebellion, and rage / *le désir, la rébellion et la rage emprisonnés en elle* » (Gilbert et Gubar, 1979 : 339) : son récit est plutôt marqué par des jeûnes et des pertes de conscience. Plus encore, les écrivaines elles-mêmes sont affligées de plusieurs maux : Gilbert et Gubar relèvent la tension constante entre l'emprisonnement dans un monde social et littéraire dominé par les hommes et le désir de fuite. Dans cette dualité, l'anorexie et l'agoraphobie sont monnaie courante. C'est que de nombreuses femmes dirigent vers elles-mêmes « the costly destructiveness of anger repressed until it can no longer be contained / *le caractère coûteux et débilitant de la colère réprimée jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus être contenue* » (Gilbert & Gubar, 1979 : 85). Par leur recours à des « masques de la colère », les auteures et leurs personnages refusent de dévoiler, de mettre au jour l'interdit.

1.2 « LE PERSONNEL EST POLITIQUE » : CRITIQUE FÉMINISTE ET COLÈRE

Dans *Une chambre à soi*, ouvrage fondamental des études féministes, Virginia Woolf s'intéresse à l'infériorité « spirituelle et économique[17] » des femmes et aux conditions restreignant leur accès à l'écriture. Elle avance que les femmes devraient, pour pouvoir écrire, disposer d'un lieu privé et d'une somme d'argent suffisante à leur subsistance. Elle réfléchit aux œuvres de quelques romancières anglaises du 19e siècle et déplore que leur qualité littéraire ait été entravée par des conditions matérielles et sociales désavantageuses. Selon Woolf, la colère émergeant de cette injustice constituerait le principal frein à l'acte créateur. En témoigne cette comparaison entre l'œuvre de Charlotte Brontë et celle de Jane Austen :

> On pourrait aller jusqu'à dire, poursuivis-je, posant [*Jane Eyre*] à côté d'*Orgueil et Préjugés*, que la femme qui écrivit ces pages avait plus de génie en elle que Jane Austen ; mais si on relit ces pages en prêtant attention à la brusquerie et à l'indignation qui s'y trouvent, on voit qu'elle n'arrivera jamais à manifester entièrement et complètement son génie. Elle écrira dans la rage quand elle devrait écrire dans le calme […] Il est clair que la colère a porté atteinte à la probité de Charlotte Brontë. Elle abandonna son histoire à laquelle elle devait se consacrer entièrement pour prêter attention à quelque grief personnel (Woolf, 1996 : 104-109).

[17] Voir la quatrième de couverture de l'édition 10/18.

De telles déclarations sont étonnantes quand on sait la colère qui habite Woolf elle-même tout au long de son essai pamphlétaire. Une colère qu'elle n'hésite d'ailleurs pas à nommer – « Mon cœur alors avait bondi. Mes joues s'étaient empourprées. J'étais devenue rouge de colère » (Woolf, 1996 : 49) – et qui se manifeste suite à la découverte de la subordination des femmes aux hommes. Tout en regrettant la colère des écrivaines du siècle précédent, Woolf met déjà au jour ce qui constituera l'une des principales armes rhétoriques des luttes féministes.

En effet, à lire les Adrienne Rich, Hélène Cixous ou Luce Irigaray, il ne fait aucun doute que la colère occupe une place privilégiée dans les discours de la seconde vague féministe. Langage fiévreux et insurgé, appels débridés et rugissants à la revendication : les féministes non seulement réclament, mais incarnent la colère. Cixous écrit par exemple dans son texte « Le Rire de la Méduse » : « [si un texte féminin] écrit, c'est en soulevant, volcanique, la vieille croûte immobilière, porteuse des investissements masculins, et pas autrement […] Si [la femme] est elle-même, ce n'est qu'à tout casser, à mettre en pièces les bâtis des institutions, à faire sauter la loi en l'air » (Cixous, 2010 : 49). Dans un style explosif, les féministes pionnières tentent, peu importe la teneur de leur analyse, de convaincre leur lectorat de la nécessité d'un changement, de la nécessité de combattre les inégalités entre les sexes. La colère, dans cette optique, n'est pas seulement une émotion ; c'est aussi une manière de s'exprimer, d'argumenter (Espinosa-Aguilar, 1998 : 10).

Plus encore, la colère au féminin constitue un objet de réflexion privilégié pour nombre de femmes psychologues, sociologues, médecins, historiennes, critiques littéraires et artistes. Plusieurs analystes estiment que la colère des femmes, tabou ultime, doit revendiquer un nouveau potentiel politique. Cette volonté d'*afficher* la colère s'inscrit du reste dans une mouvance dépassant largement la seule lutte pour les droits des femmes :

> Si la colère a été décriée dans la philosophie ou la pensée et bannie de l'espace rationnel ou citoyen, elle semble être un élément important de réflexion de ce qui est convenu d'appeler la gauche depuis la fin du 19e siècle et au 20e siècle, et plus particulièrement pour une pensée du minoritaire. Il s'agit, chez les victimes et les opprimés de ce monde (les pauvres, les Noirs, les femmes, les militants sidéens, par exemple), de réinvestir la colère et de lui donner droit de cité (Mavrikakis, 2010).

Toutes disciplines confondues, les militantes féministes tentent de comprendre les pressions sociales qui empêchent les femmes de manifester ouvertement leur rage. Ces dernières craindraient l'émotion-colère, elles craindraient le *risque* de l'imposer aux autres : « J'en viens à penser que les femmes préfèrent tomber malades, se couper les veines aux bords tranchants de leur colère, plutôt que d'exercer leur droit à la laisser exploser » (Pedneault, 2008 : 7). De nombreuses théoriciennes, des psychologues surtout, dénoncent la croyance voulant que les entités *féminin* et *colère* soient incompatibles, voire antithétiques, la colère impliquant une dose d'agressivité et d'excès que les femmes peinent à assumer[18] (Kaplow, 2007). On attend d'elles qu'elles soient calmes, patientes, tendres, dévouées à leur famille et à leur entourage.

---

[18] À ces commentaires, la psychologue Carol Tavris apporte néanmoins des nuances. Selon elle, les hommes ont autant de difficulté à exprimer leur colère que les femmes. Ils sont susceptibles d'éprouver de la honte ou d'être mal à l'aise après avoir « explosé ». Les barrières sociales, en somme, les affectent tout autant qu'elles affectent les femmes : un sexe ne serait pas « plus prédisposé que l'autre à ressentir et exprimer la colère » (Tavris, 1982 : 248). Ce qui change, c'est le « statut dans la société » (248). L'humain, conditionné à réprimer sa colère, éprouve encore plus de difficulté à montrer un quelconque mécontentement à l'endroit d'un « supérieur ». Les structures sociales favorisant une hiérarchie entre hommes et femmes, il apparaît normal que la colère des femmes soit étouffée, tout comme celle, j'y reviendrai, des personnes racialisées, des pauvres, etc.

L'expression de la colère compte nécessairement parmi les plus importants interdits, les plus grandes transgressions.

Et cet interdit trouve son écho dans la subordination des femmes, de sorte qu'elle contribue à maintenir leur infériorité sociale. Pour de nombreuses féministes, refuser sa propre colère, c'est échouer à imposer ses droits : « If one is not permitted to express anger or even to recognize it within oneself, one is, by simple extension, refused both power and control / *Ne pas se permettre d'exprimer de la colère, ou même de la reconnaître en soi-même, revient ni plus ni moins à se refuser pouvoir et contrôle* » (Heilbrun, 1988 : 13). À l'intériorisation de la colère se superpose ainsi l'intériorisation de l'infériorité féminine. « Nous avons mangé la colère de nos mères », affirme Lori Saint-Martin dans le roman *Les Portes closes* (2013 : 90) : comme si l'expression de la colère avait dû, au cours de l'histoire, se limiter aux activités traditionnellement pratiquées par les femmes ; comme si elle avait dû, à l'instar des femmes elles-mêmes, rester confinée dans l'exiguïté des cuisines. Réponse à une attaque ou à une menace, la colère, lorsqu'elle s'extériorise, implique pourtant une transformation et commande des bouleversements : « Les femmes en colère veulent du changement, elles remettent en cause notre mode de vie tout entier » (Goldhor-Lerner, 1990 : 13). C'est cette crainte du changement que les féministes tentent de renverser : elles refusent que l'affect soit domestiqué et que de nouveaux « masques » prennent le relais des maladies nerveuses, autrefois « populaires », comme l'hystérie ou la neurasthénie. La culpabilité, l'insécurité et la dépression[19] semblent en effet constituer les manifestations contemporaines d'une colère *destructrice* ou *inopérante* : derrière elles il faut sûrement chercher de la frustration, une colère dirigée vers soi-même plutôt que vers les autres. Mieux investie, mieux ciblée et mieux *exprimée*, la colère peut devenir d'une efficacité redoutable.

Revendiquer une colère saine, la féminiser, la politiser surtout : réponse à l'oppression, la colère que valorisent les féministes est *juste*. Colère-contestation, colère-discours, colère-outil, elle commande une assertion, l'affirmation d'une identité individuelle et collective forte. Pour le sociologue féministe Peter Lyman, elle doit cesser d'être envisagée dans sa seule expression individuelle et se manifester dans la sphère publique. À une analyse psychologique de la colère doit se greffer l'étude de facteurs sociaux et historiques. Personnelle, la colère est neutralisée, voire non identifiable ; collective, elle se transforme en une force politique :

> The psychological symptom is transformed into a political issue in that it reflects a collective experience […]. From mourning, one can *get angry*, recover a sense of righteous indignation and with it a sense of being a self ; this in turn opens the way to empowerment, a sense of the possibility of changing fate ; and ultimately, defiance, political action / *Le symptôme psychologique est transformé en question politique dans la mesure où il reflète une expérience collective […]. On peut passer du deuil à la colère, retrouver un sentiment de juste indignation et donc le sentiment d'être une personne ; ceci ouvre la voie à l'autodétermination, au sentiment de pouvoir changer le cours des choses ; et ultimement, à la défiance, à l'action politique* (Lyman, 1981 : 69-70, l'auteur souligne).

Lorsqu'elle devient politique, la colère permet l'indignation. Et l'indignation apparaît comme l'énergie idéale à la réparation d'injustices. La colère doit justement servir la justice, et non pas la vengeance (Mavrikakis, 2010). Pour l'écrivaine et militante Hélène Pedneault, la colère constitue un « excellent démarreur » (Pedneault, 2008) à l'exercice de l'indignation : elle provoque une brève décharge d'énergie pouvant engendrer un engagement à long terme, elle « allume les incendies que l'indignation reprend à son compte ». Elle permet d'instaurer un changement, de s'en prendre à des systèmes d'oppression. Dirigée contre les rapports de hiérarchie et de division dont les femmes sont victimes, elle permet

---

19 Voir Goldhor-Lerner et Tavris (1990).

l'acquisition d'un pouvoir, elle suppose que les femmes puissent accéder à une nouvelle autonomie politique : « Through the exercise of your anger […] you gain strength […] Controlled, directed, but nonetheless passionate, anger moves from the personal to the political and becomes a force for shaping our new destiny / *Grâce à l'exercice de votre colère […], vous gagnez en force […] Contrôlée, dirigée, tout en demeurant passionnée, la colère passe du personnel au politique et devient une force pour façonner notre nouvelle destinée* » (Kaplow, 2007). Colère et création, en ce sens, vont de pair : la première constitue une forme de communication, le moyen tout désigné d'imposer un « je » alors que la seconde fournit un terrain propice à cette affirmation. Le pouvoir que suppose la colère donne accès à une parole forte : « To be angry is to claim a place, to assert a right to expression and to discourse, a right to intelligibility / *Être en colère c'est réclamer une place, c'est affirmer son droit à l'expression et au discours, son droit à l'intelligibilité* » (Hirsch, 1989 : 169). Selon Andrea Juno et V. Vale, la colère des femmes se distingue de celle des hommes là où elle refuse la violence et la cruauté, là où elle préfère une meilleure canalisation et se vit de manière positive : « Anger can be a source of power, strength and clarity as well as a creative force […] Anger can bring hope and energy back into our lives and mobilize politically against the status quo / *La colère peut être une source de pouvoir, de force et de clarté ainsi qu'une force créative […] La colère peut ramener espoir et énergie dans nos vies et nous mobiliser politiquement pour contrer l'ordre établi* » (Juno et Vale, 1991 : 5).

1.3 LA COLÈRE NOIRE

Évidemment, la colère ne touche pas que le mouvement féministe. Bien avant l'émergence de la deuxième vague et du *Women's Lib*, les Africains-Américains sont engagés dans divers mouvements de libération. On aura tôt fait de rappeler que l'histoire du peuple africain en terre américaine est celle de la terreur, de la pauvreté et de l'injustice, mais aussi celle de luttes acharnées pour l'autonomie et l'émancipation. Violent déracinement de l'Afrique et voyage obligé jusqu'en Amérique au cours des 16^{e} et 17^{e} siècles ; esclavage, torture physique et déshumanisation ; ségrégation et terreur d'organisations blanches comme le Ku Klux Klan : les Africains-Américains doivent surmonter d'importants traumatismes collectifs et faire preuve d'une créativité sans précédent pour vivre et même *survivre* au sein d'une nation qui leur est hostile[20].

Face à ces inégalités et à ces injustices, la colère est interdite : « For centuries, black Americans lied to white Americans. It was a matter of simple survival. Slaves did not speak in anger to their masters […] Rage was generally held deep within / *Pendant des siècles, les Américains de race noire ont menti aux Américains de race blanche. C'était une simple question de survie. Les esclaves ne parlaient pas à leurs maîtres lorsqu'ils étaient sous l'emprise de la colère […] La rage était habituellement enfouie au plus profond de soi* » (Cose, 2011 : 27). À l'époque esclavagiste, toute révolte est passible de lourds châtiments (coups de fouet, privation de nourriture, ou, dans certains cas, exécution). C'est dans la musique religieuse, les spirituals et les sermons enflammés de prédicateurs que la colère peut s'exprimer. Avec les années 1950 et l'avènement du mouvement pour les droits civiques, elle devient progressivement admise, *publique*, jusqu'à être considérée comme un thème dominant et récurrent de tout discours sur la condition des Africains-Américains (Cose, 2011 : 28). Malgré la fin de la Seconde Guerre mondiale, le boom économique

[20] Les contraintes de la présente analyse ne permettent malheureusement pas de procéder à une synthèse détaillée de l'histoire africaine-américaine. Pour une histoire sociale des États-Unis (en traduction française), voir Zinn, 2006 ; pour une histoire « créative » des Africains-Américains, voir Painter (2206) ; pour une histoire des femmes africaines-américaines, voir Lerner (1975), Davis (1983), hooks (1981), Wade-Gayles (1984) et Lehuu (2011).

qui suit et l'amélioration des conditions matérielles, les Noirs doivent encore subir les lois Jim Crow[21] et ne gagnent pas d'autonomie politique. Alors que l'histoire collective est marquée par l'injustice, des auteurs et intellectuels n'hésitent pas à revenir à elle pour expliquer l'ampleur de la colère vécue par l'ensemble de la communauté. Dans *Notes of a Native Son* (1955), James Baldwin écrit : « There is not a Negro alive who does not have this rage in his blood – one has the choice, merely, of living with it consciously or surrendering it / *Il n'y a pas un Nègre vivant qui n'ait cette rage dans son sang – son choix se résume à vivre avec elle consciemment ou à y renoncer* » (Baldwin dans Cose, 2011 : 28). Héritage imposé, legs à surmonter ou à affirmer, la colère et la rage agissent comme moteur collectif, comme réponse à la discrimination historique.

1.3.1 Grier, Cobbs et Malcolm X : des hommes en colère

En 1968 paraît *Black Rage*, ouvrage significatif dans la mesure où il donne à penser, pour la première fois, l'expérience noire américaine sous un angle psychologique. À l'aide de récits tirés de la vie quotidienne (homme ayant des relations de travail insatisfaisantes, femme malheureuse dans son rôle de mère au foyer, etc.), les auteurs William H. Grier et Price M. Cobbs s'intéressent à leur tour à la colère *prévisible*, au désir d'agression enfoui : « Aggression leaps from wounds inflicted and ambitions spiked. It grows out of oppression and capricious cruelty. It is logical and predictable if we know the soil from which it comes / *L'agression vient de blessures infligées et d'ambitions flouées. Elle croît de l'oppression et de la cruauté arbitraire. C'est logique et prévisible si nous connaissons le terreau dans lequel elle s'enracine* » (Grier et Cobbs, 1968 : 3-4). Les auteurs élaborent le concept de *black rage*[22] comme un résultat de l'esclavage et de son impact sur les Africains-Américains du 20e siècle : ce sont les structures sociales, politiques et économiques, de même que le racisme persistant, qui défavorisent les Noirs au profit des Blancs. Un tel discours, en 1968, est novateur : loin d'être responsables de leur propre infériorité[23], les Noirs sont les *victimes* d'un système cruel et haineux qui encourage une colère parfois impuissante. Encore au 20e siècle, les cicatrices de l'esclavage sont bien présentes dans la psyché noire en ce qu'elles appellent à des rapports de hiérarchie très marqués : « Because there has been so little change in attitudes, the children of bondage continue to suffer the effects of slavery. There is a timeless quality to the unconscious which transforms yesterday into today. The obsessions of slave and master continue / *Parce que les attitudes ont si peu évolué, les enfants de la servitude continuent de subir les effets de l'esclavage. La nature intemporelle de l'inconscient transforme hier en aujourd'hui. Les obsessions du maître et de l'esclave continuent* » (Grier et Cobbs, 1968 : 34). La colère, souvent inconnue, difficilement identifiable, trouve alors de mauvaises cibles : Grier et Cobbs font notamment le récit d'un jeune homme brillant incapable de conserver un emploi ou d'accéder à un quelconque succès professionnel. Derrière ce que d'autres nommeraient passivité ou manque d'ambition (des comportements « féminins », pourrait-on d'ailleurs croire), les deux auteurs relèvent une énorme colère que le jeune homme dirige contre lui-même, alors qu'il pourrait plutôt la diriger vers la population blanche, celle qui l'opprime et le stigmatise.

---

21 Lois ségrégationnistes dans les lieux publics, comme par exemple l'assignation de places définies dans les autobus municipaux.

22 Positif au départ, ce concept paraît désormais ambigu : en 1993, Colin Ferguson tue six personnes et en blesse 19 autres dans un train de banlieue new-yorkais. La défense invoque le *black rage* et les préjugés raciaux pour expliquer le geste du jeune homme. Sur le plan juridique, le *black rage* est ainsi plus qu'une problématique inhérente à l'identité collective noire ; elle implique une réelle pathologie. Voir West.

23 En 1965, le sociologue Daniel Patrick Moynihan publie l'étude *The Negro Family : The Case for National Action*, dans laquelle il soutient que la condition socio-économique défavorable des Noirs états-uniens est largement attribuable à la structure matriarcale des familles et non au racisme ambiant. Cette étude donnera lieu à tout un courant sociologique, mais plusieurs ouvrages subséquents tenteront de défaire le mythe du matriarcat noir. Voir notamment Wade-Gayles, Wallace et Lorde.

C'est que la société envoie aux Noirs un message de haine que ces derniers intègrent inconsciemment. À l'instar des femmes, les Noirs transforment la colère en dépression ou en chagrin, ou alors en un désir d'agression pouvant grandir de manière inattendue. Grier et Cobbs concluent leur ouvrage sur ce qui s'apparente à une réelle menace d'explosion : « As a sapling bent low stores energy for a violent backswing, blacks bent double by oppression have stored energy which will be released in the form of rage – black rage, apocalyptic and final / *Comme un jeune arbre courbé emmagasine de l'énergie pour un violent retour, les Noirs doublement courbés par l'oppression ont une énergie emmagasinée qui se libérera sous forme de rage – une rage noire, apocalyptique et irrévocable* » (Grier et Cobbs, 1968 : 210). Les Africains-Américains doivent acquérir un réel pouvoir social et politique tandis que les Blancs doivent enfin comprendre les injustices qu'ils perpétuent depuis des siècles : la société états-unienne doit immédiatement *changer* ou alors un « raz-de-marée de colère » déferlera sur elle (Grier et Cobbs, 1968 : 213). Rappelant le récent assassinat du leader Martin Luther King et le climat de violence qui l'a suivi[24], les auteurs mettent le lectorat en garde contre la fausse passivité des Noirs. À la douleur pourraient bien succéder la fureur et le brûlant désir de mettre en échec des siècles de stigmatisation. La référence à Malcolm X[25] en fin d'ouvrage paraît logique : malgré une réputation équivoque, le leader incarne toujours, trois ans après sa mort, la nécessité de détruire l'oppression de race par l'expression d'une colère vive et par l'utilisation de moyens radicaux.

À partir des années 1960, les mouvements de libération des Africains-Américains prennent deux trajectoires opposées, lesquelles s'incarnent dans les personnalités et les objectifs contrastés de Luther King et de Malcolm X. Alors que Luther King milite « pacifiquement » pour l'intégration raciale et l'obtention des droits civiques, Malcolm X réclame, avec les Black Muslims, la création d'un nouvel État noir. L'adoption de nouvelles lois et un simple changement de mentalités lui semblent insuffisants. Malcolm X propose la séparation complète du peuple africain-américain et refuse de croire à un quelconque rapprochement entre les races. Ce rapprochement affaiblirait et humilierait (encore) les Noirs : dans un pays où on refuse à ces derniers « de vivre ici, d'entrer ici, de manger ici, de boire ici, de travailler ici, de marcher ici, de faire des études ici », l'union entre les peuples paraît « grotesque » (Haley, 1966 : 218). Non seulement une Révolution africaine-américaine est-elle essentielle, mais tous les moyens pour y parvenir sont admis. Les détracteurs de Malcolm X condamneront l'appel plus ou moins direct à des actions violentes :

> […] il n'existe pas de révolution pacifique. Il n'existe pas de révolution où l'on tende la joue gauche. Une révolution non violente, ça n'existe pas […] La révolution est fondée sur la terre. La terre est le fondement de toute indépendance. La terre est le fondement de la liberté, de la justice, et de l'égalité […] La révolution est sanglante, la révolution est hostile, la révolution ne connaît pas le compromis, la révolution renverse et détruit tout ce qui lui fait obstacle (Malcolm X, 2002 : 41-42).

Taxé d'entretenir des discours haineux et d'encourager les émeutes, Malcolm X est déclaré « Noir en colère numéro un » (Haley, 1966 : 292). La colère et la violence sont ici intimement liées : lorsqu'il est accusé d'incitation à la violence, Malcom X répond qu'il est d'abord et avant tout un ardent défenseur de

---

[24] Martin Luther King est assassiné à Memphis le 4 avril 1968. Sa mort provoque des émeutes dans plus de 100 villes états-uniennes et quarante-six personnes sont tuées (Waldschmidt-Nelson, 2012 : XXXV).

[25] Malcom Little naît en 1925 au Nebraska, dans une famille de huit enfants. Son père est assassiné par le Ku Klux Klan en 1931 et sa mère est internée quelques années plus tard. Little déménage à Boston puis à New York, où il devient cambrioleur et trafiquant de drogue. Après une peine de sept ans de prison, durant laquelle il se convertit à l'islam et apprend à lire et à écrire, il prend le nom de Malcolm X en référence à tous les Noirs historiquement victimes de l'oppression blanche et dépossédés de leur identité. Il participe à la fondation de la Nation of Islam et devient pasteur, puis fonde l'Organisation de l'unité afro-américaine, une organisation non religieuse. Il est assassiné en février 1965. L'identité de ses meurtriers est encore aujourd'hui incertaine. Voir Haley.

la justice. Il affirme également qu'il « *croi[t]* à la colère car la Bible dit qu'il y a un *temps* pour la colère » (Haley, 1966 : 292, l'auteur souligne). Colère et violence, dans ces conditions, apparaissent comme une fin de non-recevoir : elles doivent servir à protéger les Noirs des Blancs lorsque la loi n'y parvient pas.

Il est donc peu surprenant qu'on associe souvent le concept de *black rage* à Malcolm X et à ses combats pour l'indépendance du peuple noir états-unien. Selon Malcolm, la rage tient à une nouvelle manière, pour les Africains-Américains, de se percevoir, de s'affirmer, d'afficher une confiance à la fois personnelle et collective : « Malcolm believed that rage would produce a psychic conversion in black people ; they would affirm themselves as human beings, no longer viewing their bodies, minds, and souls through white lenses, and believing themselves capable of taking control of their own destiny / *Malcolm croyait que la rage produirait une conversion psychique chez les personnes noires ; elles s'affirmeraient en tant qu'êtres humains, cesseraient de voir leurs corps, leurs esprits et leurs âmes à travers la lunette des Blancs, et se croiraient capables de prendre le contrôle de leur destinée* » (West, 1993 : 96). Le leader est peut-être controversé, il n'en lègue pas moins un héritage profond : « One rarely encounters a picture of Malcolm X (as one does of Martin Luther King, Jr.) in the office of a black professional, but there is no doubt that Malcolm X dangles as the skeleton in the closet lodged in the racial memory of most black professionals / *Il est rare qu'on retrouve une photo de Malcolm X (comme c'est le cas pour Martin Luther King, Jr) dans le bureau d'un professionnel noir, mais il ne fait aucun doute que Malcolm X est un squelette dans le placard, gravé dans la mémoire raciale de la plupart des professionnels noirs* » (West, 1993 : 97). La colère qu'on dissimule ne disparaît pas : au contraire, elle menace constamment de surgir et de tout bouleverser. Il faut donc voir comment celle des femmes noires se manifeste et constater comment chacune d'entre elles a « this rage in *her* blood / *cette rage dans son sang à elle* ».

1.4 « ALL THE WOMEN ARE WHITE, ALL THE BLACKS ARE MEN, BUT SOME OF US ARE BRAVE » : LE FÉMINISME NOIR, SA CRITIQUE LITTÉRAIRE ET LA COLÈRE

Le titre de l'ouvrage pionnier de Gloria T. Hull, Barbara Smith et Patricia Bell Scott, « All the Women Are White, All the Men Are Black, But Some of Us Are Brave », nous rappelle que les études sur les femmes de couleur posent un défi intéressant : mettre au jour la spécificité d'un groupe marqué par plus d'un rapport d'oppression. La structure du présent chapitre rend compte de cette spécificité. J'ai jusqu'à présent *volontairement* traité de la colère chez les femmes (blanches) et chez les Noirs (hommes) pour en arriver à montrer comment certaines oppressions peuvent en dissimuler d'autres, comment les mouvements des femmes et des Noirs, malgré leur volonté d'abolir des rapports de marginalisation, ont eux-mêmes produit des inégalités. Ayant pour fondement la réparation d'injustices et d'exclusions, la pensée féministe noire suppose des liens cruciaux avec la notion de colère. Avant d'en arriver à l'étude de ces liens, je crois cependant nécessaire de synthétiser les enjeux du *black feminism* et de sa critique littéraire.

1.4.1 Émergence et fondements théoriques du féminisme noir

La naissance du féminisme noir, comme le rappelle Angela Davis dans *Femmes, race et classe* (*Women, Race, and Class*, 1981), est étroitement liée à l'histoire de l'esclavage aux États-Unis. Au milieu du 19e siècle, de nombreuses femmes blanches prennent part aux luttes pour l'abolition de cette pratique tout en articulant des revendications féministes : leurs actions les amènent à se regrouper et à « faire le lien entre les deux groupes opprimés [les Noirs et les femmes] » (Davis, 1983 : 30), notamment sur la question du droit de vote. L'union des mouvements abolitionniste et suffragiste donne l'occasion de mettre au jour

deux systèmes d'oppression distincts, de lier des enjeux de *sexe* et de *race*, mais se révèle vite marquée par d'importantes tensions qui nuiront aux Africaines-Américaines. C'est qu'une fois l'abolition de l'esclavage proclamée, plusieurs associations échouent à faire front commun et à revendiquer le suffrage *à la fois* pour les Noirs et les femmes : alors que des militants comme Frederick Douglass (pourtant favorables à la cause des femmes) jugent que le vote des Noirs est une « question de vie ou de mort » (Davis, 2006 : 103), plusieurs féministes blanches tiennent absolument à conserver la supériorité de rang que leur confère leur « race anglo-saxonne » (Elizabeth Cady-Stanton dans Davis, 2006 : 55). Dans ces déchirements, les militantes noires se voient exclues et marginalisées : les féministes blanches refusent de s'allier à elles et créent, qui plus est, une « catégorie politique "femme" » (Dorlin, 2008 : 18) exclusive. Elles invoquent notamment la « moralité douteuse » (Dorlin, 2008 : 18) de leurs consœurs pour créer une féminité normative en opposition avec l'identité noire. Le racisme et la valorisation de la seule féminité *blanche* n'empêchent pas certaines militantes africaines-américaines de se mobiliser : les Mary Church Terrell, Maria W. Stewart, Anna Julia Cooper, Frances Harper et autres Sojourner Truth[26] prennent la parole, et appellent, par la création de discours et de regroupements, à la reconnaissance et à l'amélioration de leur situation sociopolitique. Néanmoins, de telles divisions entre féministes blanches et noires laissent leurs traces et perdurent jusqu'à l'éclosion de la seconde vague féministe, voire au-delà.

En effet, au tournant des années 1970, les revendications qui émergent avec le Women's Liberation Movement témoignent encore d'un racisme larvé. Les féministes blanches façonnent, à l'image de leurs précurseures du 19e siècle, un « nous femmes » faussé, exclusif :

> Another major differentiation is that the white women's liberation movement is basically middle class. Very few of these women suffer the extreme economic exploitation that most black women are subjected to day by day. This is the factor that is most crucial for us. It is not an intellectual persecution alone ; it is not an intellectual outburst for us ; it is quite real / *Une autre différence majeure est que le mouvement pour l'émancipation des femmes compte essentiellement des femmes blanches de la classe moyenne. Peu d'entre elles souffrent de l'exploitation économique extrême à laquelle la plupart des femmes noires sont soumises au quotidien. C'est le facteur qui est le plus important pour nous. Ce n'est pas une persécution intellectuelle ; ce n'est pas une crise intellectuelle pour nous ; c'est bien réel* (Beale, 1995 : 153).

Difficile de s'exprimer au nom de toutes les femmes, de rendre compte de la pluralité des expériences, lorsqu'on est blanche et issue des classes moyennes. Les militantes noires, victimes de stéréotypes (on leur ressasse constamment les mythes du matriarcat noir ou des mœurs sexuelles décadentes) et exclues des rassemblements féministes intellectuels, hésitent d'autant plus à s'engager aux côtés de leurs consœurs blanches que leurs conditions de vie et leurs revendications sont sensiblement différentes :

> [The black woman] has a harder time finding a mate, remains single more often, bears more children, is in the labor market longer, has less education, earns less, is widowed earlier, and carries a heavier economic burden as a family head than her white sister / *[La femme noire] a plus de difficulté à trouver un compagnon, demeure célibataire plus souvent, donne naissance à plus d'enfants, passe plus de temps sur le marché du travail, est moins scolarisée, gagne un salaire moins élevé, est veuve plus tôt, et assume un plus grand fardeau économique en tant que chef de famille que sa sœur blanche* (Murray dans Wade-Gayles, 1984 : 28).

Par ailleurs, pour sortir de la sphère privée et affirmer leur propre autonomie politique, les féministes blanches n'hésitent pas à faire des femmes noires leurs subordonnées, à les employer par exemple comme domestiques. Comment réclamer l'égalité pour *toutes* les femmes sans prendre en considération des

---

[26] Cette question d'une féminité blanche construite en opposition avec l'identité noire donnera lieu au célèbre discours de Sojourner Truth, *Ain't I a Woman* (1851). Truth, esclave affranchie, y aborde la nécessité de reconnaître l'expérience noire dans la lutte pour les droits des femmes et affirme, dans une sorte de litanie, qu'elle est à la fois noire *et* femme. Ce discours est encore aujourd'hui considéré comme fondateur de la pensée féministe noire.

réalités sociopolitiques dissemblables ? Les féministes blanches s'y consacrent pourtant tout en gommant, parfois volontairement, la spécificité de l'expérience africaine-américaine.

Cette marginalisation, les militantes l'avaient déjà vécue au sein des mouvements de libération des Noirs. En effet, à la fin des années 1950, hommes et femmes s'engagent solidairement dans l'affirmation des droits civiques. Cependant, les hommes réinstaurent rapidement des rapports de hiérarchie et les femmes sont reléguées à l'arrière-plan des luttes. Encouragées, au sein des organisations, à exécuter des tâches de secrétariat bien plus qu'à prendre la parole lors des rassemblements, certaines sont même invitées à rester à la maison pendant que les hommes « font la Révolution » (hooks, 1981 : 95). C'est que, comme l'affirme Michele Wallace dans « Une féministe noire en quête de sororité » (« Anger in Isolation : A Black Feminist's Search for Sisterhood », 1975), les mouvements de libération raciale visent, insidieusement, à revaloriser la virilité des hommes noirs, quitte à verser dans la guerre des sexes : « J'appris que les femmes Noires (moi comprise), s'étaient conduites de manière odieuse pour tenter de détruire la masculinité de l'homme Noir ; on m'expliqua que nous l'avions castré […] que nous avions toujours été trop bruyantes et dominatrices […] » (Wallace, 2008 : 48). Déterminés à exiger de nouveaux droits dans une société raciste, les hommes noirs n'hésitent pourtant pas à imiter leurs oppresseurs :

> While the 60s black power movement was a reaction against racism, it was also a movement that allowed black men to overtly announce their support to patriarchy. Militant black men were publicly attacking the white male patriarchs for their racism but they were also establishing a bond of solidarity with them based on their shared acceptance of and commitment to patriarchy / *Bien que le « black power » des années soixante était une opposition au racisme, c'était également un mouvement qui permettait aux hommes noirs d'afficher ouvertement leur adhésion au patriarcat. En public, les militants noirs attaquaient les patriarches blancs pour leur racisme, mais ils établissaient avec eux des liens de solidarité fondés sur leur assentiment et leur engagement communs envers le patriarcat* (hooks, 1981 : 99).

La cause des femmes est donc traitée avec indifférence. Les militantes, au lieu de voir leur situation sociopolitique et économique s'améliorer, sont victimes de divisions sexistes. Priées d'« aider le *frère* à se réaliser » (Wallace, 2008 : 52 ; je souligne), elles perdent le droit de se consacrer à leur propre « réalisation ».

Face à ces mouvements réducteurs, qui se targuent pourtant de déjouer des rapports d'oppression, il faut une pensée politique qui permette aux Africaines-Américaines d'affirmer leurs droits individuels et collectifs, d'abolir la multiplicité des oppressions dont elles sont victimes. Le *black feminism* naît d'un désir de remettre en question certaines réflexions posées d'un côté par le féminisme blanc et de l'autre par les mouvements de libération des Noirs. Constatant leur absence dans les discours accordant la priorité soit à l'oppression de sexe/genre, soit à celle de race, les féministes noires entreprennent de théoriser leur propre expérience, intimement marquée *à la fois* par le sexisme, le racisme et le classisme.

Mary Ann Weathers signe en 1969 un texte fondateur, « An Argument for Black Women's Liberation as a Revolutionary Force », dans lequel elle pose que *toutes* les femmes, peu importe leur appartenance ethnique, sont victimes d'une même oppression : « [W]e do have female's oppression in common / *Nous avons l'oppression des femmes en commun* » (Weathers, 1995 : 161). Pour certaines femmes, cependant, *s'ajoutent* des oppressions de race, de classe ou d'orientation sexuelle. L'inclusion de toutes les femmes au mouvement féministe constitue une proposition séduisante car elle s'oppose à l'idée d'une féminité spécifiquement blanche et tente de rendre compte d'expériences diversifiées et inégales. Elle devient pourtant vite problématique dans la mesure où elle pose l'oppression de sexe comme la plus importante (et les autres oppressions comme « secondaires »). Le Combahee River Collective propose un important

élément de solution quand il réfléchit concrètement, dans sa déclaration de 1977, à la *simultanéité* des rapports d'oppression vécus par les femmes de couleur :

> Nous sommes activement engagées dans la lutte contre l'oppression raciste, sexuelle, hétérosexuelle et de classe et nous nous donnons pour tâche particulière de développer une analyse et une pratique intégrées, basées sur le fait que les principaux systèmes d'oppression sont imbriqués (Combahee River Collective, 2008 : 60).

Ces systèmes ne sont pas cumulés, ils ne s'additionnent pas les uns aux autres : ils entrent plutôt en interaction et dialoguent pour former l'expérience singulière d'un individu. Dans son article « Theorizing Race, Class, and Gender », Rose M. Brewer affirme qu'il faut penser les oppressions en les « multipliant » plutôt qu'en les « additionnant » et qu'il faut voir comment elles agissent les unes sur les autres au lieu de les superposer de manière à créer une hiérarchie (Brewer, 1993 : 16) : les *intersections* entre genre, race et classe sont essentielles pour permettre aux femmes de couleur de rendre visible leur expérience, de dévoiler leurs conditions de vie. En forgeant le terme de « multiple consciousness / *conscience multiple*[27] » (Brewer, 1993 : 15), selon lequel l'infériorité historique permet d'appréhender le monde d'une manière singulière, Brewer affirme que le féminisme noir doit donner lieu à l'existence de plusieurs niveaux simultanés d'engagement politique. La sociologue Patricia Hill Collins tient des propos similaires : la pensée féministe noire doit permettre aux femmes de prendre la parole et d'émettre enfin un « point de vue » (Collins, 2008 : 142) qui leur soit propre. Ce point de vue, c'est la création de savoirs de rechange, c'est le positionnement des Africaines-Américaines au centre de nouvelles réflexions savantes : « Cette pensée peut […] stimuler le développement d'une identité collective en offrant aux Noires une vision d'elles-mêmes et de leur monde différente de celle que leur renvoie l'ordre social établi, une vision qui encourage les Africaines-Américaines à valoriser leur propre savoir empirique subjectif » (Collins, 2008 : 142). La critique littéraire fait assurément partie des savoirs qui permettent de « stimuler le développement d'une identité collective » nouvelle. Quels sont les enjeux et objectifs de cette critique ? Quels liens entretient-elle avec la colère ?

1.4.2 Critique littéraire : quelques enjeux

Lorsqu'elle amorce son article fondateur *Toward a Black Feminist Criticism* avec la touchante phrase « I do not know where to begin / *Je ne sais trop par où commencer* », Barbara Smith (1985) lève le voile sur une problématique cruciale : il n'existe encore, en 1977, aucune grille qui permette d'analyser la spécificité des œuvres d'auteures africaines-américaines. Dans les milieux littéraires, les auteures sont victimes de stéréotypes, les éditeurs sont réfractaires à publier leurs œuvres et les quelques textes publiés trouvent difficilement leur place en librairie. Les écrivaines noires peinent, en somme, à être considérées comme des créatrices de plein droit. Dès lors, comment penser leur littérature, comment la critiquer, comment la faire vivre ? Comment favoriser l'émergence d'une tradition littéraire *à la fois* noire et au féminin ? Pour Smith, la mise à l'écart des femmes africaines-américaines du canon et des anthologies littéraires constitue une injustice frappante, perpétrée par les écrivains blancs, certes, mais également par les écrivains noirs et les écrivaines blanches. La littérature africaine-américaine est souvent analysée sans allusion au sexe de l'auteur, comme si les écrits de femmes noires ne possédaient aucune valeur intrinsèque. En témoigne la réaction face à l'initiative de certaines universitaires de les enseigner : « Have "they" written anything

---

[27] On peut ici supposer une référence implicite au concept de « double consciousness » avancé par le penseur africain-américain W.E.B. Du Bois. Le « double consciousness » renvoie à la double identité (à la fois africaine et américaine) des Noirs états-uniens et il est pensé presque exclusivement au masculin. Le qualificatif « multiple » tend à inclure le féminin à cet amalgame identitaire. Je reviendrai sur les théories de Du Bois au deuxième chapitre.

that is any good ? […] Haha ! That will certainly be the most nothing course ever offered / *Ont-"elles" écrit quoi que ce soit de valable ? […] Haha ! Ce sera sûrement le cours le plus vide de contenu jamais offert* » (Smith, 1985 : 173). La critique féministe, comme le souligne Audre Lorde dans un article postérieur à celui de Smith, joue quant à elle la carte de l'incompréhension pour justifier sa réticence à intégrer ces écrits dans l'institution : « All too often, the excuse given is that literatures of women of Color can only be taught by Colored women, or that they are too difficult to understand, or that classes cannot get into them because they come out of experiences that are too different / *Trop souvent, le prétexte invoqué est que les littératures des femmes de couleur ne peuvent être enseignées que par des femmes de couleur, ou qu'elles sont trop difficiles à comprendre, ou que les étudiants n'arrivent pas à s'y intéresser parce que leurs expériences personnelles sont trop différentes de celles des auteures* » (Lorde, 2003 : 117). Invisibilité, indifférence et préjugés provenant de groupes littéraires *eux-mêmes* marginalisés : l'injustice est effectivement frappante et doit être réparée par la création d'une critique qui se penche sur la question du genre tout autant que sur celles de la race et de la classe sociale. Il faut donc entendre dans les mots de Smith, dans ce « I do not know where to begin / *Je ne sais trop par où commencer* », l'urgence d'un défrichement et d'un bouleversement, la nécessité de faire surgir de nouvelles voix.

L'objectif, sans conteste, est aussi riche que vaste. Pour parvenir à leur reconnaissance institutionnelle, il faut placer ces nouvelles voix dans une tradition littéraire unique et originale. En écho à Barbara Smith qui se demande par où commencer, Alice Walker questionne : « What is my literary tradition ? Who are the black women artists who preceded me ? Do I have a ground to stand on ? / *Quelle est ma tradition littéraire ? Quelles sont les artistes noires qui m'ont précédée ? Ai-je des assises sur lesquelles je peux m'appuyer ?* » (Walker dans Christian, 1997 : 51). La piste de réflexion qu'elle suggère est invitante : observer toutes les formes d'expression qu'ont utilisées des générations de femmes noires pour résister à l'esclavage, à la ségrégation et au racisme en général, voir comment elles ont cousu, brodé et chanté pour comprendre leur réponse à l'oppression (Walker, 1997 : 240). La construction d'un nouveau canon ne peut être possible sans la recherche de précurseures, de *foremothers* à prendre comme modèles et sources d'inspiration. Gardiennes de l'héritage africain-américain au féminin, figures de liaison entre le présent et un passé culturel imprécis, ces « mères artistes » permettent de tracer la voie à suivre, d'édifier des normes esthétiques et thématiques distinctes. En plus de voir comment des mémoires, correspondances ou journaux intimes peuvent contenir un potentiel littéraire, les critiques suivent la piste d'auteures majeures telles Zora Neale Hurston, Pauline Hopkins, Jessie Fauset ou Nella Larsen : les écrits de ces femmes sont redécouverts, étudiés au sein de l'institution, revalorisés, définis comme *classiques*.

Cette recherche d'influences est bénéfique pour les auteures contemporaines, qui peuvent enfin écrire, enfin *s'écrire*. La critique littéraire féministe noire favorise la mise en récit de l'expérience africaine-américaine et la création de personnages féminins denses et complexes :

> If there is a single distinguishing feature of the literature of black women – and this accounts for their lack of recognition – it is this : their literature is about black women ; it takes the trouble to record the thoughs, words, feelings, and deeds of black women, experiences that make the realities of being black in America look very different from what men have written / *S'il y a un élément bien distinctif de la littérature des femmes noires – et c'est ce qui explique leur manque de reconnaissance – c'est ceci : leur littérature est à propos des femmes noires ; elle prend la peine de consigner les pensées, les mots, les sentiments et les actions des femmes noires, expériences qui font paraître leur réalité très différente de ce qui a été écrit par les hommes* (Washington, 1990 : 35).

La mise en échec des stéréotypes (les personnages de la *black mammy* ou de la mulâtre au destin tragique, par exemple, sont relégués aux oubliettes) et l'édification d'un nouveau regard sur la littérature (regard évidemment différent de celui qui sous-tend les discours littéraires officiels) donnent lieu à une

nouvelle compréhension de la réalité des femmes, de leur histoire, de leur besoin de transformer les structures sociales.

Évidemment, une telle entreprise se place sous le signe de la colère. Nombre de ces critiques pionnières, en travaillant à relever l'injustice dont les écrivaines sont victimes (jusqu'à créer un lieu commun [Henderson, 1990 : 118]), font nommément référence au mécontentement qui les habite. Alors que Barbara Smith affirme sans détour « I am filled with rage / *Je suis remplie de rage* » (Smith, 1985 : 169), Deborah McDowell parle des critiques « justifically enraged / *enragées à juste titre* » (McDowell, 1995 : 154) et Mary Helen Washington exprime sa « rage at our treatment / *rage face au traitement qui nous est réservé* » (Washington, 1981 : 10). Fondée sur la réparation d'une injustice et sur l'urgence du changement, la critique littéraire féministe noire constitue une critique de la colère, ou plus précisément une critique *en colère*. Aux exclusions multiples, les critiques répondent par une colère démultipliée : elles mettent au point une grille d'analyse où cet affect est permis, voire souhaitable.

1.4.3 De la nécessité d'une « plainte violente » : féminisme noir et colère

Devant ces constats, il faut évidemment voir comment les féministes noires théorisent cette émotion pour en faire un objet d'étude à part entière. Les penseuses bell hooks et Audre Lorde, notamment, réclament la possibilité de réhabiliter la colère des Africaines-Américaines, revendiquent un droit, selon le terme de Catherine Mavrikakis, à la « plainte violente » (Mavrikakis, 2010). Dans *Killing Rage*[28], bell hooks se penche sur le concept de *black rage* dans la communauté noire (tant chez les hommes que chez les femmes), mais elle le fait de son point de vue de féministe. Pour sa part, Audre Lorde cherche, dans *Sister Outsider* (et tout particulièrement dans les essais « De l'usage de la colère » et « Les Yeux dans les yeux »), à voir comment le sexisme, le racisme et le classisme peuvent interagir avec la colère des femmes noires.

Pour bell hooks, le *black rage* est une énergie refoulée qu'il est impératif de faire surgir. Devant le racisme et sa terreur imposée, les Africains-Américains hésitent, par peur de représailles, à exprimer le moindre sentiment de colère ou de révolte à l'endroit de leurs oppresseurs. La répression de telles émotions demeure pour les Blancs un formidable instrument de contrôle, voire de colonisation. En empêchant la colère des Noirs de s'exprimer, les Blancs s'assurent d'une certaine passivité qui favorise la perpétuation des systèmes racistes (hooks, 1995 : 14-15). Taire la colère et la rage, feindre l'indifférence devant la violence du racisme : voilà pour beaucoup de Noirs un mode de protection et de survie, une promesse de sécurité, voire une condition nécessaire à la réussite sociale. Taboue, l'affirmation de la rage est limitée à la seule sphère privée (« Rage was reserved for life at home / *La rage était réservée à la vie domestique* » [hooks, 1995 : 14]), et encore. Elle est souvent intériorisée, crainte, transformée en une certaine apathie. Au lieu de l'exprimer, les Noirs acceptent docilement leur sort, gardent le silence, jouent la carte de la victimisation. Ils oublient, par individualisme parfois, la dimension sociale et collective de la lutte au racisme. En somme, ils deviennent impuissants devant l'oppression ; ils maintiennent, au plus grand avantage des Blancs, leur infériorisation.

Le diagnostic est semblable chez Audre Lorde, qui voit la colère des femmes noires comme un secret « farouchement gardé », comme un puits sans fond (Lorde, 2003 : 163). Dans « Les Yeux dans les

[28] L'utilisation du qualificatif « killing » plutôt que « black » témoigne sans doute d'une volonté d'inclure le féminin dans le concept de *black rage*. Un peu à l'image de Rose Brewer et de son « multiple consciousness », hooks semble vouloir déjouer un masculin neutre.

yeux », la poétesse et penseuse s'emploie à montrer que la peur (de soi, des autres, de l'oppression) mène à l'intériorisation de la colère. Selon elle, la colère des femmes africaines-américaines est une *réponse* à la haine, « ce désir de mort que la société renvoie dès l'instant de [leur] naissance [aux] Noires, de sexe féminin, nées en amérique »[29] (Lorde, 2003 : 164). Cette haine, que les femmes « absorbent » pour en faire une source de violence, est assimilable au racisme, au sexisme, au classisme ; bref aux multiples rapports d'oppression et au mépris dont elles ont été historiquement l'objet. Refoulée, la colère engendre l'hostilité :

> Nous ne nous aimons pas nous-mêmes, donc nous ne pouvons pas nous aimer les unes les autres […] Non pas que les femmes Noires fassent si facilement couler le sang émotionnel de leurs pareilles, mais nous avons tellement souvent saigné que la douleur de ce bain de sang en devient presque banale (Lorde, 2003 : 174-175).

À la violence, les femmes répondent à leur tour par la destruction, installant entre elles méfiance et distance (Lorde, 2003 : 165). Pour Lorde, il faut évidemment cesser de nier la colère et lui trouver de nouvelles cibles, un nouvel « usage ».

Lorde et hooks conçoivent la colère et la rage comme des moyens de contestation positifs, comme des outils fondamentaux à la libération noire. Plus encore, Lorde pense la colère comme une nécessité et comme un instrument « vital », indispensable à toute discussion sur le racisme et le sexisme (Lorde, 2003 : 142). Pour hooks, le *black rage* est un moteur de résistance, le refus de se faire victime d'un système oppresseur :

> Then and now, I understand rage to be a necessary aspect of resistance struggle. Rage can act as a catalyst inspiring courageous action. By demanding that black people repress and annihilate our rage to assimilate, to reap the benefits of material privilege in white supremacist capitalist patriarchal culture, white folks urge us to remain complicit with their effort to colonize, oppress, and exploit / *Depuis toujours, je conçois la rage comme un aspect nécessaire de la résistance. La rage peut jouer un rôle de catalyseur inspirant des actions courageuses. En insistant pour que nous, les personnes de race noire, réprimions et annihilions notre colère afin de nous intégrer, de tirer les avantages matériels de la culture suprémaciste blanche, capitaliste et patriarcale, les personnes de race blanche nous exhortent à demeurer complices de leur entreprise de colonisation, d'oppression et d'exploitation* (hooks, 1995 : 16).

hooks refuse la victimisation : elle y voit une forme de complicité avec la suprématie blanche. Se dire victime constitue pour elle un manque de courage politique, un acte « disempowering and disenabling / *débilitant et paralysant* » (hooks, 1995 : 29). Dans cette optique, l'ouvrage *Black Rage* de Grier et Cobbs lui paraît dépassé puisqu'il fait de la rage un synonyme de faiblesse et un symptôme de la marginalisation des Noirs. hooks juge nécessaire d'éprouver une colère catégorique, *affirmative*, tout comme Lorde, qui considère la colère comme « une source d'énergie au service du progrès et du changement » (Lorde, 2003 : 140). L'extériorisation de l'émotion doit favoriser la rencontre entre femmes de couleur, et non le mépris. Elle doit s'ériger en force collective, en « source importante de puissance » (Lorde, 2003 : 143).

Au final, la rage et la colère doivent permettre de transformer les systèmes de domination. Alors que Lorde aspire à un « remaniement fondamental et radical de ces implicites qui sous-tendent nos vies » (Lorde, 2003 : 142), hooks distingue deux types de rage : la rage narcissique, celle des Noirs privilégiés qui exigent de nouveaux droits, mais qui cherchent à obtenir justice *à l'intérieur* des systèmes oppresseurs ; et

---

[29] Afin de déjouer certains rapports de domination présents dans le langage, Audre Lorde avait pris la décision, en écrivant *Sister Outsider*, de déplacer certaines majuscules et minuscules, d'affirmer le pouvoir des Africaines-Américaines au détriment de celui des systèmes sexiste et raciste états-uniens. Ces choix orthographiques ont été conservés lors de la traduction des textes. Le « a » minuscule d'« amérique » est donc volontaire.

la rage militante, celle des opprimés-es, une rage plus dangereuse et plus menaçante qui vise à *renverser* ces mêmes systèmes. hooks regrette par ailleurs le décalage qui existe entre la colère que ressentent les Africains-Américains et sa difficile réception dans les discours dominants. Les Blancs, qui refusent d'admettre que des structures racistes gouvernent les États-Unis, qui refusent d'admettre la colère de *l'Autre*, voient inévitablement le *black rage* comme une pathologie. Ainsi, une simple « rage narcissique » ne suffit pas. L'expression de la colère doit au contraire défaire, démonter les structures et permettre l'édification d'une société plus juste, mener à une « creative empowerment / *autonomisation créatrice* » (hooks, 1995 : 29).

Dans le cadre de la présente analyse, plus intéressante encore est la question du rapport entre colère et acte créateur. hooks et Lorde interrogent toutes deux l'écriture comme lieu d'expression de l'affect. Comme le souligne Catherine Mavrikakis dans « De la colère dans la littérature contemporaine des femmes », hooks amorce *Killing Rage* en écrivant qu'elle se trouve assise, dans un avion, à côté d'un homme blanc raciste qu'elle a eu envie d'assassiner quelques minutes plus tôt : « I wanted to stab him softly, to shoot him with the gun I wished I had in my purse. And as I watched his pain, I would say to him tenderly "racism hurts" / *Je voulais le poignarder doucement, tirer sur lui avec le pistolet que j'aurais souhaité avoir dans mon sac à main. Et alors que j'aurais regardé sa douleur, je lui aurais dit tendrement "le racisme fait mal"* » (hooks, 1995 : 11). Au lieu de céder à l'envie, elle prend papier et crayon pour faire le récit de cette expérience. L'anecdote, devenue moteur du texte, suppose un questionnement fondamental : « Sur quel mode doit se manifester la colère ? S'agit-il seulement de passer d'un indicible enragé à un dicible discursif ? » (Mavrikakis, 2010). La colère peut-elle investir l'écriture, peut-elle être « sublimée dans un discours » ? Ces interrogations animent vraisemblablement Audre Lorde, qui, lorsqu'elle se demande que faire de toute la colère qui l'habite, affirme : « le pouvoir de tuer est moins grand que celui de créer, car il signe la fin et non le début de quelque chose de nouveau ». La colère, à la fois *ressentie* et *réfléchie*, peut ainsi trouver dans la création, dans l'acte d'écrire, un lieu d'existence riche et fécond.

De fait, dans « New Lives and New Letters », Mary Helen Washington s'intéresse à la colère au sein du canon littéraire féministe noir. Selon elle, l'expression de cette émotion dans les œuvres de femmes africaines-américaines est synonyme d'un féminisme grandissant (Washington, 1981 : 8). Avant la fin des années 1970, la colère est surtout placée sous le signe d'une inversion : le personnage féminin cache sa colère derrière la honte et l'impuissance. Autrement dit, la colère est bien présente, mais s'exprime de manière feutrée, passive, elle est à la fois stigmatisée et fautive. Donnant l'exemple de *Maud Martha*, roman de Gwendolyn Brooks publié en 1953, Washington souligne que la colère y est silencieuse, masquée derrière une fausse acceptation, chez les protagonistes, d'un destin tracé d'avance. Lorsqu'elle surgit nommément, elle concerne exclusivement les mères et leurs filles et ne permet pas l'acquisition d'un nouveau pouvoir : « none of these women gains autonomy or awareness or greater force for her life through her wild, undifferentiated rage / *aucune de ces femmes n'obtient autonomie ou conscience ou plus grande force par sa rage sauvage et généralisée* » (Washington, 1981 : 8). L'émergence du féminisme noir et de sa critique littéraire, en revanche, favorise l'expression d'une colère créative et assumée, engendre une révolte contre les idéologies plaçant les femmes noires en perpétuelle situation d'infériorité. De nombreux récits d'émancipation donnent à lire des héroïnes complexes et révoltées qui défient les stéréotypes et affichent un nouveau pouvoir d'agression. Diverses œuvres romanesques et théâtrales font usage d'une colère revendicatrice donnant lieu à une étonnante affirmation de soi. Dans *Eva's Man* (1976), Gayl Jones s'inspire de la figure de Méduse pour relater le récit d'Eva, jeune femme accusée du meurtre de son amant. Dans *Praisesong for the Widow* (1983), Paule Marshall met en scène la furieuse Avey Johnson, qui, enceinte, monte et descend sans cesse les escaliers de son appartement dans le but de provoquer,

en vain, une fausse couche. Dans *The Color Purple*, Alice Walker raconte l'histoire de Celie, qui fomente le meurtre de son mari pour se venger des mauvais traitements qu'il lui inflige. Le développement d'une critique littéraire foisonnante autorise la mise en place de nouveaux symboles, de nouvelles images, de nouvelles manières d'aborder le langage (Washington, 1981 : 11), et la colère est sans contredit un motif important de cette recherche formelle et thématique. Difficile, en fait, de ne pas lier une telle présence de l'affect aux revendications qui ont cours à cette époque. Tout en étudiant la présence de la colère dans la littérature du 19e siècle, Cari Carpenter et Linda Grasso poursuivent, au début des années 2000, la réflexion de Washington : dans *Seeing Red* et *The Artistry of Anger*, elles avancent toutes deux que les œuvres littéraires doivent témoigner, grâce à divers indices textuels, des changements politiques survenant dans une société.

Conclusion

La colère constitue indubitablement une notion qui évolue selon les époques, une passion et une émotion qu'on tente tantôt de camoufler, tantôt de faire surgir, un motif qui effraie autant qu'il s'infiltre, qui prend de multiples visages. Les mouvements féministe et pour les droits civiques, de même que le féminisme noir, pensent la colère comme une théorie de l'action, qui cherche la justice et non la vengeance (Mavrikakis. 2010). Comme l'affirme Catherine Mavrikakis, la colère doit constituer, dans le politique, un moment *à dépasser.* Car lorsque justice est faite, lorsque l'égalité entre les sexes ou entre les races est atteinte, à quoi peut servir la colère sinon à provoquer des excès dont la philosophie et l'imaginaire occidentaux ne veulent pas ? Par ailleurs, il faut, me semble-t-il, aller au-delà de cette seule « théorie de l'action » pour voir comment la littérature pense les notions d'excès et de débordement. L'expression de la colère peut-elle se jouer autrement qu'à travers une héroïne qui s'affirme et détient un important pouvoir d'agression ? L'affect peut-il être diffusé également dans la forme textuelle elle-même, dans l'écriture ? La colère, en somme, doit-elle être absolument *instrumentalisée* (Lalonde, 2011) ? C'est ce que l'étude de *Passing*, de *Sula* et de *Push* permettra d'explorer : la colère, certainement attribuable à des rapports d'oppression, peut-elle être également à l'origine d'une esthétique ?

Chapitre 2

LA COLÈRE ET SON DOUBLE : *PASSING*

Every day we are choking down that rage.
Tous les jours nous étouffons cette rage.

– *Ann Petry,* The Street

Les années 1920 et 1930 voient l'émergence du premier mouvement « d'émancipation spirituelle » (Locke, 2010) des Africains-Américains. Quête d'affirmation, refus de soumission à la suprématie blanche et importante revendication de progrès social : le « New Negro Movement », comme on l'appelle à l'époque, suggère un renouvellement de l'identité noire. Au dire d'Alain Locke, auteur de l'essai fondateur *Enter the New Negro*, les Africains-Américains s'engagent enfin, avec fierté, dans l'ère moderne (Locke, 2010). L'effervescence n'est pas exclusivement politique ou sociale. La bourgeoisie noire émergente regroupe des écrivains-es ainsi que des artistes bien décidés à faire reconnaître la culture et la créativité africaines-américaines. Les deux décennies permettent l'éclosion d'une riche littérature : le nombre d'œuvres publiées se multiplie et les textes bénéficient d'une large diffusion, notamment par le développement d'une importante presse littéraire et la naissance de maisons d'édition s'intéressant à des corpus dits « marginaux » (Hutchinson, 2007 : 7). Ce courant culturel, bien qu'il touche plusieurs villes états-uniennes, se concentre tout particulièrement à Harlem, au nord de Manhattan, au point qu'on le dénomme aujourd'hui « Renaissance de Harlem ».

Au centre des préoccupations des auteurs-es figure évidemment le rapport des Noirs à la société états-unienne. Qu'est-ce que la race ? Qu'est-ce qu'être Noir dans une société raciste ? Comment parvenir à l'égalité raciale ? Mais aussi et surtout : comment valoriser pour la première fois l'héritage culturel africain-américain, comment *faire émerger* une identité culturelle noire ? Autant de questions fondamentales qui permettent de cerner quelques thématiques et tendances esthétiques chères aux créateurs et créatrices de l'époque. Dans ce contexte, la publication massive de *passing novels* durant les années 1920 et 1930 a attiré l'attention des critiques. Ces romans, héritiers d'une tradition populaire du 19e siècle, la tragédie mulâtre (*tragic mulatto/a*), sont souvent jugés conservateurs, voire réactionnaires (Miller, 2000 : 93), ce qui paraît étonnant en regard du bouillonnement culturel qui définit l'époque. C'est qu'ils suivent une trame narrative convenue : ils mettent obligatoirement en scène un personnage mulâtre à la peau très pâle (souvent une femme), dont les efforts en vue de *passer* pour Blanc[30] le condamnent à mourir par incapacité d'assumer son double héritage racial et son identité noire. Qu'il s'articule autour d'une protagoniste apprenant par hasard qu'elle a du « sang » noir ou reniant sa communauté et ses origines pour profiter des avantages de la vie chez les Blancs, le *passing novel* se conforme à des codes narratifs contraignants et ne subvertit d'aucune manière l'idéologie raciste, puisque la protagoniste souffre fatalement de se découvrir ou d'être découverte comme Africaine-Américaine. Peu surprenant, dans ces conditions, que la mulâtre soit devenue, dans l'imaginaire états-unien, un stéréotype tenace qui véhicule une représentation figée de la féminité. Selon Barbara Christian, « she is seldom perceived as a

[30] Difficile de trouver un équivalent français au terme « passing ». En français, le roman de Larsen s'intitule *Clair-obscur*, ce qui exprime assez bien la difficulté de traduction. J'utiliserai la traduction littérale du mot « passing », *passer*, tout en reconnaissant que cette formule trouve peu d'échos chez la plupart des francophones.

person in either the black or the white world. Instead, she is an *image* / *elle est rarement perçue comme une personne, tant dans le monde des Noirs que celui des Blancs. Elle est plutôt une* image » (Christian, 1980 : 53 ; je souligne).

À bien y regarder, pourtant, la représentation et l'étude du personnage mulâtre s'inscrivent parfaitement dans le contexte de la Renaissance de Harlem. Plusieurs auteurs en font un symbole de médiation, d'exploration entre les races (Gallego, 2003 : 12). En *passant*, la mulâtre permet de croire à l'inclusion de l'héritage africain-américain au sein de la société blanche et raciste ; elle aspire même à une certaine égalité entre Noirs et Blancs. Il faut souligner que les années 1920 et 1930, malgré le dynamisme créatif et intellectuel des Noirs, sont encore marquées par une importante séparation entre les races. Le racisme règne, les lynchages se multiplient, les catégories raciales semblent immuables :

> Never before or since has the color line been treated which such hysteria. So-called « Americanization » organizations were hell-bent on holding people to strict racial categories and extending segregation's legal and economic reach by making all movement across racial lines seem both undesirable and unnatural / *Jamais, ni avant ni depuis, la ligne de démarcation entre les couleurs n'a-t-elle été traitée avec une telle hystérie. De soi-disant organisations « d'américanisation » voulaient à tout prix confiner les personnes dans des catégories raciales étanches ainsi qu'étendre la portée légale et économique de la ségrégation en s'attachant à faire paraître indésirables et contre nature tous les mouvements transgressant les divisions raciales* (Kaplan, 2007 : xv).

Le destin de la mulâtre tracé d'avance, reconnaît néanmoins la coexistence de deux races ennemies et laisse entrevoir une possibilité de dialogue entre elles. Au carrefour de deux cultures, de deux manières d'appréhender le monde, la mulâtre incarne bien quelques-uns des idéaux de la Renaissance de Harlem : stéréotypée et statique, elle oblige paradoxalement à *dévoiler* l'existence d'une identité et d'une culture noires aux États-Unis[31] (Gallego, 2003 : 122).

Voilà qui n'est pas sans rappeler le concept fondateur de *double consciousness*, avancé pour la première fois par W.E.B. Du Bois dans *Les âmes du peuple noir* (*The Souls of Black Folks,* 1903). Pour Du Bois, l'identité noire états-unienne est marquée par un important dualisme dans la mesure où les Africains-Américains vivent au confluent de deux civilisations, deux cultures et deux héritages. Ils existent à la fois comme Noirs *et* comme Américains, le regard qu'ils portent sur eux-mêmes étant largement dicté par les Blancs et leur mépris : « [Chaque Noir] a une conscience de soi douloureuse et un sens presque morbide de sa propre identité. Sa vie est dédoublée, ses pensées sont dédoublées, ses devoirs sont dédoublés, sa classe sociale est dédoublée. Son langage et ses idéaux sont dédoublés » (Du Bois, 2007 : 192). Appel à la coexistence positive d'éléments identitaires conflictuels (blanc/noir, occidental/africain, etc.), le *double consciousness* cherche à transformer l'infériorité historique des Noirs en un signe distinctif. Pour Du Bois, la dualité identitaire doit être vue comme un atout : l'affirmation de la culture et de l'héritage africains-américains est nécessaire au renversement de l'idéologie raciste.

2.1 *PASSING* ET LA CRITIQUE LITTÉRAIRE FÉMINISTE

Roman publié en 1929, *Passing* s'inscrit dès son titre dans la tradition des *passing novels* et de la tragédie mulâtre, mais révèle également une qualité d'écriture indéniable, plaçant Nella Larsen parmi les auteurs les plus importants de la Renaissance de Harlem. Thriller psychologique sur fond de tragédie antique, *Passing*

---

[31] De même, on pourrait affirmer le contraire, puisque le *passage* suppose également une disparition : d'un point de vue individuel, *passer*, c'est *passer inaperçu(e)*, c'est taire et rendre invisible son identité noire pour donner la prérogative à son identité blanche.

plonge la lectrice dans le Harlem bourgeois des années 1920. Noires à la peau très pâle[32], les amies Irene Redfield et Clare Kendry sont réunies par hasard, après douze ans de séparation. Alors qu'Irene prend part à diverses activités pour la promotion des droits des Noirs et dit assumer sa négritude (tout en profitant à l'occasion des avantages que lui confère la pâleur de sa peau), Clare a choisi de *passer* pour blanche et a épousé un homme raciste, John Bellew, qui ignore tout de ses origines. Le lien qui unit les deux femmes, houleux et ambigu, devient d'autant plus problématique lorsque Clare exprime le désir de renouer avec la communauté noire et de participer aux événements mondains qu'Irene organise ou fréquente elle-même. Récit d'un entre-deux races, récit nerveux mais, malgré tout, contenu, poli, *Passing* propose une fascinante réflexion sur les aléas de l'appartenance raciale : la tension qui anime les deux protagonistes atteint son point culminant dans la mort énigmatique de Clare, aucun indice ne permettant de savoir hors de tout doute si la jeune femme s'est suicidée ou si Irene l'a assassinée.

À la fin des années 1980, *Passing* jouit, grâce à l'émergence de la critique littéraire féministe noire, d'un important regain d'attention critique. Le regard que posent les féministes sur le roman est novateur : il remet le personnage d'Irene Redfield au centre des discussions. *Passing* n'est plus l'histoire du *passage* de Clare Kendry, mais bien celle de la « turbulence émotionnelle » de son amie (Tate, 2007 : 344). Pour de nombreuses analystes (parmi lesquelles Deborah McDowell, Cheryl A. Wall et Claudia Tate), le moteur réel de l'intrigue n'est ni le conflit racial ni la subversion de la *color line* incarnée par Clare, mais plutôt la relation trouble qui lie les deux femmes. Dans *The Changing Same*, Deborah McDowell offre une toute nouvelle lecture du roman en mettant au jour l'existence d'une relation amoureuse inavouable (et non consommée) entre Irene et Clare. Le caractère menaçant de Clare aux yeux d'Irene, les qualificatifs hyperboliques qu'utilise Irene pour décrire Clare et l'imagerie de la chaleur sont quelques-uns des indices textuels permettant de croire à un sous-texte érotique dans *Passing*. La mort tragique de Clare symbolise selon cette lecture la mort du désir d'Irene et l'impossibilité d'admettre ce désir, tant pour les personnages que pour Nella Larsen elle-même. La condamnation de l'intrigue lesbienne correspond ainsi au sacrifice de Clare à l'autel des conventions littéraires et culturelles de l'époque : il était presque impossible alors, pour une auteure, de dire le désir des femmes noires, de représenter un désir « exotisé » depuis toujours[33] (McDowell, 1995 : 87-94).

S'inspirant de ces travaux, Judith Butler offre dans « "Passing", "Queering" : le défi psychanalytique de Nella Larsen » d'intéressantes observations : *Passing*, selon elle, suggère en fait une « racialisation » du désir sexuel. Le potentiel séducteur de Clare naît d'abord et avant tout de la liberté qu'a cette dernière de passer pour blanche. Clare est érotisée dans la « mobilité sociale » qu'elle incarne (Butler, 2009 : 174) et dans son pouvoir de métamorphose : « Clare est un fétiche qui tient ensemble à la fois la transformation de sa négritude en source exotique d'excitation et le déni entier de cette négritude » (Butler, 2009 : 175). Alors que John Bellew profite de la frontière imprécise entre les races pour faire de sa femme un « objet exotique à dominer » (Butler, 2009 : 176), Irene envie, jalouse, *désire* la liberté dont jouit apparemment son amie. Comme les féministes noires, Butler considère l'intrigue lesbienne de *Passing* comme un non-dit, comme « ce qui est presque énoncé et […] menace de troubler le discours » (Butler, 2009 : 180). Elle

---

[32] Une précision semble ici importante : dès qu'il a un arrière-grand-parent noir (ce qui constitue donc 1/8 de son bagage génétique), un individu états-unien est lui-même considéré comme noir d'un point de vue légal. Le certificat de naissance annonce alors une « personne de couleur ». Voir Davis (1983).

[33] C'est d'ailleurs l'un des objectifs de la critique littéraire féministe noire que de dénoncer l'image fortement répandue, dans l'ensemble des productions littéraires, culturelles et médiatiques, de la femme noire tentatrice, pourvue d'un appétit sexuel dévorant. Par opposition à la femme blanche chaste et pure, la femme noire est décrite comme étant sensuelle et impudique. Voir Collins (2008), Christian (1997) et hooks (1981), entre autres.

va cependant plus loin en suggérant que le conflit entre Irene et Clare relève aussi bien de l'identification, du désir ou de la jalousie que de la fureur (Butler, 2009 : 178). Elle souligne également au passage que l'explosion de la colère menace d'étouffer et d'interrompre le discours, qu'elle constitue une « *fissure* à la surface sociale de la conversation » (Butler, 2009 : 180 ; je souligne).

C'est sous le signe de l'hybridité et du double que j'aborderai l'étude de la colère dans *Passing*. Tout comme le personnage mulâtre qui *passe* met au jour une seconde identité cachée, la colère est représentée dans le roman de Larsen selon divers procédés duels, comme une force émergeant de manière oblique. Il ne faut évidemment pas se surprendre d'un tel traitement de l'affect dans une œuvre publiée par une femme noire à l'aube des années 1930 : interdite, la colère ne peut être exprimée que de manière feutrée. Dans *The Women of the Harlem Renaissance*, Cheryl A. Wall ne manque pas de souligner que la volonté de progrès social et culturel dont parle Alain Locke dans *Enter the New Negro* vise d'abord les hommes créateurs. Si elles parviennent à publier quelques œuvres d'envergure, les femmes sont jugées plus sévèrement que les hommes : les plus importants salons littéraires leur sont fermés et leurs œuvres sont souvent déclarées conventionnelles (Wall, 6). Il va sans dire que de telles contraintes sociales peuvent avoir une incidence sur les thèmes et motifs abordés, de même que sur la forme des œuvres. Je m'intéresserai d'abord à la double intrigue qui régit *Passing* et mettrai en évidence la colère d'Irene qui est présente sur deux niveaux textuels. Je me pencherai ensuite sur le personnage de Clare et constaterai qu'elle est le double colérique d'Irene dans la mesure où, à la manière d'une héroïne romantique, elle incarne le « côté sombre » de son amie. Je réfléchirai enfin à l'importance de l'ironie comme manifestation détournée de colère et d'agressivité : l'ironie, dans son caractère bivocal, suggère en effet que l'hybridité des races trouve écho dans l'hybridité des sens.

Les réflexions de Butler, quoique très brièvement formulées, me sont précieuses puisqu'elles laissent entrevoir l'importance de la colère dans *Passing*. Je souhaite donc m'en inspirer et voir en détail comment la colère menace les personnages *et* le texte de Larsen. La colère, dans *Passing*, ne fait pas irruption sporadiquement, comme les apparences pourraient le proposer ; elle semble au contraire guider l'intrigue tout entière vers son dénouement tragique. Il est vrai qu'elle est taboue, souterraine. Dans l'univers rigide que Larsen met en scène, son jaillissement paraît au premier abord difficilement envisageable. *Passing* est un récit où la politesse est de mise, où les femmes prennent le thé en discutant de choses futiles, réglant leur vie en fonction de leurs activités mondaines et souriant de leurs sourires convenus. La colère, dans ces conditions, apparaît en effet comme une fissure, l'attaque ultime aux conventions et à la bonne tenue de ces personnages. Elle menace l'*ordre* du discours, impose un certain désordre, fait surgir une forme de théâtralité qui dérange et dérègle la structure contraignante de l'intrigue.

2.2 LA MÉCANIQUE DE LA COLÈRE

L'univers dans lequel évolue Irene Redfield est propre, sécuritaire, artificiel, voire anachronique (Tate, 2007 : 342). Entre la prochaine tasse de thé à prendre chez une amie et le prochain achat à effectuer, tout est réglé au quart de tour. Chez Irene, l'horaire est serré, les sorties mondaines sont prévues longtemps d'avance. Quand Clare l'invite vainement à souper au terme de leur première rencontre, Irene fait défiler, comme pour se protéger déjà, la longue liste de rendez-vous organisés : « She said hastily : "I'm afraid I can't, Clare. I'm filled up. Dinner and bridge. I'm so sorry" […] / *Elle dit précipitamment : "J'ai bien peur de ne pas pouvoir, Claire. Je suis prise. Un dîner et un bridge. Je suis vraiment navrée"* […] » (14/57). On nage ici en pleine répétition d'un quotidien bourgeois et futile, où prendre le thé et faire une partie de bridge sont une tâche, presque une obsession. Irene *joue* un rôle, qu'on devine être celui de femme de

la bonne société. Elle répète inlassablement la même routine et les mêmes gestes, en plus de revêtir ses plus belles robes et d'apparaître toujours sous son meilleur jour : « Irene […] ran a comb through her black hair, then tossed her head with a light characteristic gesture, in order to disarrange a little the set locks. She touched a powder-puff to her warm olive skin, and then put on her frock […] / *Irène […] passa un peigne dans ses cheveux noirs, puis eut un léger mouvement de tête caractéristique, afin de démêler les mèches compactes. Elle promena la houppe de poudre sur sa chaude peau olivâtre puis enfila sa robe […]* » (39/98). Irene respecte à la lettre les conventions sociales de son époque, fait de son quotidien une sorte de *rituel* où les apparences doivent être préservées à tout prix. La banalité d'un tel mode de vie prend des allures de cérémonie, comme si une menace devait être tenue à distance : « [T]o her, security was the most important and desired thing in life » / *[La] sécurité était pour elle la chose la plus importante et désirable ici-bas* » (87/172). Derrière la futilité, on sent une insécurité profonde, une peur de prime abord incompréhensible, mais qui a à voir, justement, avec la colère.

Pas surprenant que la structure du roman soit elle-même contrainte et possède un caractère routinier. Trois parties de longueur plus ou moins égale constituées chacune de quatre scènes : voilà qui devrait garantir à l'intrigue de *Passing* une importante rigidité, un effet de répétition rassurant. Les parties (les deux premières, tout particulièrement) suivent un même modèle et observent un enchaînement semblable d'événements : les personnages « entrent en scène » à des moments précis, reviennent à intervalles réguliers. De la même manière, les lieux où se déroule l'intrigue se recoupent : la première scène de chaque partie se tient chez Irene alors que la troisième donne généralement lieu à un rassemblement extérieur (thé chez Clare, soirée de bienfaisance, réunion chez des amis). Larsen réécrit toujours la même scène, met au point une intrigue cyclique, un bref enchaînement narratif répété trois fois mais qui pourrait l'être sans fin. Qu'est *Passing* sinon l'histoire toute simple d'une femme qui éprouve pour une autre femme à la fois attirance et répulsion ; qui décide, en raison de cette tension, de ne pas la revoir ; qui la revoit néanmoins dans le cadre d'événements mondains ; qui éprouve de nouveau attirance et répulsion ; qui décide de ne plus la revoir ; qui la revoit néanmoins… ? Dès les toutes premières pages, les événements se succèdent de manière attendue et convenue : Irene oscille entre le désir de ne plus jamais côtoyer Clare (« She was through with Clare Kendry / *Elle en avait fini avec Claire Kendry* » [21/67]) et celui, irrépressible, de garder contact avec elle (« At that moment it seemed a dreadful thing to think of never seeing Clare Kendry again / *En cet instant, il lui paraissait abominable d'envisager de ne plus jamais revoir Claire Kendry* » [20/65]). Ainsi, *Passing* est l'histoire d'un univers réglé et mécanique, une pièce à jouer et à rejouer invariablement, un récit programmé d'avance où les personnages font figure de marionnettes imperturbables. À l'image de la vie d'Irene, la structure narrative de *Passing* semble banale, voire lassante.

Pourtant, il y a bel et bien une fissure, une menace que tout s'écroule, que le flegme devienne emportement, que la colère trouble la quiétude et l'apparente monotonie de l'univers d'Irene. Cette menace paraît d'abord inoffensive tant est banalisée la colère du personnage. Par une curieuse contradiction, la colère d'Irene est taboue mais on la retrouve partout. Il faut dire que le traitement de l'émotion relève presque exclusivement d'une dénomination explicite par la voix narrative. La colère est si souvent nommée qu'on ne croirait pas utile d'y accorder de l'attention. À force d'être répétés, les mots « anger / *colère* », « annoyance / *contrariété* », « irritation / *irritation* », « resentment / *ressentiment* », « rage » ou « fury / *fureur* » deviennent en quelque sorte naturels, invisibles : Irene est constamment fâchée (ou à tout le moins contrariée), et pour des raisons qui sont le plus souvent anodines. Les plus petits détails sont source de colère. À l'idée de revoir Clare alors qu'elle a un horaire chargé, Irene éprouve une irritation grandissante (21) ; à discuter autour d'un thé avec Clare et leur copine Gertrude, elle devient

subitement pleine de ressentiment (24) ; à se disputer avec son mari à propos de l'éducation sexuelle de leurs fils, elle est furieuse puis s'exhorte au calme en tentant de réprimer sa colère (45). Un tel procédé octroie à la voix narrative un pouvoir important : « le narrateur a pour fonction de révéler plus que ce qu'Irene peut elle-même se risquer à révéler » (Butler, 2009 : 173). La narration permet à la lectrice de bien saisir l'état émotionnel d'Irene, mais pose vite un piège en transformant la divulgation en simple généralité : par les multiples répétitions, la colère peut être ignorée ou sembler sans conséquence. Du reste, le quotidien d'Irene étant placé sous le signe de l'artifice, on assiste à une dépersonnalisation du personnage. Puisque c'est la prochaine tasse de thé à prendre qui compte, on a du mal à cerner qui est vraiment Irene : hormis son besoin de sécurité, peu de choses nous sont dites à son sujet. Paradoxalement, seule la colère l'humanise. Dans sa personnalité et son univers aseptisés, on trouve une nouvelle forme de *passage* : Irene *passe* pour une femme calme, exemplaire et rangée alors qu'elle cache une profonde colère.

Il faut donc s'intéresser à la condamnation de l'affect qui marque le roman tout entier. Il y a fort à parier que la colère d'Irene est banalisée au nom d'une politesse, d'une retenue relevant à la fois des personnages et de la narration. Irene tait constamment ses sentiments, jusqu'à empêcher la moindre exclamation, qu'elle soit de colère ou non : « She remembered her own little choked exclamation of admiration / *Elle se rappelait sa propre petite exclamation admirative, étouffée […]* » (58/125). En particulier, toute trace, toute manifestation de colère paraît répréhensible et doit être réprimée : « Inside the shop, she stilled the trembling of her lips and drove back her rising anger / *Une fois entrée dans la boutique, elle réprima le tremblement de ses lèvres, refoula les vagues de colère* » (45/107). Tout acte ou toute parole qui ne s'inscrit pas dans le déroulement de la routine bourgeoise est profondément refoulé. Mais il y a plus : on a affaire à un camouflage des émotions *dans la narration*. Malgré la dénomination fréquente de certaines actions et certains mots liés au continuum de la colère, la voix narrative évacue à coup sûr de nombreuses informations. Faisant écho à la structure rigide de l'intrigue et à l'autocensure émotive d'Irene, les phrases de *Passing* sont marquées par une importante économie de mots, elles sont courtes et sèches et restent souvent inachevées : « How savagely she had clawed those boys […] And how deliberately she had – / *Avec quelle sauvagerie elle avait labouré de ses griffes ces garçons […] Avec quelle volonté elle avait…* » (3/41). On trouve dans *Passing* un mutisme, quelque chose de l'ordre d'un silence obligé, la présence d'une rage folle sous la surface lisse et bien réglée. La colère est nommée (par l'instance narrative, mais pas par le personnage) et pourtant enfouie (par les deux), comme si la répétition du mot faisait écran à une réelle présence de l'émotion, comme si sa seule mention exposait déjà au pire. Du reste, la répression presque maladive indique un malaise : sous ces manifestations « banales », il y a peut-être une colère fondée, des débordements à prévoir, une menace plus importante qu'il n'y paraissait à première vue. Sous la colère nommée, et donc banalisée, en couve une autre, celle-là dangereuse, explosive. On peut alors voir apparaître un second niveau de sens, une deuxième intrigue, comme un sous-texte qui émerge.

2.3 LE THÉÂTRE DE LA COLÈRE

L'expression de la colère procède dans *Passing* d'un appel au théâtral, à la performance. Le jeu convenu d'Irene, celui qui régit prétendument son existence, est lentement remplacé par l'émergence d'un excès, d'une outrance. Réprimée et banalisée, la colère menace néanmoins d'exploser, elle *déborde* dans le récit qu'on croyait mécanique. Malgré l'interdit qui pèse sur elle, elle se montre autant qu'elle se cache, elle sourd petit à petit. On la voudrait hors les murs, hors du texte (Mavrikakis), mais elle émerge néanmoins.

Porteuse d'un dérèglement progressif du discours, elle fait jaillir le désordre. Ce qui devait demeurer masqué devient public, se transforme en spectacle.

À cet effet, les toutes premières pages du roman sont révélatrices. Dans la chaleur étouffante d'août, Irene fait des courses lorsqu'elle aperçoit un homme tomber du sixième étage d'un immeuble. Cette chute, qui annonce la scène finale du roman, est intéressante dans la mesure où elle ne fera l'objet d'aucun développement. De l'homme qui gît au sol tout près d'Irene, on ne saura rien du tout : « Was the man dead, or only faint ? someone asked her. But Irene didn't know and didn't try to discover. She edged her way out of the increasing crowd, feeling disagreeably damp and sticky and soiled from contact with so many sweating bodies / *Était-il mort ou seulement évanoui ? lui demanda quelqu'un. Irène n'en savait rien et ne tenta pas de le découvrir. Elle se fraya un chemin en dehors de la foule qui grossissait, se sentant désagréablement humide, poisseuse et souillée d'avoir touché tant de corps en sueur* » (4/44). Le corps qui chute, qui *tombe*, au sol comme dans le texte, est vite effacé sans autre explication. Toute l'attention est plutôt portée vers le besoin irrépressible qu'a Irene de quitter la scène : la chaleur est insupportable, les corps transpirent, il reste encore des courses à faire. Irene n'éprouve pas seulement du désintérêt devant le drame qui vient de se jouer sous ses yeux : elle doit partir, fuir cet événement étrange, ce corps surgi de nulle part. Sa vie bien remplie ne supporte pas une telle perturbation. Et l'homme, il faut le rappeler, n'est pas victime d'une crise cardiaque ou d'un événement qu'on pourrait qualifier d'« ordinaire ». Sa chute relève du spectaculaire, de la mise en scène. Son corps s'*expose*.

Voilà qui donne le ton. Par la suite, Larsen multiplie les passages où l'excès menace la rigidité de l'intrigue, où la retenue disparaît pour faire brièvement place à la fébrilité et à l'exagération. Ainsi, difficile de comprendre la fin tragique du roman sans s'intéresser à l'escalade subtile de la violence. La défenestration de Clare s'inscrit-elle dans l'aggravation des actes de colère, constitue-t-elle son point culminant ? D'abord simple manifestation physique ou action furtive et étouffée, la colère devient de plus en plus marquée, les événements d'abord innocents ou même insignifiants prenant graduellement un nouveau sens. Ces événements, une fois le roman terminé, invitent à une relecture afin de mieux observer la progression d'une colère qui était pourtant présente depuis l'incipit. Placés l'un à la suite de l'autre, les éclats de colère guident l'intrigue vers son dénouement tragique, notamment en ce qu'ils paraissent de plus en plus outranciers. Ils annoncent une fin brutale et théâtrale, où la rage et la mort éclatent au grand jour.

C'est que la colère, d'abord associée à plusieurs affects connexes, en vient graduellement à émerger *seule*. Ses premières manifestations sont pour la plupart accompagnées de peur, de culpabilité ou de honte, lesquelles éteignent ou à tout le moins détournent l'éruption de la violence. Irene lit une lettre d'excuses de Clare et sent la colère monter en elle : « Brilliant red patches flamed in Irene Redfield's warm olive cheeks […] Humiliation, resentment, and rage were mingled / *Des taches rouge vif brûlaient les joues chaudes et mates d'Irène Redfield. […] [L']humiliation, le ressentiment et la rage s'entremêlaient* » (3/42). La scène achoppe d'ailleurs sur cette dernière phrase, comme si l'humiliation, le ressentiment et la rage devaient être camouflés, comme si le fait d'avoir été nommés justifiait – obligeait – que la narration s'intéresse immédiatement à *autre chose*. Quelques pages plus loin, Irene raccroche violemment son téléphone après avoir parlé à Clare, « her thoughts immediately filled with self-reproach / *s'en voulant aussitôt* » (22/70). Ici encore, l'expression de la colère, si rapide soit-elle, est dissimulée par ce qui constitue en quelque sorte une façon de s'amender. Accompagné de culpabilité, l'« emphatic bang » / *« claquement stencieux »* du téléphone paraît déjà moins grave, paraît même excusé. De la même manière, après avoir claqué la portière de la voiture devant son mari Brian, Irene s'emporte contre elle-même : « She was

even more vexed at her own explosion of anger. What could have got into her to give way to it in such a moment ? / *Elle s'en voulait davantage encore de son accès de colère. Quelle mouche l'avait piquée d'y céder en un tel moment ?* » (46/107). À la manière d'écrans, la culpabilité et l'humiliation atténuent l'expression de la colère et montrent à quel point elle est l'objet d'un tabou parfaitement intériorisé par Irene. Paradoxalement, le fait de stigmatiser à ce point la colère produit l'effet inverse d'une atténuation : une visibilité extrême. En effet, alors que la lectrice n'aurait pas attaché beaucoup d'importance au fait de raccrocher un téléphone avec force ou de claquer une portière, l'insistance sur les remords et la culpabilité met la colère en relief, maintient l'attention sur l'affect.

Malgré la retenue et le tabou, Irene pose donc des gestes inusités en regard du *rôle* qu'elle devrait jouer : la femme distinguée et bien mise devient nerveuse et fébrile. Lorsque John Bellew, lors d'une scène terrorisante, blague à propos de Clare, affirmant que la peau de sa femme s'assombrit avec le temps et qu'elle pourrait un jour devenir complètement noire (rappelons que Bellew est raciste et qu'il ignore que Clare est effectivement Noire), Irene éclate d'un rire démesuré :

> He roared with laugher. Clare's ringing bell-like laugh joined his. Gertrude after another uneasy shift in her seat added her shrill one. Irene who had been sitting with lips tightly compressed, cried out : "That's good !" and gave way to gales of laughter. She laughed and laughed and laughed. Tears ran down her cheeks. Her side ached. Her throat hurt. She laughed on and on and on, long after the others had subsided. Until, catching sight of Clare's face, the need for a more quiet enjoyment of this priceless joke, and for caution, struck her. At once she stopped / *Il éclata de rire. Le rire de clochettes de sa femme se joignit au sien. Gertrude, après s'être dandinée sur son siège, y ajouta son rire suraigu. Irène, qui était restée assise, les lèvres étroitement serrées, s'écria « Excellent ! » et libéra de grands éclats de rire. Elle riait sans pouvoir s'arrêter. Les larmes lui dévalaient les joues. Elle en avait mal aux côtes. La gorge lui brûlait. Elle riait sans pouvoir s'interrompre alors que les autres s'étaient arrêtés depuis longtemps. Jusqu'à ce que, apercevant l'expression de Claire, elle saisisse la nécessité d'apprécier plus discrètement cette blague incomparable, et d'être prudente. Elle s'arrêta sur-le-champ* (29/79).

Frappe, dans cet extrait, le temps que met Irene avant de commencer à rire. La (fausse) rigolade est déjà amorcée depuis un bon moment lorsque la jeune femme explose à son tour. Le caractère simulé d'un tel éclat est on ne peut plus clair : le rire d'Irene masque avant toute chose la colère devant les propos ignobles de Bellew. Il est feint et calculé, il trouble le bon déroulement de la rencontre entre amies. Si Irene est assise devant Bellew bouillant « with anger, mortification, shame / *de colère, d'humiliation, de honte* » (32/83), c'est sa colère qui est la plus menaçante. Les mots « mortification » et « shame / *honte* » font à leur tour office d'écran. Le rire, néanmoins, est une menace : il risque de rendre la colère *publique*, de déranger la scène, de faire jaillir la vérité.

Plus encore, au fil des pages, la colère émerge sans masque et conduit à des explosions plus fracassantes. Celles-ci envahissent à la fois le texte et la vie du personnage, jusqu'à faire paraître outranciers les agissements d'Irene. La colère du personnage explose sans crier gare, devient toujours plus violente, jusqu'à susciter l'incompréhension de la lectrice. La relation adultère qu'Irene imagine entre Brian et Clare en constitue l'exemple le plus éloquent. Plusieurs critiques féministes noires, à la suite de Deborah McDowell, ont conçu cet épisode comme le détournement du désir de la jeune femme pour Clare. Dans *The Changing Same*, McDowell affirme :

> Given her tendency to project her disowned traits, motives, and desires onto others, it is reasonable to argue that Irene is projecting her own developing passion for Clare onto Brian […] The more her unsettling feelings develop, the more she fights them, for they threaten the placid surface of her middle-class existence as a doctor's wife / *Étant donné sa tendance à projeter sur les autres ses traits, motivations et désirs inavoués, il est raisonnable d'argumenter qu'Irene projette sa propre passion grandissante pour Clare sur Brian […] Plus ses sentiments troublants grandissent, plus elle les combat, car ils menacent le calme apparent de son existence bourgeoise de femme de médecin* (McDowell, 1995 : 91).

Brian serait alors une diversion et le présumé adultère, la fausse piste permettant de camoufler le désir sexuel d'Irene. Sans rejeter cette observation, je suis d'avis que cet adultère imaginé par Irene témoigne davantage d'une volonté de *dévoilement* que de *dissimulation* : il permet l'éclatement de la colère. C'est avec cette histoire qu'Irene perd vraiment pied, son flegme habituel se dérobant au profit d'une importante nervosité. Elle-même admet n'avoir aucune preuve pour affirmer que son mari entretient une relation secrète avec Clare : « She had seen nothing, heard nothing. She had no facts or proofs. She was only making herself unutterably wreched by an unfounded suspicion / *Elle n'avait rien vu, rien entendu. Elle ne possédait ni faits ni preuves. Elle se rendait intolérablement malheureuse du fait d'un soupçon infondé* » (76/155). Que cette liaison soit vraie ou fausse importe peu ; ce qui compte, c'est qu'elle donne lieu à une scène où l'explosion de la colère paraît exagérée :

> Actually, she didn't count. She was, to him, only the mother of his sons. That was all. Alone she was nothing. Worse. An obstacle.
> Rage boiled up in her.
> There was a slight crash. On her floor at her feet lay the shattered cup. Dark stains dotted the bright rug. Spread. The chatter stopped. Went on. Before her, Zulena gathered up the white fragments (73).
>
> *En vérité, elle ne comptait pas. Elle n'était pour lui que la mère de ses fils. C'était tout. Personnellement, elle n'était rien. Pis. Un obstacle.*
> *La rage montait en elle.*
> *On entendit un petit choc. Sur le sol, à ses pieds, la tasse gisait, fracassée. Des taches sombres parsemaient le tapis éclatant. S'étalaient. Le bavardage s'arrêta. Reprit. Devant elle, Zulena ramassait les débris de porcelaine (152).*

La colère, comme le souligne Judith Butler, se répand subitement dans le texte comme le thé se répand au sol, sorte de tache de sang à nettoyer rapidement (Butler, 2009 : 178). Elle monte en Irene tout en étant étouffée : il y a achoppement dans la narration, comme si la tasse brisée surgissait d'ailleurs, sans que personne la touche. La lectrice *sait* qu'Irene a brisé la tasse ; néanmoins, l'ellipse fait que, sans autres détails, l'incident pourrait paraître extérieur au personnage. Vite, surtout, il faut ramasser les dégâts : les morceaux sont balayés par la domestique dès qu'ils ont touché le sol. C'est qu'ils mettent en évidence la colère d'Irene, ils la donnent à voir tel un spectacle inattendu ; ils miment, voire incarnent une fébrilité qu'on ne voudrait pas voir émerger. L'incident, du reste, annonce la fin de *Passing* : si la colère en vient à se répandre *pour vrai*, si elle vient troubler l'ordre et la rigidité autant du texte que de la petite société dépeinte, alors il faut l'étouffer une fois pour toutes, il faut faire disparaître Clare. Car Clare constitue une double menace : elle pourrait à tout moment dévoiler son identité secrète, mais aussi rendre visible la rage enfouie d'Irene. Ainsi, la contrariété et la subtile irritation deviennent graduellement colère et indignation puis rage et fureur, transformant Irene en personnage irrationnel et incontrôlable. L'événement, à la fois énorme et infime (comme en témoigne le quasi-oxymore « slight crash »), signale la fin d'un monde.

Évidemment, Irene tente de rester stoïque, de sauver le jeu : « She wanted no empty spaces of time in which her mind would immediately return to that horror which she had not yet gathered sufficient courage to face. Pouring tea properly and nicely was an occupation that required a kind of well-balanced attention / *Elle n'avait aucun besoin de périodes d'oisiveté durant lesquelles son esprit reviendrait aussitôt à l'horreur qu'elle n'avait pas encore le courage d'affronter. Verser correctement, joliment le thé était une occupation exigeant attention et équilibre* » (71/148). Il lui faut répéter la routine, exécuter les actions familières, maintenir intact ce qui menace de s'écrouler : « She went on pouring. Made repetitions of her smile. Answered questions. Manufactured conversations / *Elle continuait à servir. Réédita son sourire. Répondit aux questions. Fabriqua la conversation* » (72/149). Intéressant, ici, comme la frontière est mince entre le fait de *verser* (« pouring ») et de *renverser* du thé. Le premier geste symbolise l'ordre et le deuxième, l'exact contraire. On n'est pas loin de la tension entre les couleurs de peau : entre noir et blanc se trouve

une ligne bien fragile… Par ailleurs, la tasse de thé brisée annonce une fois pour toutes la fin violente de *Passing*. Irene ne parvient plus à masquer la douleur et la colère qui l'affligent, remettant sa vie entière en question. Elle craque, son agitation l'emporte, elle s'abandonne aux larmes et aux tremblements :

> Sitting there alone in the forsaken dining-room, unconsciously pressing the hands lying in her lap, tightly together, she was seized by a convulsion of shivering […] Surely, she was going mad with fear and suspicion. She must not work herself up. She must not ! Where were all the self-control, the common sense, that she was so proud of ? Now, if ever, was the time for it / *Assise là, seule dans la salle à manger désertée, serrant inconsciemment les mains dans son giron, les pressant avec force, elle était la proie de convulsions et de tremblements […] Il était clair qu'elle devenait folle de crainte et de soupçon. Elle ne devait pas se mettre dans un tel état. Elle ne devait pas ! Où était passés toute la maîtrise de soi, le bon sens, dont elle était si fière ? C'était maintenant – ou jamais – qu'il fallait s'en servir* (84/168).

On peut évidemment questionner de telles réactions, se demander pourquoi Irene devient si émotive pour ce qui n'est au fond qu'une intuition. Quoi qu'il en soit, le désir de vengeance est là, Irene souhaitant en quelque sorte la mort de Clare : « She wanted to be free of her, and of her furtive comings and goings. If something would happen […] Anything. She didn't care what. Not even if it were that Clare's Margery[34] were ill, or dying. Not even if Bellew should discover – / *Elle voulait se libérer d'elle, de ses allées et venues furtives. Si seulement quelque chose pouvait arriver […] N'importe quoi. Elle s'en moquait. Pas même si sa Margery tombait malade, ou allait mourir. Pas même si Bellow découvrait…* » (78/157). Encore une fois, l'ellipse signale l'indicible, l'échec du *passage*. Rien ne semble vouloir freiner l'agitation d'Irene, les phrases deviennent de plus en plus syncopées, les événements déboulent à une vitesse folle, comme le tic-tac frénétique de l'horloge : « The clock chimed. One. Two. Three. Four. Five. Six / *L'horloge sonna. Un, deux, trois, quatre, cinq, six* » (75/154).

Irene assassine-t-elle Clare, la pousse-t-elle à l'extérieur ? Ou Clare se suicide-t-elle, se jetant elle-même par la fenêtre ? Questions insolubles, même si certains indices textuels laissent croire à la culpabilité d'Irene : « But there would be questions. She hadn't thought of them, of afterwards, of this. She had thought of nothing in that sudden moment of action / *Mais on lui poserait des questions. Elle n'y avait pas pensé, non plus qu'à l'après, à ceci. Elle n'avait pensé à rien dans ce moment soudain d'action* » (92/179). Loin de moi l'idée de prendre parti ou de faire dire au texte ce qu'il ne dit pas. Qu'Irene pousse ou non Clare importe peu, au fond. La mort de Clare, aussi ambiguë soit-elle, est intéressante puisqu'elle fait surgir une dernière fois le spectaculaire : « What happened next, Irene Redfield never afterwards allowed herself to remember. Never clearly. One moment Clare had been there, a vital glowing thing, like a flame of red and gold. The next she was gone / *Que se passa-t-il après, Irène Redfield ne se permit jamais de se le rappeler par la suite. Jamais clairement. À la minute précédente, Claire était là, rayonnante et pleine de vie, telle une flamme rouge et or. La minute d'après, elle avait disparu* » (91/178). Mourir défenestrée, voilà qui n'est pas banal, qui relève à la fois de l'étrange et du tragique. La robe couleur feu contribue à créer un contraste saisissant entre l'instant court et précis où Clare est encore vivante et celui où elle chute. Clare disparaît, littéralement : il ne reste plus rien d'elle, pas même de corps à ramasser comme les morceaux de la tasse de thé fracassée. Et pourtant, tout en aboutissant à un non-dit, à un vide textuel qui oblige à la supposition, *Passing* se termine comme il a commencé, sur une traversée du privé au public, sur une volonté d'exposition et d'exhibition, et sur une *chute* réelle et symbolique. Le corps de Clare, sans être décrit une fois au sol – c'est comme s'il s'était volatilisé –, a été poussé vers l'extérieur, a fait irruption dans le domaine public. Tout en étouffant une fois pour toutes la tension qui a fait évoluer l'intrigue du roman, il dévoile officiellement l'identité cachée de la jeune femme. Il symbolise ainsi la fin du *passage*,

---

[34] Margery est la fille de Clare. Elle n'est jamais présente dans l'action. Le « résultat » du métissage entre Clare et Bellew est hors-texte, lui-même tabou.

comme s'il rendait Clare à sa véritable race. Surtout, il expose ce qui avait été jusque-là profondément refoulé, il met au jour l'immense violence contenue et accumulée au fil des pages. Il s'impose comme une ultime explosion.

Ce qui devait donc être répétition et rigidité devient nervosité et perte de contrôle. Au-delà des événements isolés, des éclats et des corps surgis, différentes préoccupations esthétiques et textuelles mettent la colère en scène : la structure de *Passing* se dérègle, les scènes deviennent plus courtes, l'ordre des événements est dérangé, la température change[35]. En fait, la colère impose un double niveau de jeu, elle *superpose* deux mises en scène : le jeu convenu qui réglait froidement l'existence d'Irene est bouleversé par l'émergence d'une nouvelle pièce, par l'irruption d'un nouveau scénario et d'une nouvelle performance à livrer. Irene devient une caricature d'elle-même, sa colère exacerbe le ridicule de la première mise en scène, de son existence convenue. Le drame bourgeois se mue en tragédie et une femme doit mourir pour en sauver une autre.

2.4 CLARE ET IRENE : LES ALTER EGO

Il n'y aurait évidemment pas de double mise en scène, pas de duplicité, sans la relation ambiguë qui lie Irene à Clare. C'est Clare qui fait émerger la colère d'Irene, qui dérègle tout son univers. Dès la première page du roman, Clare représente une menace et Irene, qui le sent très bien, refuse d'ouvrir la lettre qu'elle vient de recevoir de son amie : « She was wholly unable to comprehend such an attitude towards danger as she was sure the letter's contents would reveal ; and she disliked the idea of opening and reading it / *Elle était totalement incapable de comprendre une telle réaction face au danger, comme si elle était sûre de ce que la lettre contenait ; elle n'aimait pas l'idée de l'ouvrir et de la lire* » (1/39). Tout porte à croire que Clare renvoie à Irene l'image de sa propre captivité. Sous les tasses de thé et les parties de bridge, n'y a-t-il pas, au fond, qu'un vide ? Prise dans le jeu des apparences, Irene n'en demeure pas moins une femme noire dont l'identité, comme je l'ai souligné plus haut, se résume à un mode de vie précis et circonscrit. Difficile de savoir qui elle est vraiment, quelles sont ses aspirations (à part celle, réitérée tout au long du livre, de ne pas vouloir aller vivre au Brésil[36], là où le travail de son mari l'appelle). Elle est en quelque sorte l'*image* dont parle Barbara Christian : un personnage mulâtre figé et réduit à incarner des conventions sociales. Dans la mobilité sociale qu'elle suggère, Clare, quant à elle, trouble le statu quo. Son *passage* déstabilise la sécurité et le confort d'Irene, suscitant du coup un danger. Clare renvoie, comme un miroir, l'idée selon laquelle Irene réprime toute passion, toute émotion, toute force de vie.

J'adhère donc à l'interprétation de Judith Butler avancée dans « "Passing", "Queering" » : Irene désire l'apparente liberté de Clare. Ce n'est pas tant la personne qui est désirée que le jeu de transgression que Clare met au point en *passant*, en étant tout à la fois noire et blanche. Autant y a-t-il chez Clare une volonté de subversion, autant trouve-t-on chez Irene un immobilisme, une vacuité identitaire. Irene est coincée dans ce jeu à jouer à la perfection : boire du thé, organiser des bals de bienfaisance, porter de belles robes. Il y a chez elle un conflit de nature « historique » (Butler, 2009 : 183), la nécessité d'être loyale

---

35 La chaleur étouffante qui avait marqué les premières parties du roman cède le pas à la fébrilité des Fêtes et de l'hiver : « Christmas, with its unreality, its hectic rush, its false gaiety, came and went / *Noël, avec son irréalité, son hystérie, sa précipitation, sa fausse gaieté, arriva et s'en alla* » (77/156), jusqu'à cette tempête de neige qui fait virevolter les flocons de neige durant la scène finale. La chaleur, on le sait, constitue pourtant un symbole admis de la colère et de la passion en général.

36 Le Brésil est d'ailleurs une société visiblement multiraciale et métissée.

à sa « race », à son mariage et à ses enfants tout en aspirant, sans doute, *à autre chose*. Clare renvoie à Irene l'inconfort de son statut de femme noire, statut qui paraissait de prime abord parfaitement assumé. Peut-on voir là la source de la colère ? Serait-ce l'apparente liberté raciale de Clare qui provoquerait la colère d'Irene, colère qui serait alors masquée derrière un désir de sécurité toujours plus fort, mais aussi derrière une irrationalité grandissante ? Serait-ce à tout le moins dans cette hybridité raciale que naîtraient les sentiments ambigus d'Irene, jusqu'à faire surgir la violence ? La nécessité de protéger Clare contre son mari raciste ébranle la protagoniste de *Passing* et l'oblige à faire face à l'oppression dont elle est, malgré elle, victime :

> Sitting alone in the quiet living-room in the pleasant fire-light, Irene Redfield wished, for the first time in her life, that she had not been born a Negro. For the first time she suffered and rebelled because she was unable to disregard the burden of race. It was, she cried silently, enough to suffer as a woman, an individual, on one's own account, without having to suffer for the race as well. It was a brutality, and undeserved. Surely, no other people so cursed as Ham's dark children [sic] / *Assise seule dans son salon tranquille, à la chaude lumière de l'âtre, Irène Redfield souhaita, pour la première fois de sa vie, ne pas être née noire. Pour la première fois, elle souffrit et se rebella d'être incapable d'ignorer le fardeau de la race. C'était assez, pleurait-elle sans larmes, de souffrir comme une femme, un individu, en son nom propre, sans avoir à souffrir pour la race aussi. C'était une cruauté, et imméritée. Assurément, nul autre peuple qui soit aussi maudit que les enfants noirs de Cham* (78/158).

En paraissant blanche, en paraissant libre, Clare exige d'Irene qu'elle pose un regard sur sa propre identité. Elle dévoile une marque d'infériorité qu'Irene voudrait taire. Au fond, dit Clare, l'héritage racial, même dissimulé derrière une peau pâle et d'importants moyens financiers, constitue une tare, une souffrance[37].

Il y a donc lieu de croire que Clare incarne le double d'Irene, qu'elle exprime (de manière camouflée, certes) la colère qu'Irene réprime continuellement. Car voilà le nœud du problème : ce *passage* qui aurait dû la rendre libre aura eu l'effet inverse. Clare est captive de son double statut racial. Pour s'inspirer des mots de Sandra Gilbert et Susan Gubar, qui s'intéressent dans *The Madwoman in the Attic* à la question du double dans *Jane Eyre*, Clare peut être considérée comme le côté sombre et colérique d'Irene, celui qui ne respecte pas les conventions sociales, son Autre féroce (Gilbert et Gubar, 1979 : 360). Si elle n'est pas folle à lier comme la Bertha Mason de Charlotte Brontë, si elle n'essaie pas de tuer et si elle ne met nulle part le feu, Clare est néanmoins un être révolté qui conteste d'une manière particulière l'oppression de race dont elle est victime. On nage ici dans l'idée d'un double romantique : en Irene et Clare s'affrontent en quelque sorte le bien et le mal. La « mauvaise », Clare, est capable d'être bonne tandis que la « bonne », Irene, a sans doute un peu de mauvais en elle (Daleski, 1984). Jane Eyre, rappelons-nous, est une jeune fille révoltée qui n'ose pas assumer pleinement sa colère et sa frustration. C'est Bertha Mason, avec ses rires étranges et ses hurlements lointains, qui devient le prolongement de sa colère. À l'instar de Jane, Irene tait ses sentiments au nom des convenances. C'est une autre femme, une femme aux comportements répréhensibles, qui s'occupe de les dévoiler au grand jour. Et cette femme, au final, meurt en plongeant dans le vide.

---

[37] Pas surprenant, dans cette optique, qu'Irene se définisse comme l'antithèse absolue de son amie. Alors qu'elle se dit mère et épouse dévouée, elle décrit Clare comme étant « selfish, and cold, and hard / *égoïste, froide, dure* » (2/40), allant jusqu'à parler d'elle comme d'une étrangère : « […] they were strangers in their ways and means of living. Strangers in their desires and ambitions / *Inconnues par leurs modes de vie etet leurs moyens de la gagner. Par leurs désirs et leurs ambitions* » (47-48/110). Irene croit être une femme modèle et modeste, alors qu'elle qualifie Clare de mauvaise fille, se demandant même si elle ne s'est pas un jour prostituée. Clare dérange : en *passant*, elle a commis aux yeux d'Irene la pire trahison qui soit. Malgré l'attirance qu'elle ressent pour Clare, malgré la relation qu'elle tisse avec elle, malgré le fait qu'elle-même se plaît parfois à *passer* et que c'est même le premier acte auquel elle se livre dans le roman, Irene tente de se dissocier d'elle, de souligner à gros traits tout ce qui les oppose et les sépare.

Clare est une femme colérique, voilà qui ne fait aucun doute, et on le voit dès le tout début du roman. Alors qu'elle repense à leur enfance commune, Irene se souvient de la mort de Bob Kendry. De nature plutôt impassible, la jeune Clare, âgée de quinze ans, entre en état de crise à la vue du corps de son père. Une crise passagère, il va sans dire, qui se calme aussi rapidement qu'elle a commencé : « For a very long time she had stood like that, silent and staring. Then, quite suddenly, she had given way to a torrent of weeping, swaying her thin body, tearing at her bright hair, and stamping her small feet. The outburst had ceased as suddenly as it had begun / *Très longtemps, elle était restée ainsi, muette, à le fixer. Puis, d'un seul coup, elle avait laissé libre cours à un torrent de pleurs, tordant son corps frêle, arrachant ses cheveux clairs, tapant de ses petits pieds sur le sol. La crise avait cessé aussi soudainement qu'elle avait commencé* » (2/41). L'excès est de courte durée, le corps nerveux et incontrôlable de Clare paraît indésirable, d'autant que cette crise « had more the appearance of an outpouring of pent-up fury than of an overflow of grief / *ressemblait plus à l'explosion d'une fureur contenue qu'à un débordement de chagrin* » (2/41). Aussitôt remise de cet accès, la jeune fille sort de la pièce, subitement effacée du texte : « She had turned and vanished through the door / *elle avait passé la porte et disparu* » (2/41). Ce court passage, premier exemple des multiples étouffements de l'affect, annonce à son tour la scène finale, la disparition ultime de Clare. Il ébranle également la croyance selon laquelle la jeune femme serait d'une nature imperturbable. Derrière l'impassibilité (« […] she was hard and apparently without feeling at all / *elle était dure et, semblait-il, tout à fait insensible* [3/41]) semble se cacher une personnalité passionnée et revancharde, qui à la fois fascine et repousse.

Clare pourrait-elle symboliser, par déplacement, la colère réprimée d'Irene ? Il est vrai que l'apparition de la colère d'Irene coïncide parfaitement avec les apparitions de Clare dans le texte, comme si les deux femmes jetaient leur fiel l'une sur l'autre. C'est toujours durant une rencontre avec Clare que la protagoniste de *Passing* sent la colère monter en elle, au point que, à la fin de chaque rencontre, elle décide de ne plus revoir son amie. Certains symboles subtils peuvent également participer d'une objectivation de cette colère. Furieuse d'avoir fortuitement rencontré John Bellew, Irene se détourne et observe un veston rouge vif dans la vitrine d'une boutique. Quelques pages plus loin, à l'aube de la scène finale et de sa mort tragique, Clare se présente devant Irene, comme je l'ai mentionné plus haut, vêtue d'une étincelante robe de la même couleur.

Plus encore, il y a chez Clare une audace et une moquerie qui contrastent avec la bonne tenue d'Irene. Là où Irene réprime ses sentiments, Clare joue de provocation. Profitant de la pâleur de sa peau pour s'asseoir au chic hôtel Drayton (hôtel évidemment interdit aux Noirs), Irene se sent néanmoins observée et, ressentant colère et peur (8), réfléchit à la possibilité d'être expulsée. Ses appréhensions trouvent leur contrepartie dans l'attitude flamboyante de Clare, cette dernière n'hésitant pas à narguer le serveur avec quelques sourires. On peut relever dans son attitude une volonté à peine voilée de contestation, comme si sa détermination (« A certain impression of assurance, perhaps / *Une certaine assurance, peut-être* » [6/47] ») constituait un défi lancé à la communauté blanche, une façon de dire « Je suis Noire, tu es Blanc, et pourtant tu me sers mon thé, je t'ai eu »[38]. Alors qu'Irene a peur et refoule la colère qu'elle éprouve à l'idée de devoir taire son identité, Clare fait fi du danger et s'expose, révèle son secret aux Blancs qui n'y voient pourtant que du feu. Elle fait également souvent usage de l'ironie… notamment quand Irene réprime une fois de plus son irritation. Voilà qui n'est sans doute pas innocent et qui mérite d'être exploré.

[38] Elle affiche la même attitude provocante lors de la scène où elle prend le thé avec son mari et Irene.

2.5 HYBRIDITÉ DES RACES, HYBRIDITÉ DES SENS

L'ironie littéraire est une stratégie discursive marquée par l'existence superposée et simultanée d'un « dit » et d'un « non-dit » (Hutcheon, 2001 : 291). Par l'écart entre deux niveaux de signification, l'ironie impose un jugement, une évaluation « presque toujours péjorative » (Hutcheon, 1981 : 142) de la part d'une instance énonciative. Grâce à son caractère indirect, elle permet de charger subtilement, de contester des discours. Pour les femmes tout particulièrement, elle constitue une arme textuelle de choix, une manière de révéler « par la bande » certaines préoccupations ou émotions. Pour Lucie Joubert, l'ironie au féminin est non seulement une ironie « de résistance » (Joubert, 1998 : 202), mais aussi une marque d'agressivité. Logiquement, elle permet d'exprimer de la colère : elle donne aux femmes l'occasion de dénoncer des injustices, de se donner un pouvoir par la parole (Joubert, 1998 : 18). C'est en retenant cette idée d'agressivité détournée qu'il faut aborder l'étude de l'ironie dans *Passing* : l'ironie, chez Larsen, ne s'accompagne d'aucune marque de comique ou d'humour. Elle suggère plutôt l'affrontement et la frustration.

Dans un article de 1974, Mary Mabel Youman affirme que *Passing* est un roman ironique : il met en scène une ironie de situation. Alors que Clare Kendry laisse croire qu'elle est blanche, Irene Redfield renie son identité africaine-américaine en adoptant les valeurs de la bourgeoisie blanche. Youman prend position en croyant Irene coupable de la mort de Clare : ce meurtre, perpétré au nom d'un désir de sécurité, constitue la confirmation absolue qu'Irene, au fond, *passe* davantage que Clare (Youman, 2007 : 338). Même si le roman aborde à première vue le *passage* de Clare, c'est celui d'Irene qui est exploré plus en profondeur, mettant ainsi au jour une intrigue ironique : la Blanche rêve de « redevenir » noire alors que la Noire adopte un mode de vie en tous points conforme à celui des Blancs. La Noire juge la Blanche d'avoir renié sa race et son identité mais les renie elle-même encore bien davantage au nom de son confort matériel et d'une étrange appartenance à l'Amérique des Blancs : « She belonged in this land of rising towers. She was an American. She grew from this soil, and she would not be uprooted / *Elle appartenait à ce pays de tours vertigineuses. Elle était américaine. Elle tirait substance de ce sol et refusait d'être déracinée* » (87/172). Comme le souligne Jennifer DeVere Brody en prenant pour exemple les premières pages du roman, durant lesquelles Irene monte dans un taxi et se dirige vers l'hôtel Drayton, il y a dans *Passing* un renversement : même si elle ne *passe* qu'épisodiquement, Irene affiche bien plus de naturel que Clare dans ce jeu. En prenant le taxi, elle ne remet pas en question le geste qu'elle s'apprête à commettre, vérifiant plutôt son apparence physique, ses cheveux, son maquillage (Brody, 2007 : 399). C'est seulement une fois arrivée à l'hôtel, alors qu'elle sent les regards posés sur elle, qu'elle éprouve un malaise. Clare, en revanche, porte continuellement un regard critique sur son *passage*, montrant vulnérabilité et fragilité vis-à-vis de son statut racial.

De tels commentaires m'apparaissent tout à fait éclairants dans la mesure où ils permettent de mieux comprendre les stratégies utilisées par Nella Larsen pour subvertir les codes du *passing novel* : la mise en scène de deux protagonistes aux aspirations raciales contraires et pourtant interdépendantes suggère une hybridité identitaire, démonte le caractère figé et pitoyable de la mulâtre traditionnelle. Je crois cependant pertinent d'aller au-delà de cette ironie « globale » et d'observer comment Clare est elle-même un sujet ironiste, comment elle fait usage de cette arme dans ses propos et son attitude. Il y a chez la jeune femme une feinte, une volonté de camouflage, mais aussi une divulgation, l'exhibition résolue d'un état émotionnel. Derrière son apparente imperturbabilité, Clare conteste, remet en cause, s'indigne. L'ironie, dans *Passing*, permet bel et bien la sublimation d'une importante agressivité. Elle permet aussi à Larsen d'investir un personnage rebelle et colérique tout en « rest[ant] dans les limites du dicible » (Joubert, 1998 : 40).

Clare s'amuse constamment aux dépens des autres, jette des regards méprisants à ses amies, fait des remarques ambiguës, lesquelles peuvent s'apparenter à des attaques en règle :

> « Tell me honestly, haven't you ever thought of passing ? »
> Irene answered promptly : « No. Why should I ? » And so disdainful was her voice and manner that Clare's face flushed and her eyes glinted. Irene hastened to add : « You see, Clare, I've everything I want. Except, perhaps, a little more money. »
> At that Clare laughed, her spark of anger vanished as quickly as it had appeared. « Of course, » she declared, « that's what everybody wants, just a little more money, even the people who have it. And I must say I don't blame them. Money's awfully nice to have. In fact, all things considered, I think, 'Rene, that it's even worth the price » (19).

> *Dis-moi, honnêtement, n'as-tu jamais envisagé de « passer » ?*
> *Irène répondit sur-le-champ :*
> *– Non pourquoi le voudrais-je ?*
> *Son ton et son attitude exprimaient un tel dédain que Claire rougit, que ses yeux étincelèrent. Irène se hâta d'ajouter :*
> *– Tu vois, Claire, j'ai tout ce qu'il me faut. Sauf, peut-être, un peu plus d'argent.*
> *Aussitôt, Claire se mit à rire et l'étincelle de colère s'évanouit aussi vite qu'elle était apparue.*
> *– Bien sûr, c'est ce que tout le monde veut, juste un peu plus d'argent, même ceux qui en ont. Et je dois dire que je ne les blâme pas. C'est merveilleux d'avoir de l'argent. En fait, Reine, je pense qu'il vaut même son prix, tout bien considéré !*
> (63-64)

À Irene qui juge son *passage*, Clare réplique par une attaque subtile à propos de son propre mode de vie et lui rappelle qu'elle a elle-même rejeté les valeurs de sa communauté (Youman, 2007 : 340). Ici, Larsen « prépare » l'attaque de Clare à l'endroit d'Irene : l'allusion à une colère furtive permet déjà de saisir le double sens de ses propos. Plus encore, la dernière phrase, dans l'exagération notoire et le jeu de mots final faisant référence au « prix » de l'argent, « renverse l'énoncé en annonçant sa véritable intention » (Joubert, 1998 : 60) et donne à saisir une réelle animosité entre les deux femmes. Quand, plus tard, Clare assure que les enfants ne sont pas toute la vie d'une femme en affirmant : « There are other things in the world, though I admit some people don't seem to suspect it / *Le monde offre autre chose, même si je reconnais que certains ne semblent pas s'en apercevoir* » (64/135), Irene relève la pointe et se défend d'être une mère trop dévouée. Mais Clare n'en demeure pas là, lançant sur un ton mielleux : « It's shameful of me to tease you, 'Rene. You are *so* good / *Tu as raison. Ce n'est pas drôle. Je devrais avoir honte de te taquiner, Reine. Tu es* si *gentille* » (65/136, je souligne). Le « so/*si* », d'abord, permet de déceler une exagération et de comprendre le caractère antiphrasique de l'énoncé. Plus encore, un rire étrange précédant la remarque (« she laughed, more, it seemed, at some secret joke of her own / *Et elle s'était mise à rire, davantage de quelque plaisanterie secrète* » [64/136]) suggère que Clare émet un jugement et rejette les valeurs d'Irene. Le rire de la jeune femme joue en quelque sorte le rôle de marqueur d'ironie, comme peuvent le faire certains signes de ponctuation (tirets, guillemets, parenthèses, etc.) Il établit le contexte dans lequel survient l'ironie, il annonce la raillerie et, surtout, la distance entre les deux protagonistes. Il énonce une colère à la fois latente et exposée.

La rencontre avec John Bellew constitue sans aucun doute l'exemple le plus frappant d'ironie comme expression de la colère. Devant l'attitude odieuse de John Bellew, lequel éprouve une haine ouverte pour les Africains-Américains et n'hésite pas à les traiter de « black scrimy devils / *répugnants diables noirs* » (30/80), Irene et Gertrude, une autre amie, sont horrifiées, incapables de lui faire face et de lui apprendre qu'elles sont elles-mêmes noires, tout comme l'est Clare. La scène laisse littéralement Irene et Gertrude sans voix. Alors que Gertrude est incapable de faire entendre plus qu'un « queer little suppressed sound / *curieux gargouillis contenu* » (30/81), Irene rit, comme je l'ai souligné plus haut, d'un rire explosif. Clare, quant à elle, affiche une parfaite assurance en de telles circonstances. Quand Bellew la surnomme « Nig » » (pour Nigger), ce qui bouleverse Irene et Gertrude, Clare rit et en rajoute, alimentant l'énorme tension qui caractérise la scène : « Did you hear what Jack called me ? […] Tell them, dear, why you call me that /

Avez-vous entendu le surnom que m'a donné Jack ? […] Dis-leur, mon chéri, pourquoi tu m'appelles ainsi » (29/79). Dans une telle situation de danger, Clare préfère encore l'exposition à la dissimulation. Elle joue sa sécurité pour braver, mais de manière oblique, son mari raciste. Voilà qui rappelle une stratégie ironique analysée par Lucie Joubert dans *Le carquois de velours* : l'auto-ironie. En faisant semblant d'endosser le surnom méprisant que lui donne son mari et en se moquant des Noirs, Clare devient la cible de sa propre raillerie, porte contre elle-même une lourde accusation. L'attaque que dirige l'ironiste contre lui-même ou elle-même, affirme Joubert, « restitu[e] à l'ironie son pouvoir implicite de destruction [et] nie l'indulgence de l'humour » (Joubert, 1998 : 46). En plus d'énoncer un discours contraire à ses intentions, Clare s'amuse (« In Clare's eyes […] was a queer gleam, a jeer, it might be / *Dans les yeux de Claire […] on pouvait lire un scintillement bizarre, peut-être un sarcasme* » [29/78]) de manière à encourager, à première vue, les préjugés contre la communauté noire, dont elle fait pourtant partie. Cet amusement, au même titre que le rire nommé plus haut, annonce l'ironie, en devient le *marqueur* discursif.

C'est cette attitude, étonnamment, qui permet à Clare de mettre en échec le discours raciste de John Bellew. L'auto-ironie permet de renverser de telles charges racistes. Là où Irene s'exhorte au silence, par souci d'appartenance raciale dit-elle, Clare n'hésite pas à faire taire son mari et à court-circuiter ses propos :

> [Clare] remarked with a gentle reprovingness : « Jack dear, I'm sure Rene doesn't care to hear all about your pet aversions. Nor Gertrude either. Maybe they read the papers too, you know. » She smiled on him, and her smile seemed to transform him, to soften and mellow him, as the rays of the sun does [sic] a fruit (30-31).
>
> *Claire […] intervint, avec une douce réprobation :*
> *– Jack chéri, je suis sûre que Reine ne tient pas à tout savoir de tes phobies. Pas plus que Gertrude. Elles aussi doivent lire les journaux, tu sais.*
> *Elle lui sourit et son sourire parut le transformer, l'adoucir et le détendre, comme les rayons du soleil sur un fruit* (81).

Si John Bellew ne perçoit en rien l'agressivité de sa femme, il apparaît limpide pour la lectrice que la « gentle reprovingness / *douce réprobation* » de Clare n'a rien de doux en réalité. Sous ses paroles mielleuses, Clare berne Bellew, démonte son discours raciste et en révèle le caractère à la fois scandaleux et ridicule. Pour reprendre les mots de Lucie Joubert, le renversement transforme « l'apparente défaite » de Clare en une « victoire morale » sur les discours dominants, sur le racisme qui la place en position perpétuelle d'infériorité sociale (Joubert, 1998 : 34). Plus encore, il semble y avoir dans ce passage une sorte de transfert de l'ironie. Prenant le relais de Clare, la voix narrative raille Bellew à son tour. Le recours à un « choc des styles » (Booth dans Joubert, 1998 : 71), l'emploi d'un champ lexical suggérant la douceur et la vitalité du soleil, contraste fortement avec la tension qui régit la scène. Derrière l'utilisation de ces mots « disjoncteurs » (« mellow / *détendre* », « sun / *soleil* », « rays / *rayons* », « fruit »), un jugement sans merci s'opère à l'endroit de Bellew. Larsen, une fois de plus, retient subtilement la colère : l'ironie ne se joue plus seulement entre les personnages, mais bien entre la voix narrative et la lectrice. À cette dernière de décoder l'attaque contre l'injustice et l'ignominie du racisme, source d'au moins une partie de la colère qui imprègne le roman.

Il y a donc chez Clare une volonté d'attiser la tension, de provoquer l'indignation. En cela, elle joue une fois de plus le rôle du double d'Irene : elle exhibe le clivage entre Noirs et Blancs alors qu'Irene voudrait le taire. Elle expose sa colère devant l'humiliation raciale alors qu'Irene réprime la sienne une fois de plus. En ironisant, elle conteste cette humiliation et déjoue son statut de victime. Sa mort, inévitablement, fait éclater au grand jour l'oppression de race qu'Irene et elle vivent au quotidien.

Conclusion

On assiste, dans *Passing*, à la représentation d'une colère feutrée, dissimulée derrière un univers faste et riche que peu d'auteurs noirs, avant Nella Larsen, avaient mis en scène (Tate, 2007). Cette bourgeoisie émergente, malgré les moyens dont elle dispose, ne peut se soustraire au racisme. « Dad, why is it that they only lynch coloured people ? / *Papa, comment se fait-il qu'on ne lynche que les gens de couleur* ? » (82/166) demande Ted, le fils d'Irene. Alors que cette dernière refuse que le lynchage soit le sujet d'une discussion familiale, Brian réplique avec sévérité que leurs enfants doivent être préparés contre la discrimination : « […] they'd better find out what sort of thing they're up against as soon as possible / *[…] ils feraient mieux de découvrir ce qui les attend le plus vite possible* » (83/167). Malgré les belles robes, le confort matériel et la classe sociale, l'oppression raciale est toujours bien présente. C'est Clare, précisément, qui permet de l'exposer au grand jour. Clare incarne une importante tension entre liberté et captivité. Elle représente la liberté dont Irene voudrait, inconsciemment, profiter, mais elle rejette cette liberté avec une telle véhémence qu'il y a lieu de croire qu'elle est elle-même captive de quelque chose. Être Noire, en somme, pose problème : qu'on fasse semblant d'accepter sa négritude ou qu'on joue vainement à être Blanche, on demeure l'objet d'une haine historique. Et on est, même si on tente de le cacher, en colère. Si Irene dirige sa colère contre Clare, il y a tout lieu de croire que Clare n'en est pas la source réelle, qu'elle en constitue seulement le catalyseur. Au contraire, la colère paraît antérieure à l'amitié des deux femmes : la rencontre fortuite d'Irene et de Clare ne permet que de la dévoiler, de l'exacerber et de lui donner une (mauvaise) cible. Si la véritable source est politique, la cible, elle, est intime. Du reste, ce n'est sans doute pas un hasard si l'expression de la colère, qui trouve son point culminant dans la mort de Clare, est *inefficace.* Les deux femmes ne parviennent jamais à déjouer leur statut social et demeurent captives de leur oppression : Clare meurt avant de pouvoir exprimer sa colère ouvertement alors qu'Irene, avec sa colère inavouable, est confinée au statu quo. On n'est pas encore, ici, devant une colère porteuse d'une affirmation identitaire[39]. Dans un roman où prédomine « l'ambiguïté du signe, la multiplicité du sens, la polysémie de l'interprétation » (Murat, 2008 : 8), où diverses stratégies du double (double intrigue, personnage double, ironie) sont employées pour faire émerger un sous-texte de manière « acceptable », la colère, néanmoins, n'est pas *positive*.

Judith Butler conclut son article « "Passing", "Queering" » en abordant de nouveau l'épisode de la tasse de thé fracassée par Irene : elle affirme que les éclats ramassés par la domestique Zulena annoncent l'amitié féminine qui formera le cœur de *Sula*. Les « restes » d'Irene et Clare, symbolisés par ces éclats de porcelaine, pourraient être remis ensemble pour donner naissance au texte de Morrison, Irene revenant sous les traits de Nel et Clare, sous ceux de Sula. « L'identification mortelle » de Clare et Irene, poursuit Butler, se transformerait alors en « promesse d'union » chez Sula et Nel, jusqu'à symboliser une réelle solidarité féminine (Butler, 2009 : 187). *Sula* est en effet un roman *d'amies*, le récit d'une relation presque fusionnelle entre deux femmes. Mais il s'agit également d'un roman de mères et de filles, de relations troubles entre des générations de femmes. Entre ces générations, nul doute que les tasses de thé se fracassent encore.

[39] Je reviendrai sur ces questions dans les deux prochains chapitres.

Chapitre 3

UNE IDÉE REBELLE : *SULA*

Great Gram sat in the rocker. She told the same story over and over again. It was as if the words repeated again and again could be a substitute for memory, were somehow more than the memory. As if it were only the words that kept her anger.

Great Gram était assise dans la berceuse. Elle racontait la même histoire encore et encore. C'était comme si les mots répétés encore et encore pouvaient être un substitut pour la mémoire, étaient plus que la mémoire en quelque sorte. Comme s'il n'y avait que les mots qui gardaient sa colère.

– *Gayl Jones*, Corregidora

Great Gram, l'aïeule puissante et sauvage du roman de Gayl Jones, est un personnage phare de la fiction féministe noire. Esclave mariée à son maître, elle se venge des abus sexuels commis par ce dernier en mordant férocement ses organes génitaux. Elle figure parmi ces représentations ancestrales de révolte et d'agression, ces mères subversives dont la critique littéraire se nourrit abondamment depuis les années 1970 : elle est une « outraged mother / *mère indignée* » (Braxton, 1990), gardienne de l'Histoire et du lourd héritage identitaire africain-américain. Une passeuse qui *transmet* son récit et sa colère.

Nous avons vu au premier chapitre que l'émergence de la tradition littéraire féministe noire s'articulait en grande partie autour de la recherche d'un passé culturel et littéraire tangible. Les écrivaines noires des années 1970 et 1980 souhaitent retrouver leurs mères littéraires et s'inscrire dans une lignée de femmes artistes de couleur. Elles situent leur pratique d'écriture dans une volonté de filiation et de transmission avec leurs précurseures, et non dans une volonté de rupture. Ce qui a fait dire à Marianne Hirsch que ces femmes écrivent en tant que filles, qu'elles font émerger un canon *de filles* : « black women's writing […] defines itself as a daughterly tradition in relation to a complicated maternal past / *L'écriture des femmes noires […] se définit comme une tradition de filles tributaire d'un passé maternel compliqué* » (Hirsch, 1990 : 415). L'imaginaire sororal et lesbien est certes bien présent dans les écrits des femmes noires de l'époque. Déjà, dans « Toward a Black Feminist Criticism », Barbara Smith offre une lecture lesbienne de *Sula*, axée sur l'amitié passionnée qui lie Nel et Sula, et met au point une orientation interprétative dont les retombées seront aussi riches que vastes[40] :

> Black women are still in the position of having to imagine, discover and verify Black lesbian literature because so little has been written from an avowedly lesbian perspective. The near non-existence of Black lesbian literature which other Black lesbians and I so deeply feel has everything to do with the politics of our lives, the total suppression of identity that all Black women, lesbian or not, must face / *Les femmes noires sont encore dans la position où elles doivent imaginer, découvrir et reconnaître la littérature lesbienne noire parce que très peu de choses ont été écrites dans une perspective ouvertement lesbienne. L'absence presque totale de littérature lesbienne noire, que d'autres lesbiennes noires et moi-même ressentons si profondément, a tout à voir avec la politique de nos vies, la suppression totale de l'identité à laquelle toutes les Noires, lesbiennes ou non, font face* (Smith, 1985 : 171).

[40] Plusieurs œuvres seront analysées depuis cette perspective novatrice. Les écrits de Nella Larsen, notamment, seront redécouverts dans cette mouvance.

La volonté, si marquée chez les écrivaines blanches[41], de « tuer les mères » et de s'affranchir du passé parental, est ici reléguée à l'arrière-plan. Le champ littéraire féministe noir en est un d'héritières et ses écrits « classiques », s'ils font état de relations mères-filles souvent conflictuelles, versent rarement dans le matricide.

Voilà qui explique peut-être l'abondance, dans ce corpus, de personnages maternels puissants et redoutables. La relation d'identification qui lie les écrivaines des années 1970 et 1980 à leurs *foremothers* n'empêche en rien la création de mères meurtrières, « folles » ou violentes : au contraire, les mères qui nourrissent la fiction féministe noire classique sont souvent des mères « extrêmes » (Brown-Guillory, 1996 : 188), à la fois cruelles et aimantes. La place fondamentale qu'elles y occupent semble justement leur conférer des pouvoirs parfois démesurés : ceux de violenter, d'agresser, de tuer. Incarnations d'un passé collectif douloureux, elles doivent rester en vie pour léguer, tant à leur descendance qu'au texte lui-même, leur récit, leur violence, leur esprit vengeur. D'où l'importance de personnages comme Great Gram : le texte de Jones doit inscrire, pérenniser et transmettre la colère que l'aïeule se voit elle-même obligée de « retenir ». L'œuvre de Toni Morrison va dans le même sens : la maternité et le rapport aux figures ancestrales y occupent une place prépondérante. Les mères de l'univers morrisonien sont hautement imparfaites. Elles s'en prennent souvent, du reste, à leurs propres enfants : elles les battent (*Tar Baby*), les tuent pour leur épargner l'esclavage (*Beloved*), les abandonnent aux mains de maîtres inconnus (*A Mercy*). Subversives, parfois omnipotentes, elles ont des airs de personnages mythologiques (Holloway et Demetrakopoulos, 1987 : 52).

3.1 *SULA* : UNE BRÈVE PRÉSENTATION[42]

En 1983, dans l'article « A Hateful Passion, A Lost Love », la critique Hortense Spillers qualifie *Sula* d'« idée rebelle ». La formule est très jolie pour ce roman devenu classique, et Spillers ne cache pas son admiration : « *Sula* […] is, to my mind, the single most important irruption of black women's writing in our era / Sula […] *est, à mon sens, l'ouvrage le plus marquant de la littérature des femmes noires de notre époque* » (Spillers, 1983 : 293). D'une étonnante complexité narrative, *Sula* est constitué d'une suite de petites histoires prenant pour toile de fond le « Bottom »[43], un quartier où habite la communauté noire de la ville de Medallion, en Ohio. Des lendemains de la Première Guerre mondiale jusqu'aux années 1960, plusieurs personnages défilent : Shadrack, le soldat revenu traumatisé du champ de bataille ; Chicken Little, le petit garçon mort noyé ; Tar Baby, l'alcoolique vagabond, etc. Cette communauté joue elle-même, dans son ensemble, le rôle de personnage complexe (Stepto, 1994 : 12). On la suit jusqu'à sa destruction, laquelle clôt le roman : les habitants entreprennent de se venger des Blancs en détruisant un tunnel qu'ils n'ont pu construire. La destruction n'est pas que matérielle : plusieurs des habitants sont tués dans ce qui a toutes les apparences d'un suicide collectif. Par ailleurs, *Sula* raconte l'histoire de deux familles. Issues de

---

41 Plusieurs critiques, dont Lori Saint-Martin dans *Le Nom de la Mère*, s'attachent à penser ce « lieu commun de la réflexion féministe » qu'est le meurtre de la mère (Saint-Martin, 1999 : 80). Evelyne Ledoux-Beaugrand consacre même sa thèse, « Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes », au changement de paradigme dans la littérature des femmes et étudie le passage d'un imaginaire sororal (très important dans les années 1960 et 1970) à un imaginaire filial : les auteures contemporaines « réinvestissent l'axe vertical de la généalogie » (Ledoux-Beaugrand, 2010). Dans le cas des écrivaines noires, il faut, me semble-t-il, nuancer ces affirmations et considérer l'existence du double paradigme dès les années 1970.

42 La structure du présent chapitre diffère de celle des deux autres chapitres d'analyse dans la mesure où je ne procède pas à un état de la question : la somme d'écrits sur *Sula* est trop imposante pour être résumée en quelques lignes.

43 Traduit en français par « le Fond ».

chacune d'elles, Nel Wright et Sula Peace occupent le premier plan du roman : leur amitié fusionnelle en constitue le fil conducteur. Aux fins de la présente analyse, je délaisserai cette profonde relation amicale pour me concentrer sur l'histoire de la communauté et sur la famille de Sula. La colère apparaît dans tout le roman de manière diffuse : il aurait été possible de m'intéresser à la famille de Nel, marquée à jamais par un voyage en train traumatisant et humiliant ; ou encore, à la colère de Nel à l'endroit de Sula quand cette dernière a une aventure avec son mari. J'accorderai plutôt une importance particulière à la grand-mère unijambiste de Sula, Eva. Matriarche, déesse, prophétesse : Eva Peace[44] est assurément une « mère extrême ». Nouvelle Médée (elle immole son fils par le feu après avoir tout donné pour le sauver de la mort), elle contrôle les personnages et le texte de Morrison et constitue de ce fait le pivot de la colère dans *Sula*. J'envisagerai l'étude de la colère selon deux mouvements successifs, en montrant que l'affect est à la fois transmission et détournement. Transmission parce qu'il s'impose comme un héritage transcendant les générations ; détournement parce qu'il semble, en raison de curieux procédés narratifs, *extérieur* aux personnages et au texte. Ici, la colère n'est plus à considérer simplement comme un thème littéraire. Elle investit également la forme de l'œuvre, mais d'une manière inattendue : par un important brouillage narratif (ton neutre, ellipses, etc.) et un recours audacieux à la métaphore du feu. En cela, *Sula* est bel et bien une « idée rebelle » : tout en dépeignant les effets, au fil de trois générations, du racisme et de l'exploitation des Noirs, Morrison refuse tout didactisme, fait intervenir une multitude de voix sans que l'une soit plus importante que les autres et résiste à la volonté de rendre son œuvre *politique* à tout prix[45]. Néanmoins, malgré le recours à une langue mesurée, presque sereine, elle signe un roman furieux, où les femmes sont elles-mêmes furieuses et déchaînées, où le poids de l'Histoire engendre un étonnant pouvoir d'agression.

3.2 LA TRANSMISSION : UNE COLÈRE PLUS ANCIENNE QUE SOI

3.2.1 Généalogie d'une communauté en colère

« In that place, where they tore the nightshade and blackberry patches from their roots to make room for the Medallion City Golf Course, there was once a neighborhood / *À cet endroit, où on a arraché les mûriers et les vignes sauvages pour faire place au Golf municipal de Medallion, il y avait jadis un quartier* » (3/11) : l'incipit de *Sula* rappelle l'élégie et le conte de fées (Trudier Harris, 1991 : 53). Au cours des quatre pages qui forment le prologue du roman, Toni Morrison semble en effet annoncer le récit d'une communauté mythique, aux origines si anciennes qu'elles paraissent indéterminées. Ces mêmes mots, pourtant, nous disent également que la communauté a disparu, qu'un drame s'est joué. Dès les premières phrases, quelque chose cloche : « There will be nothing left of the Bottom / *Il ne restera rien du Fond* » (3/11). Si un golf a été aménagé, si rien ne subsiste de cette communauté, c'est qu'elle a probablement été détruite. Pour Barbara Christian, « [t]he beginning [of the novel] is the end / *Le début [du roman] est la fin* » (Christian, 1981 : 154) : les premières lignes de *Sula* dévoilent l'intrigue du roman ainsi que sa chute, l'anéantissement prévisible de ce « neighborhood / *quartier* ». Avant même d'exister, la communauté est vouée à disparaître, un peu comme si elle avait été victime d'un sort.

---

[44] Le nom de famille, « Peace », est évidemment ironique. L'histoire de la famille est plutôt associée, j'y reviendrai, à la passion, à la violence et au trauma (Bouson, 2000 : 55).

[45] Au cœur des années 1970, alors qu'émerge la critique féministe noire, la posture peut paraître étonnante et audacieuse. À ce sujet, Morrison déclare : « Mes livres ne répondent pas uniquement à des préoccupations esthétiques, pas plus qu'ils ne répondent exclusivement à des préoccupations politiques. Je pense que, pour pouvoir être pris au sérieux, l'art doit faire les deux à fois » (Bourdieu, 1998).

Néanmoins, le reste du prologue s'attache à décrire sa création. Un propriétaire promet d'affranchir son esclave et de lui donner une terre en échange de son labeur. Lorsqu'il réclame son dû, l'esclave est dupé : le propriétaire le manipule et lui offre, au lieu d'une vallée fertile, une colline qu'il surnomme le Bottom : « the bottom of heaven – best land there is / *le fond du paradis – la meilleure terre qui soit* » (5/13). Si l'esclave acquiert sa liberté, s'il peut regarder les Blancs de haut depuis sa colline, c'est au prix, pour sa descendance, d'une pauvreté perpétuelle : la terre y est aride et difficilement cultivable. Ici encore, la description des événements relève du mythe, aucun repère spatiotemporel n'étant donné. De ce « commencement », on ne retient que le flou factuel et l'ironie : « A joke. A nigger joke. That was the way it got started / *Une blague. Une blague de nègre. C'est comme ça que c'est parti* » (4/12). On se trouve plongé dans un récit fondateur, dans un passé lointain et méconnu, voire dans une *pré-temporalité*.

On est aussi plongé dans une injustice originelle. Si le prologue guide le texte vers son dénouement, c'est parce qu'il donne à lire, dès le départ, un désaccord, une frustration : « Maybe it was the bottom of heaven. The black people would have disagreed, but they had no time to think about it / *Peut-être était-ce bien le fond du paradis. Les Noirs n'auraient pas été d'accord, mais ils n'avaient pas le temps d'y penser* » (6/14). Occupés qu'ils seront à endurer le froid durant l'hiver, à semer le sol montagneux et à chercher en vain un emploi, les Noirs, en effet, n'auront pas le temps de penser à cette humiliation mythique. Frappe pourtant, à la lecture de *Sula*, une colère collective, portée tout particulièrement par les jeunes hommes de la communauté. Comme si, sans avoir eu « le temps d'y penser », les Noirs avaient quand même transmis, de génération en génération, le poids de leur condition et de ce « nigger joke » tragique.

Les jeunes hommes sont en effet présentés comme les premières victimes de la pauvreté du Bottom, étant incapables de trouver du travail en raison du racisme des employeurs blancs. Leur espoir de pouvoir participer à un projet d'envergure, la construction d'une route reliant Medallion à d'autres villes de l'Ohio, est vite déçu. Jude, le mari de Nel, est frappé de plein fouet par cette importante désillusion collective :

> « I built that road », he could say. How much better sundown would be than the end of a day in the restaurant, where a good day's work was marked by the number of dirty plates and the weight of the garbage bin. « I built that road ». People would walk over his sweat for years […] [It was after he stood in lines for six days running and saw the gang boss pick out thin-armed white boys from the Virginia hills and the bull-necked Greeks and Italians and heard over and over « Nothing else today. Come back tomorrow », that he got the message] / *« J'ai construit cette route », aurait-il dit. Comme la soirée serait meilleure que la fermeture du restaurant, où une bonne journée de travail se mesurait au nombre d'assiettes sales et au poids de la poubelle. « J'ai construit cette route. » Les gens marcheraient sur sa sueur pendant des années. Peut-être aurait-il le pied écrasé par un coup de masse, et quand on lui demanderait pourquoi il boitait il pourrait dire : « Ça, c'est en construisant la Nouvelle Route »* (82/93).

Ce que Jude considère comme une atteinte à sa masculinité n'est pas sans provoquer une immense colère, laquelle est par ailleurs aisément nommée : « So it was rage, rage and a determination to take on a man's role anyhow that made him press Nel about settling down / *Alors ce fut la fureur, la fureur et la décision d'avoir un rôle d'homme, d'une manière ou d'une autre, qui lui firent presser Nel de s'installer avec lui* » (82/93). Jude incarne l'homme noir à la masculinité bafouée, celui qui rage silencieusement devant l'injustice, qui accumule des réserves de colère tout en s'apitoyant sur son sort : « He ended [his tale] with the observation that a Negro man had a hard row to hoe in this world. He expected his story to dovetail into milkwarm commiseration […] / *Il termina en disant qu'en ce monde un nègre avait le plus grand mal à tracer son sillon. Jude s'attendait à être récompensé par les tièdes mamelles de la pitié […]* » (103/113).

La colère de Jude, claire, transparente et facilement expliquée, est emblématique de celle de la communauté, laquelle est victime du racisme et dépossédée de tout privilège économique. En perpétuelle

situation d'infériorité malgré cette colline qui les maintient tout en haut de la ville de Medallion, les Noirs sont impuissants face aux Blancs qui, pour l'essentiel[46], sont absents du texte. Leur colère en est une de l'attente, de la survivance : « [T]hey determined (without ever knowing they had made up their minds to do it) to survive floods, white people, tuberculosis, famine and ignorance. They *knew* anger well but not despair, and they didn't stone sinners for the same reason they didn't commit suicide – it was beneath them / *[Ils] avaient décidé (sans même savoir qu'ils l'avaient fait) de survivre aux inondations, aux Blancs, à la tuberculose, à la famine et à l'ignorance. Ils* connaissaient *bien la colère mais pas le désespoir, et ils ne lapidaient pas les pécheurs pour la même raison qu'ils ne se suicidaient pas – c'était indigne d'eux* » (90/100, je souligne). La colère, même intériorisée, leur permet de rester en vie : ils la connaissent, la *reconnaissent*. On pourrait la croire fondamentale, voire *innée*, car bien qu'étant entièrement attribuable à des causes sociales – le racisme, l'exploitation –, elle fait partie de l'héritage collectif. Difficile, ici, de ne pas se rappeler William H. Grier et Price M. Cobbs et leur ouvrage *Black Rage*. Les deux psychiatres avancent, en 1968, que tout conflit affectif ou émotionnel trouve chez les Noirs une source historique : « We must conclude that much of the pathology we see in black people had its genesis in slavery. The culture that was born in that experience of bondage has been passed from generation to generation / *Nous devons conclure qu'une large part de la pathologie que nous voyons chez les personnes noires découle de l'esclavage. La culture née de cette expérience de servitude a été transmise de génération en génération* » (Grier et Cobbs, 1968 : 31). Bien entendu, *Sula* ne doit pas être lu comme un document historique ou sociologique, mais un rapprochement peut être fait avec le texte de Grier et Cobbs : la colère agit chez les habitants du Bottom comme un legs à la fois ancien et inexpliqué. Elle gouverne malgré eux leur existence.

Cette « connaissance » de la colère, du reste, permet de mieux saisir les causes de l'anéantissement de la communauté qui survient à la fin du roman. Comme si la colère couvait, s'accumulait, et dirigeait, latente, la marche funeste vers le tunnel de la New River Road. Le désir de destruction devient alors « apocalyptique et final », pour reprendre les mots de Grier et Cobbs (Grier et Cobbs, 1968 : 210). Les habitants sont habités par un urgent besoin de détruire ce qu'ils n'ont pu construire, ce qui les a maintenus en état de privation et d'humiliation pendant des années : « There was the promise : leaf-dead. The teeth unrepaired, the coal credit cut off, the chest pains unattended, the school shoes unbought, the rush-stuffed mattresses, the broken toilets, the leaning porches, the slurred remarks and the staggering childish malevolence of their employers / *La promesse restée lettre morte. Les dents non soignées, le charbon impayé, les douleurs de poitrine ignorées, les chaussures d'enfant non achetées, les matelas bourrés de paille, les toilettes cassées, les vérandas de guingois, les remarques injurieuses et la malveillance effrayante et puérile de leurs employeurs* » (161/174). Mais plus encore, la rage et le besoin de tuer, viscéraux, *excessifs*, paraissent bien antérieurs à l'impossibilité de travailler à la construction de cette route. Ils relèvent d'une force presque surnaturelle, comme s'ils étaient la conséquence d'un trauma maintes fois répété. Morrison utilise l'image d'un animal libéré de sa cage pour décrire le spectaculaire déchaînement des habitants du Bottom :

> Like antelopes they leaped over the little gate […] and led by the tough, the enraged and the young they picked up the lengths of timber and thin steel ribs and smashed the bricks they would never fire in yawning kilns, split the sacks of limestone they had not mixed or even been allowed to haul ; tore the wire mesh, tipped over wheelbarrows and rolled forepoles down the bank, when they sailed far out on the icebound / *Telles des antilopes, ils bondirent par-dessus la petite barrière […] conduits par les plus durs, les plus jeunes et les plus enragés, ramassèrent des chevrons ou des poubelles en*

[46] Deux épisodes du roman les mettent en scène : dans le premier, la mère de Nel, Helene, est apostrophée par un employé ferroviaire lorsqu'elle se rend aux obsèques de sa grand-mère. Alors qu'il la somme agressivement de rejoindre le wagon réservé aux Noirs, Helene réagit avec un large sourire trahissant sa colère et son humiliation. Dans le second, Nel et Sula sont embêtées par un groupe de jeunes Irlandais. Je reviendrai sur ce dernier passage.

acier et fracassèrent les briques qu'ils ne feraient jamais cuire dans les fours béants, éventrèrent les sacs de chaux qu'ils n'avaient pas gâchés ni même pu apporter ; ils arrachèrent le grillage, renversèrent les brouettes, firent rouler sur la berge les étais qui s'éloignèrent sur les eaux glacées du fleuve (161/174-175).

On pourrait en effet croire que le désordre et la sauvagerie qui surgissent de ce défilé grotesque étaient planifiés, attendus. S'il y a un lien à faire entre le début et la fin de *Sula*, c'est dans l'expression d'une colère collective grandissante qu'il se trouve. Réprimée et pourtant palpable, la colère trouve sa source dans un prologue aux allures de mythe et sa cible dans une destruction finale sans merci. La communauté du Bottom est menée par une colère historique, presque immémoriale. Depuis le « nigger joke » jusqu'à la destruction meurtrière du tunnel, la colère est transmission. En dirigeant l'action jusqu'à sa fin tragique, elle tient lieu de moteur narratif.

3.2.2 Généalogie des femmes en colère

Derrière les hommes et la communauté, il y a évidemment les femmes. Eva Peace, la grand-mère de Sula, mérite l'attention en ce qu'elle joue dans sa maison le rôle de figure royale, voire divine : « The creator and sovereign of this enormous house with the four sickle-pear trees in the front yard and the single back yard was Eva Peace, who sat in a wagon on the third floor directing the lives of her children, friends, strays, and a constant stream of boarders / *La créatrice et la souveraine de cette énorme bâtisse ayant quatre poiriers dans la première cour et un orme unique dans l'arrière-cour se nommait Eva Peace. Elle s'était installée dans un chariot au deuxième [sic] étage pour gouverner la vie de ses enfants, amis et gens de passage, ainsi que celle d'un flot ininterrompu de pensionnaires* » (30/38). Son « wagon » comme un trône, Eva s'arroge tous les pouvoirs, dont celui, par exemple, de donner le même prénom, Dewey, à trois petits garçons qui habitent chez elle : aussi étrange que cela puisse paraître, les trois enfants, d'abord différents en raison de leur âge, de leur origine ethnique et de leurs caractéristiques physiques, deviennent au fil des ans indissociables les uns des autres, se fondant en une seule et même personne. Plusieurs critiques ont parlé d'Eva comme d'une déesse antique mais aussi comme d'une « matriarche », un qualificatif qui, chez les femmes noires, relève traditionnellement du stéréotype. Le mythe de la matriarche noire, souligne bell hooks dans *Ain't I a Woman*, doit être entendu comme une fausseté et non pas comme une légende prestigieuse. Forgé par des hommes blancs, il suggère que les femmes noires dominent la cellule familiale, portant du coup atteinte à la masculinité de leurs maris (hooks, 1981 : 75). Des facteurs historiques contribuent à expliquer de tels jugements : l'esclavage, rappelons-nous, oblige les femmes à une double tâche, celle de mère responsable de l'éducation des enfants et de l'entretien ménager, et celle de travailleuse. Voilà de quoi inquiéter les hommes noirs, à qui on a répété inlassablement que leur « autorité masculine » était mise à mal dans la mesure où leurs femmes jouaient tout comme eux le rôle de pourvoyeuse. Plus encore, la matriarche est une figure agressive, castratrice et belliqueuse (Bouson, 2000 : 56). Ainsi, Morrison recycle et humanise un stéréotype tenace de l'imaginaire états-unien : Eva incarne une puissance, voire une toute-puissance. Souveraine, elle *contrôle* à son tour les personnages qui l'entourent et l'intrigue du roman.

C'est évidemment à la colère qu'elle doit ce contrôle. Sa colère est une colère fondatrice, archaïque, originelle. Il faut en repérer l'une des sources dans la fin de son mariage avec BoyBoy et dans la pauvreté qui s'ensuivra : à la fin de l'automne 1895, quand Boyboy l'abandonne, Eva a « $ 1.65, five eggs, three beets and no idea of what or how to feel / *cinq œufs, 1,65 $, trois betteraves et aucune idée de ce qu'elle aurait dû ressentir* » (32/40). On peut difficilement se surprendre des agissements de ce père de famille au nom bien choisi : « BoyBoy » suggère une double immaturité. Avant d'être une femme puissante, Eva est

une victime, une « femme sacrifiée » (Dufourmantelle, 2007 : 58). Il lui faut élever ses jeunes enfants dans les conditions les plus hostiles. Cette saison, durant laquelle elle doit sauver son bébé Plum d'une mort certaine, semble jouer le rôle de scène primitive, de traumatisme originel. Courir avec son bébé constipé dans les toilettes humides ; utiliser ses dernières portions de nourriture pour les insérer dans l'anus de l'enfant ; arriver à extraire les excréments du petit corps : le passage est terrorisant. Après l'incident, se dégage l'urgence d'agir, la nécessité de faire changer les choses :

> And now that it was over, Eva squatted there wondering why she had come all the way out there to free his stools, and what was she doing down on her haunches with her beloved baby boy warmed by her body in the almost darkness, her shins and teeth freezing, her nostrils assailed. She shook her head as though to juggle her brains around, then said aloud, "Uh uh. Nooo » / *Après que ce fut terminé, Eva resta en place, se demandant pourquoi elle était venue aussi loin pour vider le ventre de son bébé et ce qu'elle faisait ainsi accroupie, à réchauffer son fils adoré contre son corps dans une obscurité presque complète, en claquant des dents, les jambes glacées et les narines incommodées. Elle secoua la tête comme pour se remettre le cerveau en place et s'écria : « Heuh, heuh. Nooon »* (34/42-43).

Cette scène détermine tout le reste du roman. On pourrait croire que toute l'histoire de la famille Peace découle de ces quelques lignes, comme si un autre sort venait d'être jeté. À la suite de ces événements, c'est la colère qui maintiendra Eva en vie. En témoigne cet extrait, qui fait suite à une conversation avec BoyBoy : « Knowing that she would hate him long and well filled her with pleasant anticipation, like when you know you are going to fall in love with someone and you wait for the happy signs […] After BoyBoy's visit she began her retreat to her bedroom / *L'idée qu'elle allait désormais lui vouer une haine intense et durable la remplit d'une sorte de plaisir anticipé, comme lorsqu'on sait qu'on va tomber amoureux de quelqu'un et qu'on en guette les premiers signes […] C'est après la visite de Boyboy qu'elle entama sa retraite vers sa chambre* » (36/45). De l'année 1895 subsistera un besoin pour Eva : celui d'entretenir sa colère, de contrôler et de dominer les gens autour d'elle. Bertha Mason du 20e siècle (Holloway et Demetrakopoulos, 55), elle se retirera dans la chambre située tout en haut de son immense maison pour mieux régner sur les siens. De ce repli spatial, il faut sans aucun doute retenir la volonté d'être « au-dessus » des autres. Évidemment, c'est l'isolement au dernier étage de la grande maison qui permet de faire le lien avec le personnage de Bertha : la première femme de Rochester est captive de sa chambre mais réussit à faire la loi à Thornfield ; Eva, quant à elle, est immobilisée dans son wagon tout en menant sa maisonnée d'une main de maître. Du reste, à partir de cet automne tragique, l'histoire de la famille Peace sera constituée d'une suite de sacrifices et de destructions : Eva amputera l'une de ses jambes, tuera Plum en l'immolant, tentera vainement de sauver Hannah des flammes après l'avoir brutalement invectivée, sera peut-être à l'origine de la fièvre mortelle de Sula[47]. L'histoire de sa vie sera à la fois le prologue et le moteur de tous ces drames.

Pas surprenant qu'elle devienne une mère intouchable, voire monstrueuse, « figure d'un pouvoir sidérant, figure d'une folle sauvagerie ou de l'abnégation absolue » (Dufourmantelle, 2007 : 10). Selon Anne Dufourmantelle, la mère « est celle qui donne la vie, et par conséquent aussi la possibilité de mort » (Dufourmantelle, 2007 : 9). Au départ, Eva est à la fois victime et bourreau, à la fois *impuissance* et *domination*, et c'est sans doute ce paradoxe qui lui vaut le qualificatif de matriarche. Il semble pourtant que les sacrifices qu'elle commet au cours du roman aient une justification encore plus ancienne que cette colère contre Boyboy :

---

[47] Je reviendrai un peu plus loin sur ces sacrifices.

> Il y a dans le sacrifice un processus de mythologisation qui place l'événement hors de l'histoire personnelle, à la jointure de l'espace social et de l'Histoire […] Une femme sacrificielle met en scène son sacrifice pour qu'enfin sa voix soit entendue, pour ébouler des siècles de silence et tous les coups reçus sans rien dire (Dufourmantelle, 2007 : 30-31).

Tout comme il faut remonter aux sources du roman pour expliquer sa fin barbare, il faut remonter tout en haut d'un axe généalogique inconnu pour mieux comprendre la rage et les actions d'Eva. Il faut peut-être même aller *au-delà* du texte pour y parvenir. En effet, c'est peut-être Sethe, la mère meurtrière de *Beloved*[48], qui fonde la colère d'Eva : « *Beloved* explains Eva's anger, an anger handed down through generations of mothers who could have no control over their children's lives, no voice in their upbringing. And *Beloved* suggests why that anger may have to remain unspeakable, and how it might nevertheless be spoken / Beloved *explique la colère d'Eva, une colère transmise par des générations de mères qui ne pouvaient avoir aucun contrôle sur la vie de leurs enfants, ne prenaient aucune part dans les décisions concernant leur éducation. Et* Beloved *suggère pourquoi la colère devrait rester indicible, et comment pourtant on pourrait en parler* » (Hirsch, 1990 : 428). À la fois esclave sacrifiée et mère infanticide sacrifiante, Sethe s'impose comme la vraie « matriarche » d'une lignée de femmes à qui elle transmet sa violence. De génération en génération, depuis l'esclavage jusqu'au tournant du 20e siècle, les sacrifices sont légués, *répétés*. Héritière, Eva acquiert une souveraineté (Mavrikakis, 2010) qui lui permet à son tour d'être en colère : l'année 1895, le départ de Boyboy et la maladie de Plum, traumatiques, constituent en quelque sorte un moment initiatique.

Ainsi, tant pour la communauté que pour la famille Peace, la colère est legs, tout à la fois inévitable, horrible et source de vitalité. Il semble qu'on doive superposer la destruction du Bottom à celle de la descendance d'Eva : la communauté sera anéantie tout comme les enfants d'Eva mourront un à un. Ce n'est nullement un hasard, d'ailleurs, si Eva elle-même survit au suicide collectif et à la dévastation du tunnel. Alors que la rage anéantit le Bottom, elle maintient la matriarche en vie et lui permet de vivre jusqu'à un âge si avancé qu'on pourrait la croire immortelle. À l'instar de la Great Gram de Jones, Eva doit demeurer vivante et devenir témoin de l'Histoire, figure portée par une colère historique, plus ancienne qu'elle-même.

3.3 LE DÉTOURNEMENT : UNE COLÈRE EXTÉRIEURE À SOI

3.3.1 Les corps effacés

À lire *Sula*, il apparaît évident que l'expression de la colère n'est pas dirigée vers les bonnes cibles. Ainsi, les Blancs ne sont jamais affectés par la rage de la communauté noire, même s'ils en constituent la principale source. Extérieure au Bottom, extérieure au texte, la communauté blanche est aussi extérieure à la colère des Noirs-es. Ces derniers préfèrent encore se détruire eux-mêmes : « A lot of them died there. The earth, now warm, shifted ; the first forepole slipped ; loose rock fell from the face of the tunnel and caused a shield to give way. They found themselves in a chamber of water, deprived of the sun that had brought them there */ Il y eut beaucoup de morts, ce jour-là. La terre réchauffée se mit à bouger ; un premier étai glissa ; des rochers s'éboulèrent à l'entrée et un coffrage céda. Ils se retrouvèrent dans une poche d'eau, privés du soleil qui les avait amenés là* » (162/175). Le suicide agit comme un retour de la colère contre soi.

---

[48] *Beloved* est le cinquième roman de Toni Morrison. L'histoire est celle d'une mère qui a tué sa fille pour lui épargner l'esclavage. Le fantôme de la fille revient hanter la mère, un peu comme le souvenir de ce qui a été refoulé. Tout le roman est narré du point de vue de la mère, qui doit composer avec cette revenante et avec son geste. *Beloved* est le roman le plus connu et le plus analysé de Morrison.

Les Blancs, protégés par leur pouvoir socio-économique et par leurs privilèges, ne sont jamais menacés d'une telle énergie.

On peut observer le même phénomène chez Eva. Quand elle revoit brièvement Boyboy, Eva songe à le tuer, mais le crime est davantage un fantasme furtif qu'un projet réel. Au final, les bonnes manières et les phrases convenues l'emportent :

> [s]he knew that their conversation would start off polite. Although it remained to be seen whether she would still run the ice pick through the cat's-head pin[49].
> « Have some lemonade »
> « Don't mind if I do » He swept his hat off with a satisfied gesture. His nails were long and shiny. « Sho is hot, and I been runnin' around all day » (35).
>
> *[Elle] comprit que la conversation commencerait poliment. Restait à voir si elle ne planterait pas son pic à glace dans la tête du chat.*
> *« Un peu de citronnade ? »*
> *« C'est pas de refus. » Il ôta son chapeau d'un grand geste satisfait. Ses ongles étaient longs et brillants. « Sûr qu'il fait chaud, et j'arrête pas de courir depuis ce matin »* (44).

Boyboy partira quelque minutes plus tard, sans même demander à voir les enfants qu'il a abandonnés, et si Eva jurera de le haïr jusqu'à sa mort, lui-même, parti refaire sa vie avec une autre femme, n'en subira jamais les conséquences. Au lieu d'exercer une vengeance contre son mari, Eva a plutôt amputé sa propre jambe dans des circonstances nébuleuses. Il y a lieu de croire qu'elle a utilisé son corps comme cible de sa colère. Étonnamment, la colère retournée contre soi est porteuse d'une disparition. La suppression n'est pas que corporelle : elle est aussi *textuelle*. À la chair « supprimée », Toni Morrison greffe en effet une absence narrative. La mutilation d'Eva n'est jamais racontée, elle fait l'objet d'une ellipse : « [s]he left all of her children with Mrs. Suggs, saying she would be back the next day. Eighteen months later she swept from a wagon with two crutches, a new black pocketbook, and one leg / *[elle] laissa tous ses enfants chez Mme Suggs et dit qu'elle reviendrait le lendemain. C'est au bout de dix-huit mois qu'elle dégringola d'une charrette avec deux béquilles, un porte-billets noir tout neuf et une seule jambe* » (34/43). Le texte est donc violence, excision, *ablation*. Il est victime d'une coupure au moment où le corps d'Eva est lui-même sectionné. Du reste, ce sont les rumeurs du village, parfois assorties de commentaires grotesques, qui permettent d'expliquer le geste de la matriarche : « Somebody said Eva stuck it under a train and made them pay off. Another said she sold it to a hospital for $ 10,000 – at which Mr. Reed opened his eyes and asked, "Nigger gal legs goin' for $ 10,000 a *piece* ?" as though he could understand $ 10,000 a *pair* – but for *one* ? / *D'après quelqu'un, Eva l'avait mise sous un train et s'était fait payer. D'après un autre elle l'avait vendue à un hôpital pour 10 000 $ – sur quoi M. Reed ouvrait les yeux et demandait : "Une jambe de négresse vaudrait 10 000 $* pièce *?" comme s'il pouvait comprendre cette somme pour la paire – mais une seule ?* » (31/39 ; l'auteure souligne). Cet événement, qu'Eva refuse d'expliquer aux siens, préférant raconter aux enfants des histoires abracadabrantes, demeure, comme le souligne Marianne Hirsch, indéterminé : « The mother's (self-)mutilation in the service of her own and her children's survival remains, to the end of the novel, unnarated, and perhaps unnaratable, but the source of endless narration / *L'automutilation de la mère afin d'assurer sa survie et celle de ses enfants reste, jusqu'à la fin du roman, non narrée, et peut-être non narrable, mais la source d'une narration sans fin* » (Hirsch, 1989, 179). Il est extérieur à la narration, il est *hors texte*. On n'est pas loin, ici, d'une tragédie antique : l'acte terrifiant n'est jamais montré aux spectateurs, il se produit en coulisses.

---

[49] Boyboy porte alors une épingle à cravate en forme de tête de chat.

On se trouve donc devant une forme d'inversion qui n'est pas sans rappeler la notion de *signifyin(g)*. Pour Henry Louis Gates, le *signifyin(g)* constitue, dans les écrits noirs américains, une figure rhétorique de l'implicite, a « displacement of meanings » (Gates, 1988 : 52). Il s'agit, par un ensemble de jeux de langage, de faire surgir dans un discours donné un second niveau de sens. La suppression de la jambe d'Eva joue ici, paradoxalement, le rôle de figure d'insistance. Elle *dévoile*, par la disparition, toutes les violences subies par les femmes noires dans une société sexiste, raciste et classiste : le membre amputé permet en quelque sorte de dénoncer et de renverser, dans le langage, ces systèmes d'oppression.

L'automutilation de la petite-fille d'Eva, Sula, procède d'une même absence. Embêtées par un groupe de jeunes Blancs, Sula et Nel sont contraintes d'utiliser une route plus longue pour revenir de l'école. Fâchée de devoir faire ce grand détour pour rentrer chez elle, Sula recourt aux grands moyens : « When the girls were three feet in front of the boys, Sula reached into her coat pocket and pulled out Eva's paring knife […] Holding the knife in her right hand […] she slashed off the tip of her finger / *Quand les filles furent à un mètre du plus proche, Sula plongea la main dans sa poche et en sortit le couteau à découper d'Eva […] Tenant le couteau de la main droite […] elle ne réussit qu'à trancher le bout du doigt* » (54/63-64). Elle ajoute, en s'adressant aux garçons : « If I can do that to myself, what you suppose I'll do to you ? / *Si je suis capable de me faire ça, qu'est-ce que vous croyez que je vais vous faire ?* » (54-55/64). L'utilisation du couteau d'Eva n'est pas innocente. C'est sans doute grâce à ce couteau qu'on peut imaginer Sula en colère, comme s'il servait à la poursuite de la filiation analysée plus haut. Sorte d'héritage trouble, le couteau suggère l'expression d'une colère et d'une violence qui traverse les générations. Sula acquiert à son tour le statut d'élue, *d'héritière*. Cette mutilation n'est pas sans rappeler l'acte initiatique : « This act is Sula's own moment of self-recognition, of her affiliation with Eva and the world of her maternal ancestors / *Cet acte constitue le moment de reconnaissance de soi de Sula, de reconnaissance de sa filiation avec Eva et le monde de ses ancêtres maternels* » (Hirsch, 1989 : 182). Les critiques ont souvent analysé la mort de Chicken Little comme un rite de passage pour Nel et Sula, comme un refus du mariage hétérosexuel et de la maternité (Smith, 1985 ; Trudier, 1991 ; Harris, 1990 ; Hirsch, 2004) : les deux jeunes filles découvrent leur sexualité dans un « vaguely homoerotic moment of tenderness / *moment vaguement homoérotique de tendresse* » (Hirsch, 1990 : 423) et ne tentent jamais de sauver le petit garçon de la noyade alors que la tragédie se déroule sous leurs yeux[50]. C'est pourtant grâce à cette amputation que Sula s'affirme pour la première fois comme un personnage rebelle, qu'elle exprime colère et révolte. La violence dirigée contre soi devient une façon de s'affirmer et de se doter d'un pouvoir, mais aussi de poursuivre, auprès d'une nouvelle génération, la transmission de la colère.

Comme pour la jambe d'Eva, l'amputation de Sula est peu commentée. La scène est montrée, mais il y a rapidement achoppement dans la narration. Les garçons, apeurés devant le doigt mutilé (« like a button mushroom / *comme un bébé champignon* » [54/64]), se sauvent sous l'œil ébahi de Nel ; la narration, quant à elle, est subitement dirigée vers d'autres intérêts des deux jeunes filles, comme si l'incident était à peine digne de mention :

> The shifting dirt was the only way Nel knew that they were moving away ; she was looking at Sula's face, which seemed miles and miles away.
> But toughness was not their quality – adventuresomeness was – and a mean determination to explore everything that interested them, from one-eyed chickens high-stepping in their penned yards to Mr. Buckland Reed's gold teeth, from the

[50] On verra ici une autre absence narrative, la narration ne disant jamais explicitement que Chicken Little est mort : « When he slipped from her hands and sailed away out over the water they could still hear his bubbly laughter / *Quand il lui glissa des mains et fila au-dessus de l'eau, elles entendirent encore son rire exubérant* » (60-61/70).

> sound of sheets flapping in the wind to the labels on Tar Baby's wine bottles / *Seul un nuage de poussière apprit à Nel qu'ils étaient partis ; elle ne voyait que le visage de Sula, qui semblait à mille lieues.*
> *Mais ce n'est pas la dureté qui les caractérisait – plutôt le goût de l'aventure – et leur obstination à explorer tout ce qui les intéressait, depuis les poulets borgnes qui arpentaient les poulaillers jusqu'aux dents en or de M. Buckland Reed, le bruit des draps qui claquaient au vent comme les étiquettes des bouteilles de Tar Baby* (55/64).

Au final, aucun détail n'est donné et plusieurs questions restent sans réponse : comment Sula se soigne-t-elle, comment Eva et Hannah réagissent-elles à cet événement, qu'advient-il de ces jeunes garçons ? Néanmoins, une importante différence distingue l'amputation de Sula de celle de sa grand-mère. Tout en se mutilant, Sula s'adresse à ses oppresseurs. La question qu'elle leur pose, « If I can do that to myself, what you suppose I'll do to you ? / *Si je suis capable de me faire ça, qu'est-ce que vous croyez que je vais vous faire ?* », témoigne d'une agressivité affirmée et assumée. Le doigt coupé évoque une menace de castration à l'endroit des jeunes hommes qui souhaitent peut-être la violer. La mémoire des lynchages est à l'avant-plan du récit : plusieurs hommes noirs, dans l'histoire des États-Unis, ont été castrés par des Blancs pour que ces derniers puissent affirmer non seulement leur supériorité sociopolitique mais aussi leur virilité (Wiegman, 1993 : 446). La colère de Sula, et c'est un nouvel exemple de *signifyin(g)*, permet de renverser le danger : si c'est la jeune fille qui s'automutile, ce sont les jeunes hommes blancs qui se voient en réalité menacés. En somme, Sula déplace subtilement le rapport de domination. Alors que ce passage est l'un des seuls du roman à faire intervenir des Blancs dans la vie des Noirs, à les mettre directement en scène, il constitue également le seul moment où la colère menace de se retourner contre eux. Sula ne court pas le risque d'attaquer des Blancs, mais se protège quand même d'eux : les garçons finissent par la laisser tranquille. De plus, les amputations *corporelle* et *textuelle* sont ici partielles alors qu'elles étaient totales chez Eva : Sula coupe un bout de son doigt alors qu'Eva a amputé sa jambe en entier ; la coupure du doigt est brièvement montrée alors que celle de la jambe a été complètement effacée par la narration.

Les mutilations d'Eva et de Sula inspirent une ambiguïté : par la violence, les deux femmes s'affirment, imposent une présence, un « je ». On est bien loin de la « suppression of identity / *suppression de l'identité* » dont parle Barbara Smith dans « Toward a Black Feminist Criticism ». Pour Eva et Sula, l'amputation et le meurtre suggèrent l'acquisition de la subjectivité : « je coupe, je blesse, je tue donc je suis ». Il y a dans leur action respective une prise de contrôle, un refus de la passivité. Toutefois, ces actes de colère relèvent aussi d'une absence, comme si l'affirmation de la parole, ce « je ne me laisserai pas faire », transitait obligatoirement par la suppression de la chair. Comme si la colère, pourtant « souveraineté de l'individu » (Mavrikakis, 2010), affaiblissait, sacrifiait, voire *effaçait* le corps. Et comme si cet effacement, de surcroît, entraînait avec lui la disparition du texte, l'ellipse totale ou partielle correspondant en quelque sorte à l'importance du membre amputé.

3.3.2 Les corps sacrifiés

Autre figure d'absence : la colère des femmes est effacement du corps mais aussi détournement. Voilà qui permet d'expliquer plus en détail les sacrifices d'Eva. La colère de cette dernière semble en effet trouver son expression dans les corps de ses enfants. La mort d'Hannah constitue sans doute l'exemple le plus éloquent d'un tel détournement. Lorsque la jeune femme pose à sa mère la question la plus taboue qui soit, « Mamma, did you ever love us ? / *Maman, nous as-tu jamais aimés ?* » (67/77), Eva explose et l'invective :

> You settin' here with your healthy-ass self and ax me did I love you ? Them big old eyes in your head would a been two holes full of maggots if I hadn't […] With you all coughin' and me watchin' so TB wouldn't take you off and if you was

> sleepin' quiet I thought, O Lord, they dead and put my hand over your mouth to feel if the breath was comin' what you talkin' 'bout did I love you girl I stayed alive for you can't you get that through your thick head or what is between your ears, heifer ? / *Tu t'assieds là sur ton gros cul et tu me demandes si je vous aimais ? Tes grands yeux dans ta vieille tête seraient deux trous pleins de vers, sans ça […] Avec vous tous qui toussiez et moi qui veillais pour que la tuberculose ne vous emporte pas et les fois où vous dormiez tranquilles je me disais, Oh ! Seigneur, ils sont morts et je mettais la main sur ta bouche pour voir si le souffle y était de quoi tu causes si je vous aimais ma fille je suis restée en vie à cause de vous tu ne peux pas t'entrer ça dans ton crâne épais ou qu'est-ce que t'as entre les oreilles, femelle ?* (68-69/78-79).

Le rythme de la parole d'Eva, qui s'accélère brutalement comme monte la colère, trouve son écho dans les pages suivantes : Hannah meurt brûlée au lendemain de cette conversation, quand un vif coup de vent fait dévier le feu du foyer extérieur. Son corps, « a flaming, dancing figure / *[une] silhouette qui dansait parmi les flames* », et son visage, « a mask of agony / *convulsé par une telle agonie* » (comme dans la tragédie antique), deviennent agitation, énervement et fébrilité : « Hannah, her senses lost, went flying out of the yard gesturing and bobbing like a sprung jack-in-the-box / *Hannah avait perdu la raison et s'élança dans la rue, gesticulant et sautillant comme un diable sorti de sa boîte* » (76/86). Le lien avec Sénèque et ses symptômes physiques de la colère paraît limpide : le corps d'Hannah est « sens dessus dessous » ; son visage « gonfle et se contorsionne » (Sénèque, 1995 : 22). Et si Eva saute en vain de son troisième étage pour sauver sa fille, c'est après s'être emportée contre elle, comme si ses mots de feu étaient devenus réalité. On verra une fois de plus Bertha Mason en filigrane : la femme « folle » de *Jane Eyre* plonge dans le vide alors que le manoir de Thornfield brûle. Elle provoque l'incendie pour ensuite se sacrifier. Bertha et Eva ratent toutes deux leur cible en sautant de leur troisième étage respectif : Bertha souhaite tuer Jane mais ne tue qu'elle-même ; Eva tente de sauver Hannah mais n'y parvient pas. Du reste, le débit rapide et chaotique, l'« éjaculation sonore » (Girard et Pollock, 2006 : 15) qui caractérise le discours colérique d'Eva, trouve une nouvelle expression dans le corps d'Hannah. Ce corps consumé devient le prolongement de la rage maternelle, comme si Eva avait été à l'origine de la tragédie.

Le fils d'Eva, Plum, est lui aussi, et plus directement, la cible d'une telle rage : la scène durant laquelle il est gravement malade en témoigne. Alors que le bébé s'agite de douleur, la mère, elle, agit presque machinalement :

> He seemed in great pain and his shrieks were pitched high in outrage and suffering. At one point, maddened by his own crying, he gagged, choked and looked as though he was strangling. Eva rushed to him and kicked over the earthen slop jar, washing a small area of the floor with the child's urine. She managed to soothe him, but when he took up the cry again late that night, she resolved to end his misery once and for all. She wrapped him in blankets, ran her finger around the crevices and sides of the lard can and stumbled to the outhouse with him. Deep in its darkness and freezing stench she squatted down, turned the baby over on her knees, exposed his buttocks and shoved the last bit of food she had in the world (besides three beets) up his ass. Softening the insertion with the dab of lard, she probed with her middle finger to loosen his bowels. Her fingernail snagged what felt like a pebble ; she pulled it out and others followed. Plum stopped crying as the black hard stools ricocheted onto the frozen ground / *Il avait l'air d'avoir très mal, et la colère et la douleur lui faisaient pousser des cris suraigus. À un moment, affolé par ses propres hurlements, il s'étrangla, étouffa et faillit mourir de suffocation. Eva se précipita vers lui et renversa le pot de chambre en faïence, faisant couler par terre l'urine de bébé. Elle réussit à le calmer, mais tard dans la nuit, quand il se remit à pleurer, elle décida d'abréger ses souffrances une fois pour toutes. Elle l'enveloppa dans des couvertures, passa les doigts dans les moindres recoins de la boîte de saindoux et l'emporta en courant dans les cabinets. Dans l'obscurité glaciale et nauséabonde, Eva s'accroupit, posa le bébé à plat ventre sur ses genoux, découvrit ses fesses et lui enfonça la dernière miette de nourriture en sa possession (à part trois betteraves) dans le cul. Adoucissant la pénétration avec une miette de saindoux, elle introduisit le majeur de sa main droite pour libérer les intestins. Son ongle heurta comme un caillou, qu'elle retira, et d'autres suivirent. Quand les selles noires et dures ricochèrent sur le sol gelé, Plum arrêta de pleurer* (33-34/42).

Hormis le pot de chambre renversé qui trahit énervement et précipitation, rien ne permet de cerner clairement, dans la description des événements, quelles sont les pensées ou les émotions guidant réellement Eva ; c'est plutôt Plum qui s'agite, son petit corps se déchaînant. Dans les pleurs, les cris et les

convulsions, dans le désordre, le danger et la terreur, c'est lui qui incarne la colère de sa mère. Il en devient le principal *symptôme*, comme si la colère d'Eva était transposée dans son corps à lui.

Étrangement, Eva tue ce « beloved baby boy */fils adoré* » (34/42) vingt ans après avoir tout donné pour le sauver : « Hannah opened the door. "Plum ! Plum ! He's burning, Mamma ! We can't even open the door ! Mamma !" Eva looked into Hannah's eyes. "Is ? My baby ? Burning ?" The two women did not speak, for the eyes of each were enough for the other / *Hannah ouvrit la porte. "Plum ! Plum ! Il est en train de brûler, maman ! On ne peut même pas ouvrir la porte ! Maman !" Eva la regarda dans les yeux. "Quoi ? Mon bébé ? Brûler ?" Les deux femmes ne dirent plus un mot, leurs regards avaient tout dit* » (48/56-57). Les analystes de l'œuvre morrisonienne ont longuement débattu de ce geste : certains le condamnant, d'autres voyant en Eva une mère impuissante à prendre en pitié. En Médée des temps modernes, Eva dérange : son geste paraît « unnatural and untraditional / *contre nature et non traditionnel* » (O'Reilly, 2004 : 123). Il faut surtout retenir, à mon avis, l'agitation et la fébrilité qui unissent l'épisode où Eva sauve Plum à celui où elle le tue. La mort par immolation relève du spectaculaire. On n'est pas bien loin, ici, de *Passing* et de la chute mortelle de Clare Kendry du haut d'un immeuble new-yorkais. La mort de Plum est explosive, théâtrale. Le feu suggère, j'aurai à y revenir, un désordre et une importante fébrilité. Eva explique longuement son geste dans une conversation ultérieure avec Hannah :

> When Eva spoke at last it was with *two voices*. Like two people were talking at the same time, saying the same thing, one a fraction of a second behind the other. « He give me such a time. Such a time. Look like he didn't even want to be born […] Boys is hard to bear […] After all that carryin' on, just gettin' him out and keepin' him alive, he wanted to crawl back in my womb and well… I ain't got the room no more even if he could do it […] I had to keep him out so I just thought of a way he could die like a man not all scrunched up inside my womb, but like a man » / *Quand Eva reprit enfin la parole ce fut d'une* voix double*. Comme si deux personnes parlaient en même temps et disaient la même chose, se suivant d'une fraction de seconde. « Il me donne tant de mal. Tant de mal. À croire qu'il ne voulait même pas naître […] Les garçons, c'est dur à porter […] Après tous ces tracas, juste pour le faire sortir et le garder en vie, il a voulu rentrer dans mon ventre et bon… Je n'ai plus la place plus rien même s'il avait pu le faire […] Il fallait que je l'empêche de rentrer alors j'ai seulement pensé à la façon dont il pourrait mourir comme un homme, pas tout ratatiné dans mon ventre, mais comme un homme »* (71-72/81, je souligne).

Selon Marianne Hirsch, ces « deux voix » d'Eva expriment l'ambivalence caractéristique de tout discours maternel : la longue explication est marquée à la fois par l'amour et la colère. Il faut lire dans le geste d'Eva la volonté de s'affranchir d'une maternité esclave, d'acquérir un statut de femme, et pas seulement de mère (Hirsch, 1990 : 180). Il faut également voir le désir de reprendre le contrôle sur la vie de son propre enfant, surtout quand cet enfant, adoré et protégé jusque dans les conditions les plus extrêmes, échoue à devenir ce qu'on attendait de lui. Plum, revenu héroïnomane de la Première Guerre mondiale, n'est pas à la hauteur des ambitions et des sacrifices de sa mère : à lui de s'agiter une seconde fois, de brûler pour que sa mère puisse conserver sa subjectivité (« I had to keep him out / *Il fallait que je l'empêche de rentrer* »). La subjectivité maternelle, du reste, semble indissociable de la violence. En 1895, Eva insère son doigt dans l'anus de son bébé pour lui épargner la mort : ce qui a toutes les apparences d'un viol anal permet néanmoins la survie. Le fils devenu grand a pourtant une attitude dérangeante, qui rappelle elle-même le viol (« he wanted to crawl back in my womb / *il a voulu rentrer dans mon ventre* »). Alors qu'Eva avait agi pour le bien de son fils, par amour en somme, Plum agit de manière égoïste, provoquant la rage maternelle. C'est ce double discours amour/colère qui marque aussi la dernière conversation entre Hannah et Eva. La colère d'Eva constitue une réponse sauvage à toute attaque contre son statut de mère aimante et protectrice : le sacrifice maternel est bien, comme le montre Anne Dufourmantelle, abnégation et tuerie. La puissance d'Eva, du reste, transcende les générations : Sula elle-même meurt d'une maladie fulgurante et inconnue après une querelle avec sa grand-mère. Forçant Eva au silence en l'abandonnant dans un hospice, Sula est punie d'une fièvre et d'une douleur atroces. Le registre lexical du feu, sur lequel

je reviendrai plus loin, entre ici en jeu. La douleur vient par « small explosions / *explosions miniatures* » et constitue « a kind of burning / *une sorte de brûlure* » (148/160). Après sa mère et son oncle, Sula devient la cible d'Eva. Son corps agité, secoué par la fièvre, devient le réceptacle de la violence de la matriarche.

Fait intéressant, c'est la mort de Sula qui entraîne l'autodestruction de la communauté. Citant un extrait du roman, J. Brooks Bouson souligne : « The death of Sula, who has served as the target of and the container for the community's angry, resentful feelings, cut off the Bottom people "from the most magnificient hatred they had ever known" […] The death of Sula leads to a public ventilation of black frustration and rage / *La mort de Sula, qui était à la fois cible et réceptacle de la colère et du ressentiment de la communauté, a coupé les gens du Bottom "de la plus magnifique haine qu'ils aient jamais connue" […] La mort de Sula conduit à un défoulement collectif de frustration et de rage noire* » (Bouson, 2000 : 71). Cette mort est à l'origine d'un important dérèglement du tissu social, bien qu'elle se place d'abord, pour les habitants du Bottom, sous le signe de la satisfaction et de l'espoir : « There were signs. The rumor that the tunnel spanning the river would use Negro workers became an announcement […] So it was with a strong sense of hope that the people in the Bottom watched October close / *Il y eut des signes. La rumeur comme quoi le tunnel sous le fleuve emploierait des ouvriers noirs fut confirmée officiellement. […] C'était donc avec une grande impression d'espoir que les habitants du Fond attendaient la fin d'octobre* » (151/164). Tout comme dans *Passing*, la température change du tout au tout en un clin d'œil : la chaleur d'octobre laisse subitement place au froid et à la glace. La communauté noire de Medallion, *figée* (« For days on end they were virtually housebound, venturing out only to coalbins or right next door for the trading of vital foodstuffs / *Ils étaient virtuellement confinés chez eux du matin au soir, ne se risquant dehors que pour aller chercher du charbon ou échanger des produits de base avec leur plus proche voisin* » [152/165]), est une fois de plus affectée par la pauvreté : les enfants sont malades et affamés, les mères deviennent furieuses. Même dans la mort, Sula donne suite à l'héritage de sa grand-mère. Son propre désir de rébellion et de violence se voit transposé dans la destruction anarchique de la communauté, tel un sort ultime. En mourant sans avoir eu d'enfants, Sula ne peut transmettre sa violence aux générations qui lui succèdent, la transposer dans la chair de ses descendants. Le détournement se joue donc autrement : il atteint la communauté tout entière.

3.3.3 Stylistique de la violence

Sachant Sula malade, Nel se rend chez son amie, qu'elle n'a pas vue depuis des années. Mourante, Sula lui demande :

> « How you know ? » Sula asked.
> « Know what ? » Nel still wouldn't look at her.
> « About who was good. How you know it was you ? »
> « What you mean ? »
> « I mean maybe it wasn't you. Maybe it was me » (146).
>
> *« Comment sais-tu ? » dit Sula*
> *« Savoir quoi ? »*
> *Nel ne voulait toujours pas la regarder.*
> *« Celle qui était bonne. Comment sais-tu que c'était toi ? »*
> *« Qu'est-ce que tu veux dire ? »*
> *« Je veux dire que ce n'était peut-être pas toi. C'était peut-être moi »* (158-159).

Voilà posée, dans cette courte conversation, la première d'une série d'oppositions qui forment le cœur de *Sula*. Qui est bon, qui est méchant ? Qu'est-ce que le Bien, qu'est-ce que le Mal ? Quels actes sont répréhensibles, lesquels peuvent être tolérés ? On a beaucoup glosé sur l'ambiguïté sémantique dans les œuvres de Toni Morrison. Indétermination, absence de résolution, résistance aux réponses préconçues : *Sula* échappe en effet à toute lecture manichéenne. Les ellipses et ruptures narratives, de même que la multiplicité des points de vue, créent un roman qui, « like all of Morrison's works, subverts concepts of textual unity and defies totalized interpretation / *comme tous les livres de Morrison, subvertit les notions d'unité textuelle et défie toute interprétation totalisante* » (Rigney, 1991 : 32).

De telles considérations permettent d'éclairer le discours sur la violence (et par la bande, sur la colère) qui prévaut dans le roman. Pour Philip Novak, cette violence, omniprésente de la première à la dernière page, est *esthétique*, tel un tableau à contempler : « Violence is presented *as* an image, an object of more or less disinterested observation / *La violence est présentée en tant qu'image et fait l'objet d'une observation plus ou moins désintéressée* » (Novak, 1999 : 184-185 ; l'auteur souligne). J. Brooks Bouson tient des propos similaires en parlant à son tour d'une violence *iconique* (Bouson, 2000 : 49). On nage ici dans ce que Pierre Bourdieu a nommé la posture « engagée-dégagée » de Morrison (Bourdieu : 1998) : peu importe la terreur ou la gravité de l'intrigue dépeinte, la narration morrisonienne évite tout parti pris. Elle se contente de *mettre en scène*, de montrer (ou de ne pas montrer) les événements.

La violence, dans *Sula*, est non seulement détachée mais aussi détournée. Elle relève à la fois d'un *lyrisme* et d'une utilisation du *banal* qui rendent la narration opaque et oblique. Ce double mouvement narratif traduit la complexité des œuvres de Morrison et permet de mieux comprendre la place que peut y prendre la colère. Le lyrisme mérite l'attention dans la mesure où il occupe une place non négligeable dès les premières pages du roman. La scène durant laquelle le soldat Shadrack voit son camarade mourir en plein champ de bataille donne le ton :

> Before he could register shock, the rest of the soldier's head disappeared under the inverted soup bowl of his helmet. But stubbornly, taking no direction from the brain, the body of the headless soldier ran on, with energy and *grace*, ignoring altogether the drip and slide of brain tissue down its back / *Avant d'avoir pu réagir au choc, ce qui restait du crâne disparut sous la soupière inversée du casque, mais le corps du soldat sans tête, sans recevoir d'ordres du cerveau, courait obstinément, énergique et* gracieux*, ignorant complètement la cervelle qui coulait sur son dos* (8/16 ; je souligne).

Le mot « grâce » paraît bien choisi : la brutalité et le dégoût qu'inspirent une tête qui explose se trouvent court-circuités par l'harmonie et la souplesse de la description. Si la violence émerge de ce court paragraphe, c'est en raison d'une superposition de registres : « Morrison runs – indeed courts – the risk of transforming horror into pleasure, violence into beauty, mourning into nostalgia. In *Sula* she represents in all its moral ambiguity the problematic fascination of such transformations / *Morrison court le risque – en fait elle s'y expose – de transformer l'horreur en plaisir, la violence en beauté, le deuil en nostalgie. Dans Sula, elle illustre, dans toute son ambiguïté morale, la complexe fascination qu'exercent de telles transformations* » (Johnson, 2001 : 10-11). L'abject est détourné au profit du *beau*, du *gracieux*. Songeons au meurtre de Plum, que Morrison compare à une bénédiction : « He felt twilight […] Some kind of baptism, some kind of blessing, he thought […] [Eva] rolled a bit of newspaper into a tight stick about six inches long, lit it and threw it onto the bed where the kerosene-soaked Plum lay in snug delight / *Il perçut un crépuscule. […] Une sorte de baptême, pensa-t-il, ou de bénédiction […] [Eva] roula un journal pour en faire une torche qu'elle alluma et jeta sur le lit où Plum, imbibé de pétrole, était plongé dans la béatitude* » (47/56). La voix narrative *détourne* l'horreur grâce au judicieux choix de mots qui oppose la menace du

feu (« kerosene-soaked / *imbibé de pétrole* ») à un état de confort et de satisfaction (« snug delight / *béatitude* »). L'eau du baptême, en somme, devient un feu qui consume.

L'expression de la violence passe également par un recours à la banalité. Le bref retour de BoyBoy à Medallion constitue un exemple éloquent de son détournement au profit de l'*ordinaire*. Furieuse d'avoir à subir de telles retrouvailles, Eva entreprend la préparation d'une insignifiante limonade : « When Eva got the word that he was on his way, she made some lemonade […] She stirred lemonade in a green pitcher and waited / *Eva, dès qu'on lui annonça sa venue, prépara de la citronnade […] Elle se contenta d'attendre en remuant la citronnade dans une carafe verte* » (35/43). De fait, la conversation qui s'ensuit est d'une banalité déconcertante : Boyboy demande à connaître les derniers ragots de Medallion, évitant prudemment de mentionner la jambe amputée de sa femme. Les fréquentes allusions à la limonade permettent dans ces conditions d'orienter le déroulement de la scène. Se remémorant la nuit passée à sauver Plum, Eva verse la boisson sans un mot. Si le geste rappelle Irene Redfield et ses réceptions mondaines, les enjeux narratifs diffèrent ici largement. Alors que *Passing* jouait dans la retenue et le camouflage, *Sula* exacerbe l'importance des petits détails pour révéler les conflits. Pas surprenant que même la mort devienne *négligée*, qu'elle perde toute dimension tragique et sacrée, alors que les cadavres sont assimilés à des marchandises : « A bargeman, poling away from the shore, found Chicken late that afternoon stuck in some rocks and weeds, his knickers ballooning about his legs […] He dumped Chicken Little into a burlap sack and tossed him next to some egg crates and boxes of wool cloth / *Un marinier qui s'écartait de la berge d'un coup de perche, en fin d'après-midi, trouva Poussin coincé dans un tas d'herbes et de cailloux, son pantalon toujours gonflé […] Il fourra Petit Poussin dans un sac de grosse toile qu'il jeta près de quelques caisses pleines et des cartons contenant des lainages* » (63/73). La mort accidentelle de Chicken Little, personnage dont l'unique fonction dans le récit, par ailleurs, est de mourir (Novak, 1999 : 185), est réduite à l'anodin et à l'accessoire. Placé entre les vêtements et les œufs (objets et denrées du quotidien s'il en est), le cadavre est humilié avec un naturel qui étonne.

Ensemble, le lyrique et le banal créent une opacité narrative sans précédent : la diégèse et la voix narrative forment deux couches superposées et pourtant distantes, comme une goutte d'eau et une goutte d'huile refusant de se mélanger. La narration se positionne au-dessus de tous les personnages, de toute action et, surtout, de tout jugement. Elle prend *et* ne prend pas parti sur la violence perpétrée par les personnages. On se trouve alors devant d'importantes tensions narratives, devant une singulière posture d'auteure : Morrison joue de l'ellipse, de la nuance, de l'imprécision et de l'indétermination. *Sula* est un roman fou, qui multiplie les scènes de cruauté et de violence brute, mais aussi un roman calme, où la langue adoucit la virulence de l'action. Difficile, dans ces conditions, de voir percer la colère. En effet, on ne sent à première vue aucune colère *formelle* ou *discursive*, comme si l'émotion était simplement thématique. L'écriture, pourrait-on croire, ne témoigne d'aucune frustration : elle la constate mais se situe au-dessus d'elle. Autrement dit, la narration refuse de suivre les mouvements furieux enclenchés par la diégèse. S'il y a un parti pris esthético-moral dans *Sula*, c'est là qu'il se trouve : Morrison ne dit pas explicitement la colère parce qu'elle ne *veut* pas la dire (et non pas parce qu'elle ne *peut* pas la dire). Il ne s'agit pas d'une incapacité personnelle ou d'un choix politique : au début des années 1970, un langage rageur aurait été accepté et acceptable. Alors que Nella Larsen, à la fin des années 1920, n'osait pas exprimer de la colère, Morrison fait ici le choix de ne pas en exprimer ouvertement. Pour constater comment la colère s'inscrit dans le texte, il faut donc chercher ailleurs, dans les symboles et les métaphores avant tout. Il faut voir comment Morrison *écrit la colère sans l'écrire*. Le feu et l'eau constituent sans aucun doute une piste de réflexion.

3.4 « ANY MORE FIRES IN THIS HOUSE, I'M LIGHTING THEM »

On a beaucoup discuté de la représentation des éléments dans l'œuvre de Toni Morrison. L'eau, par exemple, est souvent associée au discours maternel : dans *Beloved*, Sethe donne naissance à Denver dans une barque ; lorsque Beloved revient au 124, Sethe ressent une urgente envie d'uriner qui rappelle la perte des eaux annonciatrice de l'accouchement, etc. (O'Reilly, 2004 : 86) Même chose dans *Sula* : alors qu'elle tente de sauver le petit Plum, Eva renverse un pot de chambre ; alors qu'elle s'apprête à l'immoler, elle renverse un verre d'eau rempli de sang qu'elle croit d'abord être un jus de fraises. L'eau semble aussi dire la violence et la mort : les habitants de la communauté se noient lorsqu'ils entreprennent de détruire le tunnel de la New River Road et Chicken Little est avalé par les « sombres » eaux du fleuve (61). Elle intéresse d'ailleurs les critiques dans son rapport avec le feu. Les deux éléments jouent en effet d'ambivalence en ayant une double fonction : « Like water, fire has always been a sign of creativity and destructiveness / *Tout comme l'eau, le feu a toujours été un symbole de créativité et de destruction* » (Christian, 1981 : 159). Ils semblent s'alimenter mutuellement : l'eau précède le feu (en témoigne l'immolation de Plum) mais ne l'éteint jamais. Les feux se succèdent et se consument jusqu'à la fin du roman, et l'eau ne permet jamais de les étouffer. Au contraire, elle injecte dans le texte des excès et des débordements. Tout comme le feu, elle métaphorise la colère et la diffuse partout dans le roman.

Le feu constitue dans l'imaginaire occidental – et tout particulièrement dans la littérature des femmes (Grasso, 7) – l'un des symboles les plus forts et les plus attendus de la colère. Tout comme la colère, il performe une agitation, un désir de bouleversement : il crée du neuf, mais peut aussi anéantir. Dans *Sula*, il transforme et fait surgir le théâtral : il y apparaît comme une image obsédante. Entre isotopie et métaphore, il revient tout au long du roman, comme un rituel. Alors que les actes de mutilation ont été cachés ou vivement détournés, le feu, lui, jaillit sans réserve dans le texte. Sa présence, toujours renouvelée d'une scène à l'autre, convoque une forme de théâtralité. Le corps dansant d'Hannah, le « whoosh » de la flamme qui engloutit Plum (48), la brûlante fièvre de Sula sont autant d'indices d'une colère qui se *met en scène*. Le feu, dans *Sula*, se donne en spectacle : « sa spontanéité, sa rapidité et sa volatilité » (Mavrikakis, 2010) laissent percer un désordre qui envahit le texte avec véhémence, qui y rayonne et qui y court. Plus encore, ce sont la langue et les mots qui sont investis par sa force. Ainsi, tout juste avant que Sula envoie Eva à l'hospice, grand-mère et petite-fille croisent le fer dans une ultime conversation qui a toutes les allures d'un conflit générationnel et d'un règlement de comptes. Eva incite Sula à se marier et à fonder une famille, ce que la jeune femme refuse âprement. Le dialogue est intéressant dans la mesure où les propos des deux femmes « s'enflamment » tout en faisant intervenir le motif du feu :

> – Pus mouth ! God's going to strike you !
> – Which God ? The one watched you burn Plum ?
> – Don't talk to me about no burning. You watched your own mamma. You crazy roach ! You should have been burnt !
> – But I ain't. Got that ? I ain't. Any more fires in this house, I'm lighting them.
> – Hellfire don't need lighting and it's already burning in you.
> – Whatever's burning in me is mine ! […] And you know what ? Maybe one night when you dozing in that wagon flicking flies and swallowing spit, maybe I'll just tip on up here with some kerosene and – who knows – you may make the brightest flame of them all (93-94).

> *« Gueule d'enfer ! Dieu va te foudroyer ! »*
> *« Quel Dieu ? » Celui qui t'a regardée brûler Plum ? »*
> *« Me parle pas de brûler. Tu as regardé ta propre mère. Sale punaise ! C'est toi qui aurait dû brûler ! »*
> *« Mais c'est pas le cas. T'entends ? C'est pas le cas. S'il y a encore des feux ici, c'est moi qui les allumerai ! »*
> *« Le feu de l'enfer, on ne l'allume pas et il brûle déjà en toi… »*

« Tout ce qui brûle en moi, c'est à moi ! […] Et tu sais quoi ? Peut-être qu'un soir quand tu roupilleras dans ton chariot en chassant les mouches et en bouffant ta salive, peut-être que je grimperai ici en douce avec un peu de pétrole et – qui sait – peut-être que tu flamberas mieux que les autres » (103-104).

De celui qu'on observe (« You watched your own mamma / *Tu as regardé ta propre mère* ») à celui qu'on porte en soi (« Whatever's burning in me is mine ! / *Tout ce qui brûle en moi, c'est à moi !* »), en passant par celui qu'on menace d'allumer (« you may make the brightest flame of them all / *peut-être que tu flamberas mieux que les autres* »), le feu, à la fois réalité et métaphore, suggère une agitation langagière. Comme si, par l'invective et le dialogue violent, il permettait d'exposer de réels débordements, de faire surgir l'affect. Le feu parade d'une page à l'autre, dans les sacrifices, les injures et ce qui suit, et au détour de détails plus subtils : « [Eva] was setting fire to the hair she had combed out of her head » (91). Il inscrit ce qui n'a pas été inscrit dans le texte, ce qui a été détourné : la colère investit l'écriture grâce à un motif explosif, présent dans les scènes, les dialogues et le lexique. L'extrait de Gayl Jones cité en épigraphe prend encore une fois tout son sens : le feu constitue une histoire racontée « over and over again / *encore et encore* ». Dans *Sula*, les feux se multiplient, s'enchaînent pour que l'histoire se répète sans cesse. Du reste, il est intéressant que le feu, dans sa *visibilité* et sa présence spectaculaire, laisse derrière lui des *absences*. Les corps d'Hannah et de Plum, une fois brûlés, disparaissent et plusieurs questions demeurent sans réponse : on ne sait pas qui vient en aide à Plum après qu'Eva a allumé les flammes, on ne sait pas ce qu'on a fait de ses cendres, on ne sait pas ce qu'il advient d'Hannah une fois son décès constaté à l'hôpital. Le feu émerge puis se dissipe, comme une crise qu'on parvient à faire taire. Ces crises se succédant à un rythme effréné, le feu impose un excès qui bouscule le texte, qui le rend fébrile, troublé, troublant.

Conclusion

On assiste, dans *Sula*, à l'expression d'une colère héritée et transmise, une colère si ancienne qu'on pourrait la croire surnaturelle, divine. Les propos de James Baldwin, cités au chapitre 1, prennent ici tout leur sens : « There is not a Negro alive who does not have this rage in his blood / *Il n'y a pas un Nègre vivant qui n'ait cette rage dans son sang* » (Baldwin cité dans Cose, 2011 : 28). La colère, dans *Sula*, est un moteur qui guide les générations, jusqu'à créer une véritable généalogie du sacrifice. Il est intéressant de constater que Morrison ne tente pas à tout prix de camoufler l'affect. La colère n'est pas retenue comme dans *Passing* : entre les réceptions mondaines d'Irene Redfield et la vie à Medallion, il y a un monde. Les personnages se fâchent, se querellent, mais la colère diégétique de *Sula* est constamment détournée, comme une force bien présente qu'on tente pourtant de ne pas regarder. Toute la rage et toute la violence qui émanent de l'intrigue sont court-circuitées par une narration opaque. Ce sont donc les éléments, et tout particulièrement le feu, qui permettent d'inscrire la colère dans le texte. Morrison, fidèle à ses habitudes, propose un roman d'une rare complexité, dans lequel les sens cachés émergent là où on ne les avait pas remarqués, où les mots attendus ne sont jamais employés, où les effets s'inscrivent mais plus rarement les causes. C'est sans doute ce qui distingue *Sula* d'autres œuvres publiées à la même époque. Dans plusieurs œuvres des années 1970, en effet, on sent *dans l'écriture* (et plus seulement dans la diégèse) un appel à l'agitation, à l'excès et à l'agression. Mais cet appel se joue à l'intérieur de limites très claires : celles du politique et du collectif. Pour Catherine Mavrikakis et Martine Delvaux, « la colère des femmes [doit] passer par la lutte pour de grandes causes – contre le racisme, le sexisme ou pour les opprimés-es – pour se retrouver justifiée » (Mavrikakis et Delvaux dans Lalonde, 2011). Il faut écrire la colère, certes, mais écrire la colère de *toutes les femmes.* Ainsi, la pièce de théâtre *for colored girls who have considered suicide when the rainbow is enuf*, de Ntozake Shange, fait appel à un chœur pour relater, à force de répétitions et de litanies, la colère née de l'amour, du rejet, de la maternité, du viol, de la

pauvreté, etc. Le recours au chœur sert des visées évidentes : enchâsser les récits de chaque personnage et se réapproprier l'expérience noire américaine au féminin. La voix anonyme de l'une devient la voix de *toutes* :

> […]
> i usedta live in the world
> really be in the world
> free & sweet talkin
> good morning & thank –you & nice day
> uh huh
> i cant now
> i cant be nice to nobody.
>
> *je vivais alors dans le monde*
> *vraiment j'étais dans le monde*
> *libre et enjôleuse*
> *bon matin et merci et bonne journée*
> *oh non*
> *je ne peux plus maintenant*
> *je ne peux plus être gentille avec personne* (Shange, 2010 : 38).

La colère dans *Sula* ne paraît pas aussi limpide que celle qui imprègne *for colored girls…* Le texte de Shange laisse clairement entrevoir, dans son exubérance, l'émergence d'une colère-écriture, d'une colère-discours, d'une « esthétique de l'excès » (Mavrikakis, 2010). Ce serait toutefois sous-estimer Toni Morrison que de ne pas reconnaître l'apport de *Sula* à l'émergence d'une telle esthétique. *Sula* constitue également un roman choral qui fait intervenir une multitude de perspectives : celle des mères, celle des filles ; celle du masculin, celle du féminin ; celle du personnel, celle du collectif ; celle du centre, celle des marges. Ces perspectives se brouillent et se mélangent jusqu'à créer un roman trouble et agité. À l'aide d'innovations formelles sans pareil, Morrison fait poindre une fureur qui saura inspirer les écrivaines dont l'œuvre est postérieure à l'émergence du féminisme noir. Parmi elles, Sapphire saisira l'héritage au bond.

Chapitre 4

« I DO KNOW WHAT REALITY IS AND IT'S A MOTHERFUCKER » : *PUSH*

I had memory, I had anger, I had despair.
J'avais la mémoire, j'avais la colère, j'avais le désespoir.

– *Jamaica Kincaid,* Lucy

Push est une œuvre-scandale. Dans le Harlem des années 1980, Precious Jones, jeune fille noire analphabète, lutte pour son émancipation. Elle est pauvre, battue et agressée sexuellement par ses parents. À seize ans, elle est mère d'une petite fille trisomique, Mongo, qu'on lui a enlevée, et attend son deuxième enfant. Elle fréquente durant sa grossesse une école aux méthodes d'apprentissage peu conventionnelles et devient déterminée, grâce aux encouragements de sa nouvelle enseignante, Ms. Rain, à apprendre à lire et à écrire. Après la naissance de son fils, alors qu'elle tente de fuir sa mère, de retrouver sa fille et d'accéder à une existence meilleure, elle découvre qu'elle est atteinte du VIH, le virus lui ayant été transmis par son père. Roman « naturaliste » (Michlin, 2006 : 170), *Push* raconte crûment le cheminement d'une jeune fille vers la construction d'une nouvelle subjectivité : l'alphabétisation permet à Precious non seulement de raconter son histoire, mais aussi d'en prendre le contrôle, d'en infléchir le cours. Écrit au « je » et en langue vernaculaire, le récit tout entier suggère la difficile et progressive appropriation du langage par la protagoniste : il regorge de fautes d'orthographe et de grammaire. De même, il est ponctué de marques d'agressivité et de grossièreté : le langage est ordurier et porteur d'une profonde violence.

4.1 *PUSH* ET LA CRITIQUE LITTÉRAIRE FÉMINISTE

Dans l'article « Agents of Pain and Redemption in Sapphire's *Push* », Janice Liddell s'intéresse à certains tabous régissant la littérature noire états-unienne : « Some subjects, as discovering one's blackness, first experiencing prejudice, growing up black in the U.S. may be common, but others such as lesbianism, incest or hateful black mothers, are usually left undisturbed / *Certains sujets comme la découverte de son appartenance à la race noire, la première expérience de la discrimination, le fait de grandir en tant que Noir aux États-Unis sont communs, mais il y en a d'autres comme le lesbianisme, l'inceste ou les mères noires haineuses, auxquels on ne touche pas habituellement* » (Liddell, 1999 : 135). Elle ajoute qu'une nouvelle génération d'auteurs tente, dans les années 1990, de transgresser ces interdits et d'aborder des thèmes traditionnellement moins valorisés : « What emerges in the work of newer writers is a no-holds-barred approach to Black life and its manifestations / *Ce qui ressort du travail des nouveaux écrivains est une approche sans complaisance de la vie des Noirs dans toutes ses manifestations* » (Liddell, 1999 : 136). Sapphire fait partie des écrivaines qui se détachent des conventions pour créer des œuvres subversives : *Push* traite justement des questions de l'inceste, du rapport à une mère odieuse et, dans une moindre mesure, du lesbianisme[51]. Pourtant, malgré un succès commercial indéniable et une adaptation

[51] À ce sujet, je crois utile de nuancer les affirmations de Liddell. Comme je l'ai montré aux chapitres 2 et 3, les critiques littéraires féministes noires des années 1970 et 1980 n'hésitent pas à interpréter plusieurs romans depuis une perspective lesbienne. *Passing* et *Sula*, par exemple, mettraient au jour des relations amoureuses inavouées et non consommées entre

cinématographique remarquée[52], le roman a fait l'objet de peu d'études universitaires : quelques articles et chapitres de livre, et un colloque dont les conférences sont disponibles en ligne[53]. De surcroît, le corpus critique est circonscrit : il touche principalement les questions du trauma et de l'apprentissage de l'écriture, bien que quelques textes épars traitent par exemple du caractère urbain du roman et de son rapport intertextuel avec *The Color Purple* d'Alice Walker (Dalsgård, 1998), de la traduction du vernaculaire noir en français (Fournier-Guillemette, 2011) ou encore du rapport de Precious à la nourriture (Dagbovie-Mullins, 2011). Comme si certains des thèmes interdits dont parle Liddell, maintenant abordés par plusieurs créatrices, continuaient d'effrayer les analystes. Comme si ces analystes se contentaient encore d'aller là où elles sont à l'aise : dans l'étude des problématiques identitaires. Évidemment, *Push* appelle certaines interprétations précises : il n'incombe certainement pas aux critiques de le réinventer ou de lui faire dire le contraire de ce qu'il dit. Néanmoins, à lire les quelques écrits, à écouter les conférences, on sent un malaise, comme une volonté de rester à la surface de l'œuvre de Sapphire. Pour plusieurs observatrices, l'alphabétisation permet à Precious de « défaire » le trauma de l'inceste et de se libérer des oppressions qui l'affligent en tant que jeune fille noire. Ann Folwell Stanford affirme par exemple que la découverte d'un nouveau langage donne à la protagoniste de *Push* l'occasion d'échapper aux abus familiaux : il s'agit en somme de s'affranchir des emprises paternelle et surtout maternelle (Stanford, 2003 : 109). L'écriture, du reste, est porteuse d'agentivité et constitue un acte libérateur (Myles, 2007). Le titre de l'œuvre, « Push », est à l'origine de nombreux commentaires, plusieurs analystes constatant l'importance de ce verbe dans le récit de Precious : « Precious's "push" is the launching of her own agency, especially the birthing of a new and self-conscious Precious. Precious, the victim/object, becomes Precious, the subject, as she initiates and secures her "self-recovery" » / *La "poussée" de Precious, c'est le coup d'envoi de sa propre agentivité, plus précisément l'accouchement d'une nouvelle Precious possédant une conscience d'elle-même. Precious, la victime/objet, devient Precious, le sujet, en mettant en œuvre et en réussissant son "autoguérison"* » (Liddell, 1999 : 144). Le verbe « pousser » ne renvoie donc pas seulement à ses deux accouchements mais aussi à sa propre naissance et à celle de sa propre subjectivité. Ms. Rain reprend régulièrement l'image de la poussée pour encourager Precious à surmonter les obstacles et les difficultés de l'alphabétisation : « "I'm tired," I says. She says "I know but you can't stop now Precious, you gotta push." And I do / *J'suis fatiguée, j'y dis. A dit : "Je sais, mais tu peux pas lâcher maintenant Precious, tu dois faire un effort". Et je le fais* » (97). Pour Monica Michlin, cette « re-naissance » permet de transformer le trauma en discours : Precious, avant toute chose, accouche de sa propre histoire (Michlin, 2006 : 175).

Une raison peut contribuer à expliquer le petit nombre de commentaires accordés à *Push* : Mary, la mère de Precious, est un personnage monstrueux, détestable, animé d'une cruauté à peu près jamais observée dans le canon littéraire féministe noir : « By portraying Precious's mother as a rapist herself, Sapphire creates, what is, to the best of my knowledge, the first literary representation of explicitly genital maternal violence / *En dépeignant la mère de Precious comme étant elle-même une violeuse, Sapphire crée ce qui est, pour autant que je sache, la première représentation littéraire explicite de violence génitale exercée par une mère sur son enfant* » (Michlin, 180). Du reste, hormis le texte de Janice Liddell, peu d'écrits consacrés au roman proposent une réelle analyse du personnage. Cette mère paraît *excessivement*

---

deux amies. L'interprétation « lesbienne » de la fiction féministe noire n'est donc pas taboue : elle est au contraire répandue depuis l'émergence de cette critique. Ce qui peut paraître plus difficile à affirmer pour les auteures, c'est la représentation de relations *ouvertement* lesbiennes : des relations assumées et pleinement vécues par les personnages. Dans *Push*, la relation lesbienne est à l'arrière-plan du roman : l'enseignante de Precious, Ms. Rain, affiche sans difficulté son homosexualité.

52 *Precious*, réalisé par Lee Daniels en 2009, a notamment gagné deux Oscars : celui du meilleur scénario d'adaptation et celui de la meilleure actrice de soutien.

53 *PUSHing Boundaries, PUSHing Art : A Symposium on the Works of Sapphire*, Arizona State University, 28 février 2007.

brutale : il est difficile, à la lecture, de ne pas juger ses agissements. En battant, violant et torturant son enfant sans raison explicite, elle rompt avec la tradition de l'« outraged mother / *la mère indignée* », cette figure archétypale que j'ai abordée au chapitre 3 :

> The outraged mother embodies the values of sacrifice, nurturance, and personal courage – values necessary to an endangered group. She employs reserves of spiritual strength, whether Christian or derived from African belief. Implied in all her actions and fueling her heroic ones is outrage at the abuse of her people and her person. She feels very keenly every wrong done her children, even to the furthest generation / *La mère indignée incarne les valeurs de sacrifice, de soins attentifs et de courage – valeurs nécessaires pour un groupe menacé. Elle déploie des réserves de force spirituelle, soit chrétienne ou provenant de croyances africaines. Ce qui est sous-entendu dans toutes ses actions, et qui alimente celles qui sont héroïques, est son indignation face aux abus commis contre les siens et elle-même. Elle est très sensible à tous les torts qu'on fait subir à ses enfants, même aux générations les plus éloignées* (Braxton, 1990 : 300-301).

Échouant à être une mère courageuse ou bienveillante, Mary ne correspond en rien à cette brève description : elle ne protège pas, ne résiste pas, n'*aime* pas. Les traumatismes infligés à Precious ne semblent pas motivés[54] : derrière la cruauté, on ne sent aucune affection, aucune volonté de rapprochement ou même de protection. On se trouve devant une mère tout à la fois hargneuse, agressive, passive et négligente.

Le contraste avec Eva, dans *Sula*, est énorme. Eva tue Plum et pourtant son geste est compréhensible, expliqué ou, du moins, *situé* : il trouve sa contrepartie dans l'amour et le sacrifice de soi. Rien de tel dans *Push* : Sapphire ne tente jamais de donner la parole à Mary, de l'excuser, de justifier ses actions. Elle en fait certes la victime d'un système social qui l'a rejetée (je reviendrai sur la question de l'isolement au cours des prochaines pages), mais n'hésite pas non plus à la dépeindre en mère irresponsable, maltraitante et toujours enragée. Narré du point de vue de Precious, le roman donne ainsi à lire un rare matricide symbolique : l'émancipation de Precious n'est possible qu'à travers la rupture d'avec la mère, qu'à travers la disqualification complète de la voix maternelle. C'est Mary qui porte en effet sur ses épaules tout le drame de la jeune fille : elle la tient hors du monde extérieur, ne subvient pas à ses besoins fondamentaux et lui inflige de multiples sévices[55]. Du reste, la mère de Mary, Toosie, ne s'impose jamais dans cette relation malsaine. Elle s'occupe pendant quelque temps de Mongo, mais ne tente jamais de sauver sa petite-fille des agressions subies. Voilà de quoi remettre en question certains fondements de la critique littéraire féministe noire : les auteures ont traditionnellement, comme je l'ai montré au chapitre 3, valorisé les figures maternelles porteuses d'un savoir ancestral et d'une résistance politique. Marquées par le poids de l'Histoire, les mères de couleur sont des femmes puissantes qui doivent éduquer leurs enfants dans des conditions souvent hostiles. Complexes, elles disposent d'un pouvoir sans précédent sur leurs filles mais font également de la maternité le lieu privilégié d'une révolte et d'une insubordination. Contre toute attente, Sapphire choisit quant à elle de reconduire un stéréotype (Liddell, 1999 : 145), celui de la « welfare mother / *mère vivant de l'aide sociale* » que la fille doit éliminer pour s'épanouir. S'il y a une lignée de femmes à retracer dans *Push*, elle ne se construit qu'à travers leur échec à être de bonnes mères. Il revient à Precious de renverser ce triste legs. Ainsi, Sapphire fracasse effectivement les conventions et enfreint les interdits de la critique littéraire féministe noire : elle crée une singulière dynamique mère-fille

---

54 L'exemple inverse le plus probant se trouve sans aucun doute dans *Beloved* de Toni Morrison : Sethe tue sa fille pour lui éviter l'esclavage. Le geste paraît alors compréhensible.

55 Carl, le père de Precious, est pour l'essentiel absent de l'action. Il n'apparaît que lors de brefs retours en arrière. Precious apprend d'ailleurs sa mort durant le roman. De ce point de vue, il ressemble à plusieurs pères de la fiction féministe noire : il s'échappe de la cellule familiale et joue le rôle de figure ignoble mais lointaine.

et représente une voix de mère entièrement dévalorisée dans un canon qui préconise généralement des figures maternelles positives.

4.1.1 Esclave de la colère

Elle le fait pourtant par un retour aux sources. Dans « Narrative of Empowerment : *Push* and the Signifying on Prior African-American Novels on Incest », Monica Michlin affirme que le roman de Sapphire constitue un *néo-récit d'esclave* (Michlin, 2006 : 177). Rappelons que le récit d'esclave traditionnel, genre littéraire aux visées éminemment politiques, a permis aux Africains-es-Américains-es de témoigner, dès le 18e siècle, des horreurs de la vie dans les plantations du Sud états-unien : éclatement fréquent des familles[56], difficulté du labeur, déshumanisation et humiliations perpétuelles (Bruce, 2007 : 31). Durant le second tiers du 19e siècle, tout particulièrement, l'émergence des mouvements abolitionnistes favorise la publication massive de ces documents et donne aux Noirs l'occasion d'accéder pour la première fois à l'écriture. Grâce à la forme autobiographique et à l'utilisation systématique du « je », les auteurs-es des *slave narratives* imposent leur subjectivité et « se défont du joug de l'esclavage » (Bourdieu, 1998). Plusieurs récits font par ailleurs état d'un paradigme précis, celui de l'accès à l'identité et à la liberté par l'alphabétisation (Beaulieu, 1999 : 8). Autrement dit, l'émancipation passe par l'éducation et par la plume. Comme le rappelle Toni Morrison, les récits d'esclave occupent une place capitale dans l'héritage historique et littéraire des Noirs américains : « Je ne connais pas, dans l'histoire de l'humanité, de peuple opprimé qui ait autant médité, écrit et publié sur sa propre situation » (Bourdieu, 1998). Ces récits sont aux sources de la littérature africaine-américaine : avec *Incidents in the Life of a Slave Girl*, Harriet Jacobs signe par exemple l'une des œuvres fondatrices de la fiction féministe noire (Braxton, 1990 : 302). Elle est parmi les premières à témoigner des multiples abus sexuels subis par les femmes esclaves et de la spécificité de l'expérience de l'esclavage au féminin. Ces thèmes seront chers aux écrivaines de la seconde moitié du 20e siècle : Toni Morrison, Gayl Jones, Alice Walker et Gloria Naylor, pour ne nommer qu'elles, en feront le centre de plusieurs œuvres.

Inutile de préciser qu'un roman comme *Push* se distingue énormément, du point de vue formel, des récits d'esclaves publiés au 19e siècle. Le néo-récit d'esclave reprend certaines conventions du récit traditionnel, mais il constitue avant tout un texte postmoderne en dialogue avec une forme littéraire quant à elle considérée comme « prémoderne » (Rushdy, 1999 : 17). Ce dialogue peut évidemment s'apparenter à un simple écho, à une mention plus ou moins directe. Certes, *Push* est narré au « je » et s'apparente à une autobiographie : il témoigne avec précision des abus sexuels dont la narratrice a été victime et permet à cette dernière de s'émanciper et de se libérer de sa mère (laquelle fait ici figure de maître) par l'apprentissage de l'écriture. À quelques reprises, Precious dit explicitement être l'esclave de ses parents : « your daddy climb on you, your muver kick you, slave you, feel you up / *ton papa te grimpe dessus, ta mère te donne des coups de pied, te traite en esclave, te tripote* » (62). *Push* met toutefois en scène une violence et une brutalité discursives qui sont absentes de textes comme *Incidents in the Life of a Slave Girl*. Le contexte de production y est évidemment pour beaucoup : les récits d'esclaves publiés durant l'Antebellum sont généralement « commandés » par des Blancs abolitionnistes soucieux de sensibiliser leurs concitoyens aux réalités de l'esclavage. Les auteurs-es du 19e siècle doivent souvent adresser leur récit à des lecteurs-trices blancs-ches et le conformer à de stricts standards d'écriture déterminés eux

[56] L'esclave est considéré comme un bien matériel : il est « naturel » pour les maîtres de procéder à des ventes, à des achats ou à des échanges. Les membres des familles noires, dans ces conditions, sont bien souvent séparés. Dans *Beloved*, Baby Suggs raconte à Sethe comment sept de ses huit enfants lui ont été arrachés. Voir aussi Davis (1983).

aussi par l'institution blanche (Bruce, 2007 : 28). Sans surprise, l'esprit de rébellion des personnages est désamorcé par une voix narrative entendue, victimaire, voire moralisatrice. Dans *Killing Rage*, bell hooks revient d'ailleurs sur sa lecture du texte de Harriet Jacobs et pose une question cruciale : « Where is the rage ? / *Où est la rage ?* » (hooks,1995 : 11-12). Cette importante différence nous amène à l'étude de la colère dans *Push* : si les *slave narratives* permettent à leurs auteurs-es d'accéder à l'écriture, *Push* va plus loin et présente une écriture de la colère. Il ne s'agit plus seulement de produire du langage et de se doter d'un pouvoir de création : *Push* donne à lire la production d'un langage fiévreux et rageur. Dans la quête de Precious vers l'alphabétisation et la liberté, l'affect surgit sans équivoque : le roman constitue, dans sa forme et dans ses thèmes, un *récit d'esclave doublé d'un récit de la colère*.

Car la colère n'y est pas simplement diégétique : elle constitue également un moteur discursif essentiel. Plus question, ici, de camouflage ou de métaphore : la colère *explose*, tant chez les personnages que dans la voix narrative. Sapphire joue d'une langue véhémente, ouvertement furieuse. Dans *Passing*, Nella Larsen n'osait pas exprimer de colère. Dans *Sula*, Toni Morrison se refusait à le faire ouvertement. Dans *Push*, Sapphire *veut* dire la colère et la dit sans détour. Qui plus est, elle accorde une place prépondérante aux marques langagières de violence et d'agressivité. Plus qu'un thème littéraire, la colère devient un *mode de discours*. Tant dans la diégèse que dans l'ensemble de la narration, elle se donne en spectacle.

C'est à cette écriture de la colère que je m'intéresserai ici. En suivant de nouveau Catherine Mavrikakis, je penserai la colère comme une esthétique. J'accorderai une place importante à la question de l'excès, laquelle traverse le roman tout entier. Je me pencherai d'abord sur l'obésité des personnages et observerai comment les corps de femmes constituent la cible privilégiée de la colère. J'aborderai ensuite comment l'affect est diffusé dans la langue : *Push* s'apparente à une longue plainte où le langage primitif de la protagoniste crée des débordements narratifs. J'observerai aussi comment l'injure, figure langagière de la démesure, scelle la relation destructrice entre Precious et sa mère. Plus encore, je tenterai de comprendre comment Precious parvient à se libérer de Mary grâce à une écriture fiévreuse et violente, par une *performance* de la colère : au fil des scènes de confrontation entre les deux femmes, le langage utilisé par Precious se gonfle comme un corps envahissant, mais il lui permet également de se défaire de l'emprise maternelle. Il s'agira au final d'examiner comment le matériau textuel utilisé par Sapphire participe d'un excès, à l'image des corps obèses des protagonistes.

4.2 CORPS GROTESQUES, CORPS ABJECTS

Être violée par son père, donner naissance à un enfant à douze ans et être battue par sa mère durant l'accouchement, devenir enceinte une seconde fois à seize ans, se retrouver à la rue, avoir le VIH : voilà qui frôle la caricature. Precious elle-même cache à ses collègues de classe une partie de son histoire : « Who gonna believe some shit like that ? / *Qui qui croirait d'la marde de même ?* » (63). La liste de traumatismes vécus par la jeune fille suffit sans doute à expliquer l'origine de sa colère. On nage dans un univers glauque, témoin des destins de femmes rejetées, aliénées, écorchées. Les sources de la colère de Precious sont à la fois multiples et peu définies : elles participent d'un excès, comme si tout et tout le monde (du morceau de poulet volé dans un restaurant-minute à la directrice d'école, qui n'hésite pas à expulser ses élèves) pouvait inspirer la frustration. La rage de Mary, quant à elle, s'explique à première vue par la relation incestueuse qui unit Precious à son père. La mère accuse la fille de lui avoir volé son mari : « It's like a black wall gonna crash down on me, nuthin' to do but to run. "First you steal my husband ! Then you cut off welfare !" She MAD ! / *C'est comme un mur noir qui va me tomber d'sus, rien d'aut' à faire que courir. "D'abord tu m'voles mon mari ! Pis tu'm fait couper mon b.s. !" Est FOLLE !* » (74). Comme dans *Passing* et dans *Sula*, la colère

semble pourtant *dépasser* les personnages, agir comme une force plus grande et plus ancienne qu'eux. On note d'une part un mal-être et un sentiment d'exclusion qui imprègnent chaque scène, chaque phrase, chaque mot. Precious n'hésite d'ailleurs pas à manifester son dédain vis-à-vis du monde qui l'entoure : « crummel up bricks / steel fence / lifes of trash / cancer yr eye / multiply / ugliness […] I HATE / HATE / UGLY / *briques écroulées / clôture de fer / vies d'ordure / cancer de l'œil / multiplient / laideur […] J'HAÏS / HAÏS / LAID* » (104). La colère, du coup, paraît rapidement et facilement expliquée : tant du côté de Mary que de celui de Precious, elle naît d'un ostracisme social profond, d'un sentiment d'abandon. On note d'autre part la vivacité et la puissance de la colère entre la mère et la fille. La haine, l'hostilité et les menaces de mort (« If she hit me I will stab her to def, you hear me ! / *Si elle m'frappe, j'vas la poignarder à mort, tu m'entends !* » [13]) jaillissent dans le texte sans écran : ils *modèlent* entièrement le lien qui unit les deux femmes. Il est vrai que la colère dans les relations mères-filles est peut-être la seule qui soit permise pour les femmes[57]. Toni Bernay et Dorothy W. Cantor résument bien les conflits qui émergent de certaines dynamiques familiales : « Anger in the mother-daughter relationship has a special configuration based on the contradiction between women's inferior status and their special power as mothers / *La colère dans la relation mère-fille a une configuration spéciale fondée sur la contradiction entre le statut inférieur des femmes et leur pouvoir particulier en tant que mères* » (Bernay et Cantor, 1986 : 139). Dans les sociétés patriarcales, avancent-elles encore, le seul pouvoir dont jouissent les mères est un pouvoir détenu sur leurs filles. Comme si Mary, femme isolée et démunie, avait le droit, le *privilège*, de s'en prendre à sa fille et de la tenir responsable de tous ses maux : le rapport inversement proportionnel entre un pouvoir social nul et un pouvoir familial immense est ici très marqué. Le privilège de Mary a, au final, de fâcheuses conséquences : la colère et l'emprise maternelles sont à l'origine d'une relation destructrice.

Le roman, dans son intrigue, s'apparente à un mélodrame et met en scène des personnages extravagants : tout est exagéré, brossé à gros traits, jusqu'à l'obscénité. À commencer par la consommation de nourriture. Dans l'article « From Living to Eat to Writing to Live : Metaphors of Consumption and Production in Sapphire's *Push* », Sika A. Dagbovie-Mullins suggère que le rapport à la cuisine et à l'alimentation est pour Precious source d'oppression et d'enfermement : manger contribue à rendre invisible et insensible (Dagbovie-Mullins, 2011 : 438). Precious cuisine pour sa mère, laquelle exige en tout temps d'être servie, sous peine de sévices physiques : « "Bring me a few when you bring your plate back and hurry up 'fore I kick your stupid ass !" / *Amène-m'en quelques-unes quand tu ramèneras ton assiette pis grouille-toi avant que j'te botte le cul* » (20). Plus encore, Mary force Precious à manger jusqu'à l'évanouissement : « I keep eating till the pain, the gray TV light, and Mama is a blur ; and I just fall back on the couch so full it like I'm dyin » / *Je continue de manger jusqu'à ce que la douleur, la lumière grise de la télé et maman deviennent flous ; et je me laisse tomber sur le canapé tellement pleine c'est comme si je meurs* » (21). Il y a évidemment là une forme de torture et d'assujettissement. Pour Dagbovie-Mullins, les agressions sexuelles dont Precious est victime sont intimement liées à la consommation de nourriture :

> Precious is enslaved by her parents in both the bedroom and the kitchen […] Her mistreatment is often food-related. Precious must not only cook, but also engage in gluttony despite not wanting to eat […] Food consumption – simultaneously mindless, numbing, and painful – soon consumes her / *Precious est asservie par ses parents dans la chambre à coucher et dans la cuisine […] Les mauvais traitements qu'on lui fait subir sont souvent liés à l'alimentation. Non seulement Precious doit-elle cuisiner, mais elle doit également s'adonner à la gloutonnerie même si elle ne veut pas manger […] La consommation de nourriture – simultanément abrutissante, machinale et douloureuse – bientôt la consume* (Dagbovie-Mullins, 2011 : 438).

[57] L'impératif de solidarité raciale qui caractérise la critique littéraire féministe noire semble, du reste, avoir occulté ce type de démonstration.

L'abus sexuel et la nourriture, du reste, sont imbriqués dans le langage : Precious utilise le registre lexical de la cuisine et de l'alimentation pour métaphoriser tout ce qui a trait à l'acte sexuel. Elle désigne ainsi le sperme de son père par les mots « hot sauce / *sauce piquante* » ou sa propre jouissance par « my pussy be popping like grease in frying pan / *ma chatte pétillait comme d'la graisse dans la poêle à frire* » (exemples relevés par Dagbovie-Mullins, 2011 : 437-439). Elle « consomme » l'abus sexuel de ses parents (et plus particulièrement celui de sa mère), l'absorbe, l'avale, le rentre en elle. Quand Ms. Rain lui demande, lors de son premier cours, de se présenter et de nommer quelques-uns de ses talents, elle reste d'abord bouche bée en déclarant « qu'elle ne sait rien faire ». Puis, après réflexion, elle affirme : « I can cook / *Je sais faire la cuisine* » (46). Dans l'invisibilité du trauma, l'identité de Precious se résume à la préparation et à l'ingestion de nourriture. Cette ingestion, outrancière, suggère déjà un débordement, un excès : Precious ne dispose d'aucun contrôle sur son corps. Son corps, au contraire, est *hors de contrôle.* Pour Françoise Couchard, la violence maternelle permet de « mettre à l'épreuve les limites fragiles entre mère et fille » (Couchard, 1991 : 150). En forçant le gavage et en violant Precious, Mary cherche, paradoxalement, à créer une dépossession : elle souhaite vider « [s]a fille de ses contenus de pensée, pour y substituer ses propres créations fantasmatiques, ses propres chimères » (Couchard, 1991 : 173). Le corps pénétré et « rempli », Precious se voit refuser toute subjectivité, toute identité indépendante.

On ne se surprendra pas d'apprendre qu'elle souffre, comme sa mère, d'obésité : selon Couchard, l'emprise maternelle consiste d'abord en une « empreinte laissée sur la peau » (Couchard, 1991 : 3). Alors qu'à douze ans elle dit ne pas connaître son propre poids car celui-ci dépasse les deux cents livres (le poids maximal que peut indiquer son pèse-personne), Precious décrit sa mère comme une femme immense et gloutonne, affublée de gigantesques robes. Comme un monstre, en somme : « Mama look bad, don't have to get close to know she smell bad […] I know she got […] ugly brogan shoes like people make fun of and giant green dress that her legs come out of like black jelly elephant legs / *Maman est moche, pas besoin de s'approcher pour savoir qu'elle pue […] Je sais […] qu'elle a des grosses godasses qui font que l'monde rit d'elle et une robe verte géante que ses jambes en sortent comme des pattes d'éléphant en gélatine noire* » (84). Dans un vraisemblable désir d'autodestruction, Mary laisse son corps dépérir, jusqu'à créer une image grotesque : « She take up half the couch, her arms seem like giant arms, her legs which she always got cocked open seem like ugly tree logs / *Elle prend la moitié du divan, ses bras sont comme des bras de géant, ses jambes qu'elle garde toujours ouvertes ont l'air d'horribles troncs d'arbres* » (20). Precious, de son côté, se compare constamment à sa mère, tente pourtant de se dissocier d'elle, redoute toute ressemblance : « Mama fat black, if I weigh two hundred she weigh three / *Maman est grosse et noire, si je pèse deux cents, elle, elle en pèse trois* » (29). *Push*, c'est l'histoire de corps gros et *laids*. Fait intéressant, les allusions au poids sont récurrentes : plusieurs fois, Precious dit être complexée par son obésité ou juge celle de sa mère. Au cours des 139 pages qui forment le roman, la jeune fille fait des dizaines de références à son gabarit ou à celui de Mary en usant des expressions les plus diverses : « belly big / *gros ventre* » (23), « I big / *Je suis énorme* »(31) « whale / *baleine* » (55), « circus size / *bête de cirque* » (56), « Big Bertha / *Grosse Bertha* » (62), etc. Il y a dans ces répétitions une volonté d'insistance, *d'amplification*, comme si les corps devaient paraître encore plus gros qu'ils ne le sont en réalité : ils prennent toute la place dans le texte pour être visibles socialement.

À cet excès du corps s'oppose, paradoxalement, l'exiguïté des lieux dans lesquels vivent en recluses Precious et sa mère : les deux femmes sont enfermées dans un petit appartement de Harlem, appartement que Mary ne quitte jamais. Precious dénonce à quelques reprises que sa mère ait entrepris de s'isoler : « She have not left home since Little Mongo was born / *Elle est pas sortie depuis qu'la p'tite Mongo est née* » (32) ; « My muver have not left the house in, let's see – 1983, '84, '85, '86, 'n now '87. Ever since

Little Mongo was born / *Ma mère est pas sortie d'la maison depuis, voyons voir – 1983, '84, '85, 86, pis là '87. Depuis qu'la p'tite Mongo est née* » (55). La colère *élève* : du haut de son immeuble malfamé, Mary se tient à l'écart du monde extérieur. À la manière d'Eva Peace, elle tente de régner sur sa fille en provoquant un repli spatial. Le foyer familial, du reste, constitue sans surprise un lieu de solitude : « The buzzer ring. I wonder who it could be. Don't nobody ring our bell "less it's crack addicts trying to get in the building / *La sonnette sonne. J'me demande qui ça peut être. Y'a pas personne qui sonne chez nous sauf les drogués au crack qui essaient de rentrer dans le bloc* » (14). Analphabètes et démunies, laissées pour compte, Precious et Mary vivent dans l'isolement le plus complet. Forcée toute son enfance à quelques contacts humiliants avec ses pairs à l'école, Precious n'entretient, avant de joindre sa nouvelle école, aucune amitié véritable, n'obtient aucun soutien du monde extérieur[58]. Elle n'entretient de réelle relation qu'avec sa mère, dans cet appartement solitaire et malsain. L'espace, inévitablement, se sature de leur rage.

Dans le confinement et le rejet, la colère trouve donc comme lieu d'*expression*, comme lieu d'*inscription*, les corps de femmes. L'appartement clos paraît trop exigu pour contenir toute la colère qui les anime. Intime, celle-ci a donc pour cible les corps qui grossissent, qui s'arrondissent, qui s'alourdissent. La démesure du corps (amplifiée par la grossesse de Precious) et le surplus de chair apparaissent à leur tour comme une marque d'insistance : ils permettent d'évaluer l'importante aliénation des deux femmes. Malgré l'excès, malgré une présence physique imposante (« But I'm big, five feet nine-ten. I weigh over two hundred pounds. Kids is scared of me / *Mais chu baraquée, 5 pieds 10. J'pèse plus de deux cents livres. Les enfants zont peur de moi* » [6]), les deux femmes semblent invisibles. En parlant de son père, Precious affirme : « Can't he see I am a girl for flowers and thin straw legs and a place in the picture. I been out the picture so long I am used to it […] Sometimes I wish I was not alive / *Y peut pas voir que chu une fille pour les fleurs et les longues jambes minces et une place dans la photo. J'suis pas s'a photo depuis tellement longtemps j'suis habituée […] Des fois je souhaite de pas être vivante* » (32). Le surplus de poids repousse, contribue à isoler. On n'est pas bien loin, ici, d'une scène importante de *Praisesong for the Widow.* Sur le point d'accoucher, la protagoniste, Avey Johnson, fulmine contre son mari, qu'elle accuse d'être trop souvent absent. Paule Marshall multiplie les références au poids de l'enfant à naître et à la lourdeur du ventre de la protagoniste. Avey Johnson est si gênée par sa grossesse qu'elle se dit incapable de monter et de descendre l'escalier de son appartement new-yorkais et de sortir de chez elle :

> Her understanding did nothing to contain her rage. She continued over the weeks to accuse him, helpless to stop herself as her ballooning stomach and the oncoming winter and the increasingly treacherous climb down the stairs kept her confined all day with the children to the four small rooms on the top floor / *Sa compréhension ne pouvait contenir sa rage. Elle continua pendant des semaines à l'accuser, incapable de s'arrêter alors que son ventre s'arrondissait et que l'hiver approchait et que descendre les escaliers devenait de plus en plus difficile ce qui la gardait confinée toute la journée avec les enfants dans le petit quatre pièces au dernier étage* (Marshall, 1983 : 97).

---

[58] On pourrait par exemple se demander pourquoi Precious n'est pas prise en charge par les services sociaux lorsqu'elle met sa fille au monde à douze ans. Le texte de Sapphire constitue en effet une véritable charge contre ces services. Lorsque paraît *Push*, les États-Unis viennent d'appliquer une réforme régressive sur l'aide sociale, la Welfare Reform Act (1996). Bien que le texte se déroule à la fin des années 1980, Sapphire se donne pour mandat de représenter l'inexistence de ressources pour des personnes vulnérables comme Precious, et met notamment en scène des infirmières impuissantes et insensibles. En témoigne ce passage où Precious, quelques jours après son second accouchement, se retrouve à la rue et n'obtient aucun secours à l'hôpital : « I ask new nurse for sanitary napkin, I'm bleeding. This nurse I don't know. She look me kinda cold. She whisper talk some shit to another nurse then come tell me I got to go to the armory. It's like they tired. I'm a problem got to be got out they face / *Je d'mande à la nouvelle infimière une serviette sanitaire, je saigne. C't'infirmière-là j'la connais pas. Elle me regarde un peu frette, genre. Elle dit une connerie tout bas à l'aut' infirmière puis vient me dire que j'dois aller au refuge. C'est comme si z'étaient fatiguées. Chu un problème qu'elles veulent pus dans leurs faces* » (77). Au-delà de l'œuvre littéraire, on sent une volonté de dénoncer un système politique et social défavorisant certaines classes de la population.

Tant chez Marshall que chez Sapphire, on retrouve un important contraste entre l'étroitesse du décor et le poids des personnages. On pourrait croire que c'est l'enfermement qui fait naître la colère et permet l'expansion des corps : retournée contre soi, la colère constitue, littéralement, un *poids* à porter. On voit alors poindre un mouvement constant entre *intérieur* et *extérieur*. Par le viol et l'alimentation, la colère pénètre le corps, elle explose à l'intérieur de soi : les corps obèses de Mary et de Precious sont les symptômes d'une captivité. Ils témoignent de la haine que se vouent la mère et la fille l'une à l'autre, mais aussi de celle qu'elles éprouvent envers elles-mêmes. En torturant Precious, Mary paraît incapable « de percevoir qu'il existe d'emblée une différenciation entre cette fille qui la redouble et elle-même » (Couchard, 1991 : 149). C'est d'abord contre elle-même qu'elle dirige sa violence. Paradoxalement, on pourrait également se demander si le gavage permet à Precious d'extérioriser la rage et la fureur. Le corps de la protagoniste exhibe l'emprise et la violence maternelles, constitue un langage, et pourtant il n'intéresse personne : il est laid et amplifie l'isolement de la jeune fille. La tension est intéressante : la consommation de nourriture est un remplissage, une accumulation, mais témoigne aussi d'un manque. Il s'agit de charger, d'infiltrer le corps pour mieux le vider émotivement. L'action de manger comble un vide, dirige la colère contre *soi*. Elle permet par ailleurs de rendre l'affect visible, de l'exposer *aux autres* et *au texte*.

4.3 PERFORMER LA COLÈRE

Ce sont les corps de Mary et de Precious qui *débordent* dans le texte et dans la langue de Sapphire. Les corps obèses investissent le texte en tant que support d'une parole offensive, théâtrale et spectaculaire, une parole elle-même confuse et porteuse d'excès : ils insultent, injurient, invectivent. D'emblée, une précision sémantique s'impose : l'injure et l'invective, termes qui désignent des réalités similaires et néanmoins différentes, sont tour à tour utilisées par les critiques pour désigner un discours agressif, violent et blessant. Aux fins de la présente analyse, je ne souhaite pas prendre position dans ce débat : j'utiliserai les deux termes, en suivant tout particulièrement l'analyse de Sandrina Joseph, *Objets de mépris, sujets de langage*, qui étudie la performativité de l'injure au féminin. Qu'on parle d'injure, d'invective ou d'insulte, du reste, un fait demeure : une telle attaque suggère la destruction de l'adversaire, la volonté de « le tuer avec des mots » (Angenot, 1982 : 61). L'invective, selon Marc Angenot, fuit « tout scrupule et toute modération » (Angenot, 1982 : 61) : elle constitue une figure langagière de la virulence et de la démesure. Pour Didier Girard et Jonathan Pollock, elle « doit permettre la décharge […] Affolement du sens, vitesse, éjaculations sonores, économie de la raison, rire, langue déployée, retournée, brutalisée : le spectacle offert […] est celui d'une *convulsion* » (Girard et Pollock, 2006 : 15 ; je souligne). Comme le corps en colère tremble, rougit, hurle et gonfle, l'invective littéraire disloque les mots, accentue le rythme et la tonicité de la langue, crée une importante tension textuelle qui n'est pas sans rappeler le choc électrique[59].

Dans *Objets de mépris, sujets de langage*, Sandrina Joseph suit notamment les théories de Judith Butler pour avancer que le discours haineux, comme le genre sexuel, est le fruit d'incessantes répétitions et réitérations. Comme on répète des habitudes et des comportements pour jouer le masculin ou le féminin, on répète des injures pour créer un discours offensant :

> Le discours haineux fonctionne grâce à la répétition ; il prend la forme d'une chaîne citationnelle puisqu'il porte en lui une histoire, des énonciations haineuses qui précèdent chaque énonciation haineuse et lui donnent sa force […] Ce que cette répétition du discours haineux permet, c'est une ritualisation langagière de la subordination, voire une institutionnalisation de celle-ci (Joseph, 2009 : 27).

---

59 Pour une présentation détaillée des effets corporels de l'invective, voir Réthoré (2006).

Injurier, en somme, consiste à s'arroger un pouvoir et à contrôler l'autre. En infligeant et en « ré-infligeant » une blessure à un interlocuteur, on instaure un rapport de domination tant langagier que social. Nul doute que l'injure adressée à une femme contribue à la maintenir en position d'infériorité. À l'inverse, la femme qui injurie transgresse l'ordre établi, s'octroie la possibilité d'être « sujet de langage ».

C'est cette parole violente et haineuse qui définit la relation mère-fille de *Push*. Les quelques extraits du roman déjà présentés ont montré l'importance de l'injure dans le lien qui unit Precious à Mary. La colère investit le texte par des injures répétées : les *attaques* langagières de Mary, qui maintiennent Precious en situation d'assujettissement, performent un discours colérique. La fureur de Mary témoigne d'un besoin tenace d'humilier, d'un plaisir à mépriser et à abaisser. Tout comme elle viole Precious et la force au gavage, Mary domine sa fille par son langage grossier. Surgit une autre forme de pénétration : après la bouche et le sexe, les oreilles deviennent de nouveaux orifices à investir pour mieux déposséder la fille de son identité. On retrouve l'écho des récits d'esclaves traditionnels : Mary incarne une maîtresse sadique et cruelle dont il faut s'affranchir. La voix du personnage étant entièrement médiatisée par Precious, on pourrait croire à une volonté de diabolisation : après tout, *Push* est le récit de la fille et non pas celui de la mère. Néanmoins, selon Janice Liddell, « Mary Johnston appears to understand clearly that motherhood can be invoked as a symbol of power. However the power wielded by her is far from transformative. It is, in fact, destructive-violent, downgrading, and self-serving / *Mary Johnston semble bien comprendre qu'on peut invoquer la maternité comme un symbole de pouvoir. Toutefois le pouvoir qu'elle exerce est loin d'être constructif. Il est, en fait, destructeur, dégradant et égoïste* » (Liddell, 1999 : 142). Mère-tyran, « mère-muselière » (Joseph, 2009 : 49), Mary vocifère pour posséder et asservir.

Son pouvoir sur Precious s'exprime d'abord par une série d'ordres et de commandes[60]. Le mode impératif ne constitue pas en soi une injure ; il n'est pas systématiquement porteur d'une attaque. Ici, cependant, il expose l'ampleur du contrôle exercé par la mère et « *alourdi[t]* le texte d'une volonté autre que celle de la narratrice » (Joseph, 2009 : 49, je souligne). Les « Go get / *Va chercher* » (20), « stop / *arrête* » (22), « Ask / *Demande* » (15), « Press / *Presse* » (14), « fix / *prépare* » (19) et « Bring / *Amène* » (20) qui ponctuent le récit sont autant de marques d'un débordement : ils surchargent le texte en créant une longue série de chocs langagiers. En injuriant Precious, Mary tente d'imposer, de *répandre* son autorité. Comme si le bâillonnement de la fille et les « mots-projectiles » lancés à la chaîne (Larochelle, 2008 : 27) permettaient à la mère de *prendre toute la place* dans l'œuvre de Sapphire. Le recours incessant à la nomination injurieuse (« Nasty ass tramp / *Sale guidoune* » [9], « you fuckin' cow / *maudite vache* » [9], « Stupid / *Imbécile* » [14], « Fat cunt bucket slut / *Grosse traînée !* » [19], « Nigger pig bitch / *Grosse négresse cochonne* » [19]) procède d'un même phénomène : en dépossédant Precious de son nom et de sa véritable identité, Mary performe une humiliation mais aussi un excès. Le mot « bucket » paraît tout particulièrement intéressant parce qu'il pose explicitement l'obésité dans le langage : il s'agit une fois de plus de remplir la jeune fille, de la gaver, de faire d'elle le *réceptacle* d'une immense violence. Réitérés, les surnoms offensants marquent également une insistance : ils exigent le silence de Precious et donnent un pouvoir *disproportionné* à Mary. Les multiples répétitions qui marquent les dialogues deviennent des figures d'insistance : par exemple, alors que Precious hurle de douleur (« Mommy please, Mommy please, please Mommy ! Mommy ! Mommy ! Mommy ! MOMMY ! / *Maman s'il-te-plaît, maman s'il-te-plaît, s'il-te-plaît maman ! Maman ! Maman ! Maman ! MAMAN !* »), Mary ne cesse de répéter, en la frappant, « Whore ! Whore ! / *Putain ! Putain !* » (9). Sa voix court-circuite celle de sa fille tout en essayant de

[60] Je m'inspire ici de l'analyse que fait Sandrina Joseph (2009), dans *Objets de mépris, sujets de langage*, de l'œuvre de Violette Leduc.

marteler une autre parole. C'est ce qui permet de lier le corps au discours : « l'injure est un acte de parole qui a la capacité de diminuer la distance physique entre l'injurieur et l'injurié. Elle permet un corps à corps figuré par lequel l'injurieur parvient à dominer le corps de son allocutaire » (Joseph, 2009 : 57). La violence de Mary passe par le langage, mais aussi par le corps : elle *écrase* Precious comme un immense coup de masse. Il n'est sans doute pas innocent que la mère batte sa fille tout en la traitant de plusieurs noms : « Mama slap me. HARD. Then she kick me in ribs. Then she say, "Thank you Miz Claireece Precious Jones for fucking my husband you nasty little slut" / *Maman me frappe. FORT. Puis elle me donne des coups pieds dans les côtes. Puis elle dit : " Merci Miss Claireece Precious Jones de baiser mon mari, espèce de sale petite traînée"* » (19). Consciente du pouvoir des mots, Mary s'arroge également le pouvoir de poser des gestes brutaux. Les mots, en somme, sont des coups : ils renversent la responsabilité du viol et montrent l'égocentrisme de Mary (« fucking my husband / *baiser mon mari* »). Ils rendent possible l'éclosion de la rage maternelle. En outre, ils permettent de lier les corps obèses des personnages aux injures qui explosent dans le texte[61] : la colère s'inscrit dans la chair de Mary et de Precious, mais aussi dans cette langue de l'excès, cette langue lourde et aliénante.

Ainsi, on pourrait croire que *Push* se construit depuis une double perspective : le roman permet à Mary « d'accéder au pouvoir langagier et de l'exercer », mais donne également à Precious l'occasion de « s'approprier le pouvoir inhérent au performatif et de s'autoriser à parler, à injurier » (Joseph, 2009 : 48). Le récit de la jeune fille constitue en effet un long processus vers la séparation d'avec la mère. L'utilisation du « je » et l'apprentissage de l'écriture ne sont pas innocents :

> Alors que la mère avait recours à l'impératif, la fille choisit l'écriture, parvenant par l'entremise de l'autobiographie à faire obéir sa mère. Et celle qui disait « Tais-toi » obéit désormais à la plume, parlant lorsque l'autobiographe le lui ordonne, perdant la subjectivité que lui procurait l'impératif (Joseph, 2009 : 50).

Au lieu de s'adresser directement à Mary et de reproduire le « tu » de l'injure (« you nasty little slut / *espèce de sale petite traînée* »), Precious choisit d'*écrire* son histoire et de désigner sa mère à la troisième personne : « Mama one hundred, not ninety nine, percent crazy […] I hate Mama, *she* ain't shit / *Maman c'est à cent pour cent, pas quatre-vingt-dix-neuf, qu'elle est folle […] J'haïs maman,* elle *est même pas une merde* » (136, je souligne). En accédant à l'écriture et en s'adressant à la lectrice, en faisant de la troisième personne une « non-personne » (Benveniste citédans Joseph, 2009 : 50), Precious renverse le pouvoir de sa mère, anéantit sa langue injurieuse et riposte à sa colère destructrice. Elle parvient de surcroît à échapper à l'aliénation et au silence que sa mère voudrait lui imposer. À cet égard, Sika Dagbovie-Mullins note que l'ingestion outrancière de nourriture cesse alors même que Precious apprend à écrire :

> It is not until she stops consuming compulsively, radically alters her relationship with food, and begins « producing » (producing written words and literally producing and raising a child) that she acquires the tools needed to come to terms with her mistreated and « diseased » body, and is able to achieve personal freedom / *Ce n'est que lorsque qu'elle cesse de consommer compulsivement, qu'elle modifie radicalement sa relation à la nourriture et qu'elle commence à « produire » (produire des mots écrits et, littéralement, produire et élever un enfant), qu'elle acquiert les outils nécessaires pour accepter son corps maltraité et « malade », et qu'elle peut atteindre la liberté individuelle* (Dagbovie-Mullins, 2011 : 435).

Elle cesse, en somme, d'être consommée, violée, infiltrée, dévorée par sa mère. De tels commentaires permettent de lier, une fois de plus, le corps au discours. Comme si le processus d'alphabétisation favorisait

---

61 Il est ntéressant, par ailleurs, que l'injure ici adressée, « you nasty little slut / *espèce de sale petite traînée* », fasse référence à la petitesse de Precious alors que tout le reste du texte s'emploie à souligner son obésité.

le déplacement de la colère : du corps au texte, la colère s'affirme différemment, investit un nouveau lieu. Contrairement à sa mère, Precious préfère le *texte* à la *voix* :

> I think I AM
> MAD.
> ANGERREY angerry
> very (100).
> *Je pense que JE SUIS*
> *FURIEUSE.*
> *FÂAACHÉE fâaachée*
> *très*

Certes, on se trouve devant une écriture portant les marques de l'oralité : le ton, la vulgarité, le rythme, etc. La colère et les hurlements de Precious ont néanmoins des allures de gravure. Le recours aux majuscules et l'alternance entre la prose et les vers qui ponctuent le texte sont les premiers indices d'une colère *graphique*, explicite, visuelle, qui s'inscrit dans l'écriture. L'alphabétisation donne lieu à une transposition : c'est le texte qui, à l'image des corps obèses, devient spectaculaire, exagéré et démesuré.

4.3.1 Une langue qui aboie

Le discours de Precious est lié à celui de Mary dans la mesure où il performe également l'injure : il s'apparente à une longue diatribe. La violence des propos n'est pas limitée aux seuls dialogues ni à de simples phrases isolées. Precious fait émerger la colère dans son propre récit, sorte d'apostrophe à la lectrice : la colère dépasse bel et bien les limites de la diégèse. Les jurons et les blasphèmes abondent : « This bitch crazy. I was going to school everyday till her honky ass snatch me out the hall, fuck with my mind, make me go off on her, suspend me from school jus' because I'm pregnant / *Alle est folle cte chienne. J'allais à l'école tous les jours jusqu'à ce que cte connasse m'accroche dans l'corridor, me prenne la tête, m'oblige à lui tomber dessus, et me fasse suspendre de l'école juste parce j'suis enceinte* » (15). Dans la répétition des marques de vulgarité et de trivialité, dans les incessants « bitch / *chienne* », « shit / *merde* » et autres « motherfucker / *enculé* », la parole de Precious prend des airs d'explosion, de dislocation. Évidemment, il y a fort à parier que cette explosion a tout à voir avec l'utilisation d'un langage rudimentaire, « archaïque » (Mavrikakis, 2010). La langue de Precious, son caractère embryonnaire et primitif, paraît défaillante. Comme si l'apprentissage de l'écriture, avec les trébuchements et les incohérences qu'il suppose, était à l'origine de débordements langagiers : « La langue de la colère serait fautive et deviendrait bégaiement du langage […] Le colérique est celui qui ne peut s'exprimer de façon correcte et qui va toujours être dans le balbutiement » (Mavrikakis, 2010). L'écriture de Precious constitue une écriture du désordre, comme si le discours rationnel et structuré qu'on attend de tout texte littéraire était ici délaissé au profit d'une langue chaotique. Le « bégaiement du langage » trouve dans le texte de Sapphire une expression singulière, dont l'origine est justement l'alphabétisation du personnage :

> IV HIV HIV U an Mi coold hav HIV
> *(IV HIV HIV You and me could have HIV)*
>
> mi sun God Allh
> *(my son God Allah)*
>
> Alice Walker pra o IV VI YWXYZ
> *(Alice Walker pray oh IV VI YWXYZ)*

I ah V I I H IH I HIV
HIV (92).

IV HIV si sou et moi on l'AV
(IV HIV si vous et moi on l'avait)

mon fils Dieu Ahll
(mon fils Dieu Allah)

Alice Walk pri o IV VI WXYZ
(Alice Walker prie oh IV VI WXYZ)

Si j'AV LAVI LAV HIV
HIV

Les lettres de l'alphabet à peine maîtrisées, les « ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ » réitérés comme une incantation (52, 53, 57, 58, 59, 60, 65-66, 93), sont autant de marques d'un discours confus, *sens dessus dessous*. La description des symptômes physiques de la colère que fait Sénèque dans *De Ira* paraît de nouveau à propos : dans *Push*, c'est l'écriture elle-même, et non seulement les corps, qui « gonfle et se contorsionne » ; ce sont les phrases qui « s'arrêtent net sur des mots imprécis » ; ce sont les mots qui « s'agitent en tous sens » (Sénèque, 1995 : 22). À l'image des corps représentés, la langue est agitée, hystérique, *enragée*. Ce qui a violemment été rentré en Precious (les paroles laides et haineuses, les coups, les pénétrations) est expulsé et exposé avec véhémence dans l'enchaînement des lettres et des mots. La répétition des lettres de l'alphabet symbolise justement ce passage : d'abord dépourvue de toute connaissance, Precious advient, devient quelqu'un par l'écriture de la colère. Quand l'ingestion de nourriture n'est plus une obsession et que l'alimentation du bébé devient plus importante (« I feed Abdul. My body is his breakfast. I gotta get something to eat myself / *Je donne la tétée à Abdul. Mon corps est son déjeuner. Faut que je trouve queque chose à manger pour moi* » [78]), c'est le texte qui avale la rage, qui en devient la cible.

L'affect, en somme, investit l'écriture et devient un moteur discursif. La rapidité, la spontanéité, l'irrationalité du discours de Precious laissent croire que la colère « fait parler le corps » (Lalonde, 2011). La langue crache : « Who ! Who ! WHOoooo like owl in Walt Disney movie I seen one time. Whooo ? Ya wanna know who ? / *Qui ! Qui ! Quuiii comme l'oiseau dans le film de Walt Disney que j'avais vu un jour. Quuiii ? Tu veux savoir qui ?* » (9) ; bégaie : « But I love Abdul. I want to go school love abdul schoolabdulschoolabdul / *Mais j'aime Abdul. Je veux aller à l'école aime Abdul écoleabdulécoleabdul* » (69) ; siffle, se déverse et éclabousse : « My pee pee open hot stinky down my thighs sssssss splatter splatter. I wanna die I hate myself HATE myself / *Ma noune lâche tout c'est chaud ça pue ça descend sur mes cuisses ssssss floc flic. Je veux mourir je me déteste je me DÉTESTE* » (38-39) ; suffoque et halète : « a huh a huh ahuh ahuh AHUH AHUH / *a hein a hein ahein ahein AHEIN AHEIN* » (57) ; hurle :

Y why go thru ALL (i like that word) DAT
ALL DAT
ALL DAT
SHIT (101).

Pourquoi repasser à travers TOUTE (j'aime ce mot) CET
TOUTE CET
TOUTE CET
MERDE.

Peu surprenant que Ms. Rain explique la dyslexie de Precious par une accumulation de colère. Comme si cette difficulté d'apprentissage, qu'on n'avait jamais cru bon traiter et qu'on avait toujours attribuée à une déficience intellectuelle, était plus profonde, plus difficile à cerner :

> my life
> not good
> i got dizeez. Ms Rain
> say NOT dizeez
> I say whut is it then.
> I Talk
> angr
> to Ms Rain
>
> she say u notice yr spelin change wen yu hav feelins not tal bout in book she say I am nt dyslx nune that say its emoshunal disturb lets talk bout it (100).
>
> *ma vie*
> *pas bonne*
> *je suis malad. Ms Rain*
> *dit cest PAS une maladi*
> *Je dis kesse que c'est alors*
> *Je gueule*
> *sur*
> *Ms Rain*
>
> *elle dit tu remarques ton ortografe change quan tu a des sentimens que t'a pas parler dan cahier elle dit que je suis pas dyslx pantoute que c'est des troub émossionel faut en parler*

« Talk anger / *gueuler* », c'est donc libérer, faire sortir, expulser ce qui avait été rentré : Ms. Rain joue ici le rôle de mère substitut positive en évitant de gaver, de pénétrer Precious. On retrouve de plus l'écho lointain de *Jane Eyre* : le rire diabolique et les hurlements étranges de Bertha Mason, sa démesure, sa laideur et sa marginalité, seraient à mettre en parallèle avec l'écriture trouble et vacillante de Precious. « Affolement du sens », « langue déployée », « convulsion » : la définition de l'invective, telle que suggérée plus haut par Didier Girard et Jonathan Pollock, a en effet tout à voir avec les irruptions de Bertha dans le texte de Charlotte Brontë. Dans les deux œuvres, la colère est jugée comme étant maladie, folie, ou à tout le moins *anomalie*[62]. En témoigne, dans *Push*, ce commentaire de l'assistante sociale responsable du dossier de Precious : « Despite her obvious intellectual limitations she is quite capable of working as a home attendant / *Malgré ses limites intellectuelles évidentes, elle est parfaitement capable de travailler comme aide ménagère* » (119). La colère consisterait donc en une irruption de l'irrationnel dans le discours et en un rejet de la rigidité qui définit les structures discursives traditionnelles. À la maîtrise de soi, Sapphire préfère la sauvagerie du corps et des mots.

Frappent, en somme, l'agitation, l'omniprésence des répétitions et la fébrilité langagière. La langue insiste, « jappe », « aboie » (Mavrikakis, 2010) et exige d'être entendue : « I cry cry cry cry you hear me » / « *je pleure, pleure, pleure vous m'entendez* » (81 ; l'auteure souligne). *Push* s'apparente à une longue complainte : les lamentations et les gémissements dont parle Nicole Loraux dans *Les mères en deuil*, ces « excès féminins » tant redoutés, sont ici exposés sans réserve :

---

62 Autre lien avec l'œuvre de Brontë : à l'instar de Bertha avec Jane, Mary constitue sans doute le double négatif de Precious. Alors que la jeune fille s'efforce d'être une bonne mère, de bien s'occuper de son enfant, sa propre mère fait le contraire.

> I got Alice Walker up there with Harriet Tubman 'n Farrakhan. But she can't help me now. Where my *Color Purple* ? Where my god most high ? Where my king ? Where my black love ? Where my man love ? Woman love ? Any kinda love ? Why me ? I don't deserve this. I not crack addict. Why I get Mama for a mama ? Why I not born a light-skin dream ? Why ? Why ? […] A huh ! A Huh ! / *J'ai mis Alice Walker avec Harriet Tubman pis Farrakhan. Mais a peut pas m'aider là. Où qu'est ma Couleur pourpre ? Où bon Dieu tout puissant ? Où qu'est mon roi ? Où qu'est mon homme que j'aime ? Ma femme que j'aime ? N'importe qui que j'aime ? Pourquoi moi ? J'mérite pas ça. J'me défonce pas au crack. Pourquoi j'ai maman comme maman ? Pourquoi j'suis pas née la peau claire comme un rêve ? Pourquoi ? Pourquoi ? […] A hein ! A HEIN !* (87).

Tous ces « where / *où* » et ces « why / *pourquoi* » font office de litanie et font surgir l'affect : « Comme l'épanchement lyrique ou le désir de célébration, la colère et l'indignation […] ont recours à la forme litanique pour communiquer l'intensité de l'émotion, produire une forte impression. On répète quand la conscience critique est en veilleuse, quand l'affectivité l'emporte sur la lucidité » (Lamy, 1979 : 71). Plus encore, la multiplicité des répétitions rappelle les *spirituals* africains-américains, ces chants traditionnels dans lesquels les interprètes recréent constamment une même phrase courte et puissante en y changeant un seul mot à la fois : « My baby is born / My baby is black / I am girl / I am black / *Mon bébé est né / Mon bébé est noir / Je suis une fille / Je suis noire* » (76). Le discours de Precious constitue une performance de la colère : la jeune fille, répète, insiste, *joue* à être furieuse. La colère devient une construction discursive mais aussi une énorme déflagration. Le contraste avec les mutilations de *Sula* est saisissant. Alors que Toni Morrison faisait émerger la colère en supprimant les corps et en trouant le texte, Sapphire s'adonne au contraire : elle représente des corps obèses et une violence narrative si importante qu'elle sature le texte. On nage dans une langue injurieuse, *disproportionnée*. Absence et détournement chez Morrison, la colère est ici accumulation et emphase. Du reste, le discours de la colère permet l'émancipation de la protagoniste. Il n'est sans doute pas étonnant que Precious parvienne, à la fin du roman, à écrire des poèmes approximatifs. La poésie devient le gage d'un accès à la culture et, surtout, à la liberté. La colère, en somme, peut faire exister un nouveau langage et peut donner accès à une vivifiante affirmation de soi : « I think how alive I am, every part of me that is cells, proteens, nutrons, hairs, pussy, eyeballs, nervus sistem, brain. I got poems, a son, friends. I want to live so bad / *Je pense que je suis tellement vivante, chaque partie de moi : cellules, protéïnes, neutrons, cheveux, chatte, yeux, sistème nerveux, cerveau. J'ai des poèmes, un fils, des amies. J'ai tellement envie de vivre* » (137).

Conclusion

C'est donc à l'expression d'une colère affirmée et explosive que nous convie Sapphire dans *Push*. Le discours de Precious est un discours d'émancipation fiévreux et furieux. La colère permet à Precious de s'affranchir de l'emprise maternelle, une emprise elle-même motivée par une rage démesurée. Sapphire donne à lire une rare manifestation de matrophobie dans la fiction féministe noire : Mary est monstrueuse, presque caricaturale. Le lien avec les *foremothers*, figures si importantes de cette fiction, est en quelque sorte rompu. Sapphire nous montre qu'il faut désormais aller plus loin, trouver de nouvelles mères, remplacer les mères de chair. Ms. Rain, l'enseignante de Precious, joue ce rôle de mère substitut. Elle parvient à sortir la jeune fille de l'isolement, lui permet de joindre une nouvelle communauté. Par exemple, en apprenant que son élève n'obtient aucun suivi médical durant sa seconde grossesse, Ms. Rain s'emporte : elle l'exhorte à consulter un médecin. Les collègues de Precious approuvent l'initiative en répétant les propos de leur enseignante et en formant un chœur uni : « Miz Rain fall out, I mean she fall out ! when she finded out I ain't been to doctor. *PRENATAL ! PRENATAL !* The whole damn class is screamin' *preeeenatal !* / *Ms Rain était sul cul, mais sul cul ! quand alle a su que j'avais pas été au docteur. VISITE PRÉNATALE ! VISITE PRÉNATALE ! Toute la fichue classe a gueulé visite prénataalll !* » (63). Ce chœur contraste évidemment avec les voix discordantes et aliénées du duo Mary-Precious. C'est Ms. Rain, du reste, qui permet à Precious

d'être elle-même une bonne mère : la jeune fille fait de son mieux avec son fils, Abdul, en le chérissant et en subvenant à ses besoins, et tente de retrouver Mongo, qui a été placée dans un établissement psychiatrique[63]. La colère, en somme, est double : celle de Mary est cruelle et destructrice alors que celle de Precious, à l'image de celle de Ms. Rain, est positive, voire placée sous le signe d'une lutte politique.

Push nous place également devant une colère inscrite à même la forme du roman. La colère, tabou suprême, est ici *écrite* avec une puissance sans précédent. Plus besoin d'écrans ou de symboles : elle peut être diffusée dans le texte et produire un langage unique. On pourrait croire à l'idée d'une vengeance, à une volonté de racheter toutes les auteures qui, dans leurs œuvres, n'ont pu dire la colère explicitement. Voilà qui explique sans doute ce retour aux sources, ce rappel des *slave narratives*. Dans l'excès, le grotesque et la démesure, des auteures depuis Harriet Jacobs sont ramenées à l'avant-plan : Sapphire se permet d'exprimer de la colère en leur nom. Depuis les sources les plus primitives de la littérature africaine-américaine, c'est la permission de traverser un interdit qui est mise en jeu. Héritière des Larsen et Morrison, Sapphire invente de nouvelles formes, de nouvelles manières de dire et d'écrire la colère.

63 On ne peut douter des bonnes intentions de Precious : néanmoins, on peut aussi se questionner sur les capacités réelles d'une jeune fille de 17 ans, victime de violence tout au long de sa vie et atteinte du VIH, à bien répondre aux besoins de son enfant.

CONCLUSION

La colère est un sentiment tabou que les femmes et les groupes minorisés ont traditionnellement peiné à exprimer. L'association féminin/corps/affect est au cœur de notre imaginaire : la nature féminine serait « dominée par l'incontrôle de l'utérus » (Couchard, 1991 : 155). Pourtant, la colère est une émotion du pouvoir et du contrôle, une émotion réservée aux dominants – et donc refusée aux femmes. À la faveur de plusieurs mouvements sociaux (notamment les luttes féministes et les mouvements pour les droits civiques), elle est devenue, *dans le politique*, une force à faire surgir. Elle constitue une émotion essentielle à toute contestation collective : elle permet la mobilisation, l'action et le progrès. Mais le politique veut d'une colère juste et justifiée. Il veut d'une colère réfléchie, mesurée, porteuse de changements positifs et non d'excès ou de violence. Qu'en est-il de la littérature ?

C'est sous le signe d'un passage que j'ai souhaité explorer les manifestations de la colère dans *Passing*, *Sula* et *Push*. J'ai souhaité comprendre de quelles manières les écrivaines noires, à différentes époques, ont mis la colère en fiction. D'une œuvre à l'autre, sans surprise, les enjeux, les thèmes et les formes ont changé. Au point de départ, une *colère-camouflage* : dans *Passing*, Nella Larsen fait émerger la colère de manière oblique et contenue. Grâce à quelques stratégies du double (double intrigue, héroïne dédoublée, ironie), elle met en scène une colère que les personnages refusent d'exprimer ouvertement. Au centre, une *colère-métaphore* : dans *Sula*, Toni Morrison détourne l'immense violence qui anime les personnages (meurtres, mutilations, destructions) au moyen d'une écriture opaque. Rusée, elle joue dans les symboles pour inscrire la colère dans un texte d'une grande complexité narrative. Au fil d'arrivée, une *colère-spectacle* : dans *Push*, Sapphire fait exploser la rage sans retenue. Elle superpose les corps obèses de ses personnages et une écriture de la démesure pour créer une œuvre excessive.

Une telle évolution était prévisible : les changements sociaux, politiques et culturels des années 1960 et 1970, provoqués par les mouvements des femmes et des Noirs, ont indéniablement contribué à un important renouvellement des formes et des thèmes dans la fiction africaine-américaine au féminin. Dire la colère, c'est dire un tabou : pour un groupe minorisé, l'entreprise paraît plus aisée à la fin du 20e siècle qu'au début. J'ai donc tenté d'aller plus loin : l'analyse d'un corpus diachronique a permis de saisir le passage d'une colère *diégétique* à une colère *discursive*. Thème littéraire nommé mais difficilement exprimé (« she […] drove back her rising anger / *[elle] refoula les vagues de colère* » [*Passing*, 45/107]), l'affect est devenu une force écrite « avec de l'encre invisible[64] » (« [Eva] rolled a bit of newspaper into a tight stick about six inches long, lit it and threw it onto the bed where the kerosene-soaked Plum lay in snug delight. Quickly, as the *whoosh* of flames engulfed him, she shut the door and made her slow and painful journey back to the top of the house / *[Eva] roula un journal pour en faire une torche qu'elle alluma et jeta sur le lit où Plum, imbibé de pétrole, était plongé dans la béatitude. Très vite, quand le whoosh des flammes l'ont englouti, elle ferma la porte et reprit sa longue et pénible ascension jusqu'en haut de la maison* » [*Sula*, 47– 48/56]) puis un hurlement inscrit sans détour dans la langue (« Y why go thru ALL DAT/ ALL DAT / ALL DAT / SHIT / *Pourquoi repasser à travers TOUTE CET / TOUTE CET / TOUTE CET / TOUTE CET / MERDE* » [*Push*, 100]). Voilà qui explique le titre de mon étude, ces colères féminines au pluriel.

---

64 Voir Morrison citée dans Locoge, 11.

A priori, rien ne semblait lier *Passing*, *Sula* et *Push* sinon l'appartenance ethnique de leurs créatrices. De même, les enjeux narratifs et formels différaient largement. Pourtant, j'ai pu constater que les trois romans font de la colère un moteur textuel, une émotion-source. Dans *Passing,* la colère dirige l'intrigue vers son dénouement tragique. Comme si la colère d'Irene Redfield, mise en *mots* par l'instance narrative mais jamais en *actes*, infiltrait le texte de Nella Larsen jusqu'à provoquer la mort de Clare Kendry. Comme si l'univers représenté se voyait lentement déréglé par l'irruption graduelle de l'affect. Comme si la nervosité contenue dans le texte finissait par exploser, dévoilant deux secrets, deux scandales : l'identité noire de Clare et la fureur des personnages féminins. Dans *Sula*, les colères originelles de la communauté du Bottom et de la matriarche Eva guident les personnages vers la mort et la destruction, mais jouent surtout le rôle de legs, d'héritage à transmettre d'une génération à l'autre. De surcroît, le feu, générateur de violence, revient tout au long du roman, symbole maintes fois « allumé » d'une colère profonde. Dans *Push*, Sapphire pousse ces colères diégétiques à un autre niveau et fait explicitement exploser la rage dans l'écriture. L'affect *produit* du langage, devient un mode de discours. Il modèle la relation mère-fille mais est également à l'origine d'une écriture sauvage, d'une écriture du *corps*. D'une œuvre à l'autre, la colère joue le rôle d'*impulsion*. Sans elle, la relation amicale entre Irene Redfield et Clare Kendry deviendrait statique, et les deux femmes seraient appelées à jouer à l'infini leur rôle de bonnes bourgeoises. Sans elle, l'histoire d'Eva et de la famille Peace s'arrêterait au jour du départ de BoyBoy ; les feux ne s'allumeraient plus, les morts ne s'additionneraient plus. Sans elle, le récit de Precious ne pourrait s'écrire, il n'aurait plus de raison d'être. C'est dire, en somme, que l'affect est nécessaire à l'existence même des trois textes : il y joue un rôle fondateur.

Voilà qui explique sans doute ses sources : dans les trois romans, la colère semble dépasser les personnages, les diriger comme une force qui procède d'un moment antérieur méconnu. On en revient une fois de plus à l'affirmation de James Baldwin : « There is not a Negro alive who does not have this rage in his blood / *Il n'y a pas un Nègre qui n'ait cette rage dans son sang* ». La colère est historique : elle se pose sur la base d'une allégeance à la race dans *Passing*, elle découle d'un passé mythique dans *Sula*, elle participe d'une exclusion et d'un isolement fondamentaux dans *Push*. La mémoire de l'esclavage, très nette dans *Push* et dans le récit de Precious Jones, est aussi présente dans *Passing* et dans *Sula* : Irene Redfield déplore le sort réservé aux « enfants de Ham » (« Her race. Race ! The thing that bound and suffocated her / *Sa race. Race ! Cette chose qui la liait et l'étouffait* » [*Passing*, 78/158]) et Eva Peace s'inscrit dans un rapport de filiation avec Sethe, la mère esclave de *Beloved*. La colère, globalement, semble agir comme réponse aux oppressions de sexe, de classe et, surtout, de race.

Si la source est politique, la cible, cependant, est personnelle. Dans les trois textes à l'étude, la colère est dirigée vers les amies, les mères, les fils, les filles, les petites-filles[65]. Un peu vers soi, en somme. Refusant de jouer les kamikazes et de faire exploser la colère sur la place publique, les personnages féminins de mon corpus préfèrent encore une colère de l'*intime*. Des demeures bourgeoises aux taudis de Harlem en passant par les grandes maisons de l'Ohio, la colère des femmes noires semble réservée au domaine privé. Les affirmations de bell hooks citées au chapitre 1 méritent d'être rappelées : « We lived a large part of our lives not thinking about white folks. We lived in denial. And in living that way we were able to mute our rage […] Rage was reserved for life at home – for one another / *Nous vivions une grande partie de notre existence sans penser aux Blancs. Nous vivions dans le déni. Et en vivant de la sorte il nous était possible de taire notre rage […] La rage était réservée pour la vie domestique – les uns pour les autres* » (hooks, 1995 : 14). Diriger la colère contre soi, c'est notamment faire violence au corps. La colère suppose une

[65] Ce sont eux que les femmes sacrifient : Irene Redfield perd son amie comme Eva Peace perd toute sa descendance.

transformation, un bouleversement, et les corps de femmes constituent l'une de ses cibles privilégiées. « Je suis en colère donc je suis », pourrait-on dire. Et pourtant, cette affirmation de soi, cette présence qu'on impose, se joue dans *Passing*, *Sula* et *Push* à travers une absence ou un affaiblissement du corps. Dans *Passing*, c'est la chute mortelle de Clare Kendry qui permet l'explosion de la colère : le corps disparaît pour révéler au grand jour la fureur d'Irene et l'identité cachée de Clare. Dans *Sula*, les corps des enfants d'Eva disparaissent un à un et les femmes se mutilent pour manifester leur colère. Leurs amputations s'accompagnent d'ellipses narratives, signe d'une coupure qui passe du corps au texte. Dans *Push*, l'excès de chair affaiblit lui aussi : tout en liant Precious à Mary, il scelle une relation cruelle et brutale.

Ce rapport au corps permet également de voir comment l'expression de la colère porte en elle quelque chose de présumément masculin. Dans *Passing*, Irene Redfield camoufle ses sentiments pour demeurer « féminine ». Lorsqu'elle est sur le point de craquer, lorsque la colère menace, la jeune femme multiplie les retouches à son apparence : « She ran a comb through her black hair, then tossed her head with a light characteristic gesture, in order to disarrange a little the set locks. She touched a powder-puff to her warm olive skin, and then put on her frock […] / *Irène […] passa un peigne dans ses cheveux noirs, puis eut un léger mouvement de tête caractéristique, afin de démêler les mèches compactes. Elle promena la houppe de poudre sur sa chaude peau olivâtre puis enfila sa robe […]* » (*Passing*, 39/98). Dans *Sula*, les mutilations d'Eva et de sa petite-fille touchent des parties non sexualisées du corps mais rappellent aussi le symbole phallique : le doigt, la jambe. Dans *Push*, l'identité corporelle de Precious se construit en opposition avec les corps de femmes auxquels elle voudrait ressembler. La jeune protagoniste envie un féminin auquel elle ne correspond pas : « My bress not be big, my bra be little 'n pink like fashion girl. My body be like Whitney. I would be thighs not big etc. etc. / *Mes seins seraient pas gros, mon soutien-gorge serait petit et rose comme çui des filles de mode. Mon corps serait comme Whitney. J'aurais des cuisses pas trop grosses etc. etc.* » (*Push*, 114/140). En somme, les femmes en colère s'immiscent à leurs risques et périls dans un territoire masculin. L'idée du matriarcat noir vient ici à l'esprit : les hommes, tout particulièrement dans *Sula* et *Push*, sont absents de l'action ou, au mieux, font office de personnages secondaires. Les personnages féminins prennent toute la place… parce que les hommes sont partis ou rêvent de partir. L'expression de la colère constitue-t-elle une façon de compenser leur absence ? Les femmes se permettent-elles d'être en colère pour imposer leur autorité, pour remplacer les figures masculines ?

Frappe, à la lecture de *Passing*, *Sula* et *Push*, un excès : plus encore que le pouvoir d'agression, c'est l'irruption d'une force dépassant les limites de l'acceptable et du rationnel qui retient l'attention. Il y a quelque chose de paradoxal dans l'expression de la colère : le désir de domination et de pouvoir qu'elle commande suppose souvent une perte de contrôle. Pour imposer un nouvel ordre, pour espérer renverser une offense ou une frustration, il faut que surgisse un désordre. Qu'il soit furtif ou explosif, ce désordre *dérange*, comme en témoigne la présence surprenante de Bertha Mason dans *Jane Eyre*. Autour de lui, il laisse un silence, une gêne : « The outburst had ceased as suddenly as it had begun. She glanced quickly about the bare room, taking everyone in, even the policemen, in a sharp look of flashing scorn. And, in the next instant, she had turned and vanished through the door / *La crise avait cessé aussi soudainement qu'elle avait commencé. Elle jeta un rapide coup d'œil sur la pièce nue, engloba tout le monde, même les deux policiers, dans un regard étincelant de mépris. Une minute plus tard, elle avait passé la porte et disparu* » (*Passing*, 2/41) ; « Eva looked into Hannah's eyes. "Is ? My baby ? Burning ?" The two women did not speak, for the eyes of each were enough to the other / *Eva la regarda dans les yeux. "Quoi ? Mon bébé ? Brûler ?" Les deux femmes ne dirent plus un mot, leurs regards avaient tout dit* » (*Sula*, 48/56-57) ; « I scream at Ms. Rain. Never do that before. Class look shock. I feel embarass, stupid /

Je gueule sur Mrs Rain. J'ai jamais fait ça avant. La classe a l'air estomaquée. Je me sens gênée, stupide » (*Push*, 97). Thématique ou discursive, présente dans la seule diégèse ou également dans la forme du texte, la colère impose une dislocation, une décharge électrique : elle fait émerger une force qui s'oppose tant au déroulement logique, raisonné et raisonnable de l'intrigue qu'à la fluidité de la phrase. Ainsi, Irene Redfield devient si nerveuse qu'elle en paraît incontrôlable, entraînant avec elle le dérèglement de l'intrigue de *Passing* ; les mutilations, les morts, les feux et les destructions envahissent *Sula* jusqu'à la saturation, *gavant* le texte d'un brutal déchaînement ; les corps immenses de *Push* débordent dans le texte, ensauvageant la langue de Sapphire. La colère crée un spectacle inattendu, « menace de troubler le discours » (Butler, 180). Les personnages qui nourrissent les romans de Larsen, Morrison et Sapphire, ces femmes qui détruisent, qui brûlent, qui blessent, qui invectivent, qui hurlent, constituent une menace : leurs actions et leur discours chaotique témoignent d'une démesure qui prend possession des textes. La fièvre polie et contenue de *Passing* devient la folie destructrice métaphorisée de *Sula* qui, elle, devient l'écriture ouvertement enragée de *Push*. On voit alors poindre une impulsion touchant l'ensemble du corpus : la colère joue le rôle de paradigme. Elle guide la construction interne des œuvres mais rapproche aussi chaque roman des autres.

Le lien de filiation qui unit *Passing*, *Sula* et *Push* semble primordial : la colère constitue, pour reprendre les mots de Gayl Jones cités au chapitre 3, une histoire transmise, répétée « over and over again / *encore et encore* ». D'où l'importance des figures maternelles, ces mères en colère qui donnent leur violence en héritage. La colère est léguée de mère en fille, des ancêtres esclaves jusqu'aux jeunes femmes de la fin du 20^{e} siècle : elle blesse, elle marque le corps, elle tue. La matriarche Eva est elle-même héritière : on pourrait expliquer les sources de sa colère en remontant jusqu'à l'esclave Sethe, dans *Beloved*. Il est intéressant, du reste, que la plus jeune protagoniste et plus jeune héritière, Precious, termine son récit avec une incertitude : son rôle de mère est menacé puisqu'elle est atteinte du VIH et ignore combien de temps elle vivra. Il y a là un risque de coupure, comme un danger que la colère ne se transmette plus. Il est possible de créer une généalogie entre les auteures elles-mêmes : Nella Larsen serait une grand-mère défricheuse ; Toni Morrison, une mère porteuse de nouveaux horizons ; Sapphire, une fille rebelle.

Cette filiation, on la retrouve également dans les procédés langagiers utilisés pour dire la colère. De l'ironie à l'injure, il y a encore une fois une évolution à saisir. On sent la volonté, de *Passing* à *Push*, d'exprimer l'affect de manière toujours plus *explicite*. L'ironie impose un double sens, elle est indirecte, subtile. L'injure, au contraire, se révèle sans écran. D'un procédé à l'autre, on note un désir commun de détruire l'interlocutrice, mais deux façons de faire complètement différentes. Dans *Sula*, l'indétermination narrative complexifie l'inscription de l'affect au sein du texte. *Sula* constitue peut-être le plus violent des trois romans. De ce point de vue, *Push* ne va pas plus loin dans l'expression de la colère : il va ailleurs, il va dans l'explicitation, la mise en évidence. Par les symboles et les métaphores, *Sula* joue plutôt dans une rage volontairement exprimée *à moitié*. Ce roman permet le passage d'une colère non dite à une colère dite ouvertement.

Tout en reconnaissant que la colère constitue un mode d'affirmation politique et que, représentée dans la fiction des femmes noires, elle trouve ses racines dans une histoire collective traumatique, j'ai voulu rester, autant que possible, dans l'étude des enjeux narratifs et littéraires. Être en colère et l'exprimer, c'est poser, *de facto*, un geste transgressif. Pour les femmes noires, la colère est doublement, voire triplement honteuse (Hirch 1989 : 171). Lorsqu'elle est manifestée, elle est donc doublement, voire triplement… subversive. Être en colère, c'est affirmer ses droits, c'est s'approprier une souveraineté : pour les femmes noires, cette entorse à l'ordre et à l'autorité est énorme. J'ai donc tenté de délaisser toute

analyse exclusivement sociologique. J'ai voulu aller dans une autre direction que celle commandée par Barbara Smith dans « Toward a Black Feminist Criticism », laquelle guide encore aujourd'hui le travail de nombreuses analystes :

> Black feminist criticism would by definition be highly innovative, embodying the daring spirit of the works themselves. The Black feminist critic would be constantly aware of the political implications of her work and would assert the connections between it and the political situation of all Black women / *Par définition, le discours critique des féministes noires serait hautement innovateur, incarnant l'audace des ouvrages eux-mêmes. La penseuse féministe noire serait constamment consciente des implications politiques de son travail et revendiquerait les liens entre celui-ci et la situation de toutes les femmes noires* (Smith, 1985 : 175).

Surtout, j'ai voulu saisir une problématique dont l'existence n'est pas à prouver et qui pourtant a été occultée par la recherche universitaire. J'ai voulu l'inscrire dans l'ensemble d'une riche tradition littéraire. Colère-camouflage, colère-métaphore, colère-spectacle : des barrières sont tombées, de nouveaux territoires méritent d'être explorés.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS ÉTUDIÉ

Larsen, Nella. 2010. *Clair-obscur*, traduit de l'anglais par Guillaume Villeneuve, Paris : Climats/Flammarion, 181 p.

_____. 2004 (1929). *Passing*, New York : Dover Publications, 94 p.

Morrison, Toni. 2004 (1973). *Sula*, New York : Random House, 174 p.

_____. 1992. *Sula*, traduit de l'anglais par Pierre Alien, Paris : 10/18, 192 p.

Sapphire. 1997. *Precious*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Carasso, Paris : Éditions de l'Olivier, 201 p.

_____. 1996. *Push*, New York : Alfred Knopf, 141 p.

CORPUS SECONDAIRE

Brontë, Charlotte. 1950 (1847). *Jane Eyre*, New York : Rinehart, 525 p.

Brooks, Gwendolyn. 1953. *Maud Martha*, Chicago : Third World Press, 180 p.

Jacobs, Harriet. *Incidents in the Life of a Slave Girl*, New York : Dover Publications, 167 p.

Jones, Gayl. 1976. *Eva's Man*, Boston : Beacon Press, 177 p.

_____. 1975. *Corregidora*, Boston : Beacon Press, 185 p.

Kincaid, Jamaica. 1990. *Lucy*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 163 p.

Marshall, Paule. 1983. *Praisesong for the Widow*, New York : Penguin Books, 256 p.

Morrison, Toni. 2008. *A Mercy*, New York : Knopf, 192 p.

_____. 2004 (1987). *Beloved*, New York : Random House, 321 p.

_____. 1981. *Tar Baby*, New York : Knopf, 305 p.

_____. 1977. *Song of Solomon*, New York : Knopf, 337 p.

Naylor, Gloria. 1992. *Bailey's Cafe*, Orlando : Harcourt Brace Jovanovich, 229 p.

Petry, Ann. 1974 (1946). *The Street*, New York : Mariner Books, 435 p.

Shange, Ntozake. 2010 (1975). *For colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf : a choreopoem*, New York : Scribner, 96 p.

Walker, Alice. 1982. *The Color Purple*, San Diego : First Harvest, 288 p.

RÉFÉRENCES THÉORIQUES

Angenot, Marc. 1982. *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris : Payot, 425 p.

Baschet, Jérôme. 2003. « Les sept péchés capitaux et leurs châtiments dans l'iconographie médiévale », dans Carla Casagrande et Sylvana Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen-Âge*, Paris : Aubier, p. 339-385.

Beale, Frances M. 1995 (1970). « Double Jeopardy : To Be Black and Female », dans Beverly Guy-Sheftall (dir.), *Words of Fire : an Anthology of African-American Feminist Thought*, New York : The New Press, p. 146-155.

Beaulieu, Elizabeth Ann. 1999. *Black Women Writers and the American Neo-Slave Narrative : Femininity Unfettered*, Westport : Greenwood Press, 177 p.

Bernay, Toni et Dorothy W. Cantor. 1986. « Anger in the Mother-Daughter Relationship », dans Judith Lewis Herman et Helen Block Lewis (dir.), *The Psychology of Today's Woman : New Psychoanalytic Visions*, Hillsdale : Analytic Press, p. 139-149.

Bourdieu, Pierre. 1998. « Voir comme on ne voit jamais. Dialogue entre Pierre Bourdieu et Toni Morrison », revue *Vacarme*, nº 6 [en ligne], http://www.vacarme.org/article807.html.

Bouson, J. Brooks. 2000. *Quiet as it's Kept : Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*, Albany : SUNY Press, 277 p.

Braxton, Joanne M. 1990. « Ancestral Presence : The Outraged Mother Figure in Contemporary Afra-American Writing », dans Joanne M. Braxton et Andrée Nicola McLaughlin (dir.), *Wild Women in the Whirlwind : Afra-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance*, New Brunswick : Rutgers University Press, p. 299-315.

Brewer, Rose M. 1993. « Theorizing Race, Class, and Gender », dans James Stanlie et Abena P.A. Busia (dir.) *Theorizing Black Feminisms : The Visionary Pragmatism of Black Women*, New York : Routledge, p. 13-30.

Brody, Jennifer Devere. 2007. « Clare Kendry's True Colors : Race and Class Conflict in Nella Larsen's *Passing* », dans Nella Larsen, *Passing* (édition critique sous la direction de Carla Kaplan), New York : W.W. Norton & Company, p. 393-408.

Brown, Caroline. 2012. *The Black Female Body in American Literature and Art : Performing Identity*, New York : Routledge, 289 p.

Brown-Guillory, Elizabeth. 1996. *Women of Color : Mother-Daughter Relationships in 20th-Century Literature*, Austin : University of Texas Press, 249 p.

Bruce, Dickson D. 2007. « Politics and Political Philosophy in the Slave Narrative », dans Audrey A. Fisch (dir.), *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 28-43.

Butler, Judith. 2009. « "Passing", "Queering" : le défi psychanalytique de Nella Larsen », dans *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam, p. 171-193.

Carby, Hazel. 1987. *Reconstructing Womanhood : The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*, New York : Oxford University Press, 223 p.

Carpenter, Cari. 2008. *Seeing Red : Anger, Sentimentality, and American Indians*, Columbus : Ohio State University Press, 177 p.

Casagrande, Carla et Sylvana Vecchio. 2003. *Histoire des péchés capitaux au Moyen-Âge*, traduit de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Aubier, 409 p.

Christian, Barbara. 1997 (1990). « The Highs and the Lows of Black Feminist Criticism », dans Robyn Wahrol et Diane Prine Herndl (dir.), *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick : Rutgers University Press, p. 51-56.

_____. 1985. *Black Feminist Criticism : Perspectives on Black Women Writers,* New York : Pergamon Press, 260 p.

_____. 1980. *Black Women Novelists : The Development of a Tradition, 1892-1976*, Westport : Greenwood Press, 275 p.

Cixous, Hélène. 2010 (1975). *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris : Galilée, 196 p.

Collins, Patricia Hill. 2008. « La construction sociale de la pensée féministe Noire », traduit de l'anglais par Anne Robatel, dans Elsa Dorlin (dir.), *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, p. 135-175.

Combahee River Collective. 2008. « Déclaration du Combahee River Collective », traduit de l'anglais par Jules Falquet, dans Elsa Dorlin (dir.), *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain*, *1975-2000*, Paris : L'Harmattan, p. 59-73.

Conner, Marc (dir.). 2001. *The Aesthetics of Toni Morrison : Speaking the Unspeakable,* Jackson : University Press of Mississippi, 192 p.

Cose, Ellis. 2011. *The End of Anger : A New Generation's Take on Race and Rage*, New York : HarperCollins, 308 p.

Couchard, Françoise. 1991. *Emprise et violence maternelles*. *Étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris : Dunod, 224 p.

Dagbovie-Mullins, Sika A. 2011. « From Living to Eat to Writing to Live : Metaphors of Consumption and Production in Sapphire's *Push* », *African-American Review*, vol. 44, nº 3, automne, p. 435-452.

Daleski, Hillel Matthew. 1984. *The Divided Heroine*, New York : Holmes & Meier, 164 p.

Dalsgård, Katrine. 1998. « Disrupting the Black Feminist Consensus ? The Position of Sapphire's *Push* in the African-American Women's Tradition », dans Hans Löfgren et Alan Shima (dir.), *After Consensus : Critical Challenge and Social Change in America*, Göteborg : Acta Univ. Gothoburgensis, p. 171-187.

Davis, Angela. 1983. *Femmes, race et classe*, traduit de l'anglais par Dominique Taffin, Paris : Des femmes, 341 p.

Davis, Thadious M. 1994. *Nella Larsen : Novelist of the Harlem Renaissance*, Bâton Rouge : Louisiana State University Press, 492 p.

Diamond, Stephen. 1996. *Anger, Madness, and the Daimonic : Psychological Genesis of Violence, Evil and Creativity*, Albany : SUNY Press, 402 p.

Dorlin, Elsa (dir.). 2008. *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris : L'Harmattan, 260 p.

Douglass, Frederick. 2006. *Mémoires d'un esclave*, traduit de l'anglais par Normand Baillargeon et Chantal Santerre, Montréal : Lux, 204 p.

Du Bois, W.E.B. 2007. *Les âmes du peuple noir*, traduit de l'anglais par Magali Bessone, Paris : La Découverte, 339 p.

Dufourmantelle, Anne. 2007. *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*, Paris : Denoël, 299 p.

Espinosa-Aguilar, Amanda. 1998. « Interpreting the Rhetoric of Anger in the Autobiographical Writing of Ethnic Americans », thèse de doctorat, Reno : University of Nevada, 248 p.

Fisch, Audrey A. (dir.). 2007. *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*, Cambridge : Cambridge University Press, 266 p.

Folhen, Claude. 2007. *Histoire de l'esclavage*, Paris : Perrin, 342 p.

Fournier-Guillemette, Rosemarie. 2011. « Traduction et interprétation. De la traduction du vernaculaire noir américain chez Hurston, Walker et Sapphire », mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 160 p.

Gagnon, Éric. 2011. *Éclats. Figures de la colère*, Montréal : Liber, 115 p.

Gallagher, Patricia M. 2000. « Ideologies of Emotion : Performance and Representation of Female Anger in the 1990s », thèse de doctorat, Madison : University of Wisconsin, 265 p.

Gallego Duran, Maria del Mar. 2003. *Passing Novels in the Harlem Renaissance : Identity Politics and Textual Strategies*, Münster : Lit Verlag, coll. « Forecast », 214 p.

Gates, Henry Louis (dir.). 1990. *Reading Black, Reading Feminist,* New York : Meridian Book, 534 p.

_____. 1988. The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism, Oxford/New York : Oxford University Press, 290 p.

Gilbert, Sandra M. et Susan Gubar. 1979. *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven : Yale University Press, 719 p.

Girard, Didier et Jonathan Pollock (dir.). 2006. *Invectives. Quand le corps reprend la parole*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 269 p.

Goldhor-Lerner, Harriet. 1990. *La danse de la colère*, traduit de l'anglais par Catherine Chaleyssin, Paris : First, 277 p.

Grasso, Linda M. 2002. *The Artistry of Anger : Black and White Women's Literature, 1820-1860*, Chapel Hill : University of North Carolina State Press, 249 p.

Grier, William H. et Price M. Cobbs. 1968. *Black Rage*, New York : Basic Books, 213 p.

Haley, Alex. 1966. *L'Autobiographie de Malcolm X*, traduit de l'anglais par Anne Guérin, Paris : Grasset, 328 p.

Hamilton, Edith 1997 (1978). *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, traduit de l'anglais par Abeth de Beughem, Paris : Marabout, 450 p.

Harris, Trudier. 1991. *Fiction and Folklore : The Novels of Toni Morrison,* Knoxville : University of Tennessee Press, 228 p.

Harris, William V. 2003. « The Rage of Women », dans Susanna Morton Bruand et Glenn W. Most (dir.), *Ancient Anger : Perspectives from Homer to Galen*, New York : Cambridge University Press, p. 121-143.

Heilbrun, Carolyn G. 1988. *Writing a Woman's Life*, New York : Norton, 144 p.

Henderson, Mae Gwendolyn. 1990. « Speaking in Tongues », dans Henry Louis Gates Jr. (dir.), *Reading Black, Reading Feminist*, New York : Meridian Books, p. 116-142.

Hirsch, Marianne. 1990. « Maternal Narratives : "Cruel Enough to Stop the Blood" », dans Henry Louis Gates Jr. (dir.), *Reading Black, Reading Feminist*, New York : Meridian Books, p. 415-430.

_____. 1989. *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington : Indiana University Press, 244 p.

Holloway, Karla et Stephanie Demetrakopoulos. 1987. *New Dimensions of Spirituality : A Biracial and Bicultural Reading of the Novels of Toni Morrison*, New York : Greenwood Press, 176 p.

Homère. 1998. *Iliade*, traduit du grec par Leconte de Lisle, Paris : Maxi-poche, 351 p.

hooks, bell. 1995. *Killing Rage : Ending Racism*, New York : H. Colt and Co., 277 p.

_____. 1981. *Ain't I a Woman : Black Women and Feminism*, Boston : South End Press, 205 p.

Hull, Gloria T., Patricia Bell Scott et Barbara Smith. 1982. *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave : Black Women Studies*, New York : The Feminist Press, 398 p.

Hutcheon, Linda. 2001. « Politique de l'ironie », dans Pierre Schoentjes (dir.), *Poétique de l'ironie,* Paris : Seuil, 289-301

_____. 1981. « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique,* nº 46, avril, 140-155.

Hutchinson, Georges (dir.). 2007. *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*, New York : Cambridge University Press, 272 p.

Jean-Louis, Lorrie. 2008. « Corps noir et intersubjectivité chez Bayala, Gordimer et Morrison », mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 108 p.

Johnson, Barbara. 2001. « "Aesthetic" and "Rapport" in Toni Morrison's *Sula* », dans Marc Conner (dir.), *The Aesthetics of Toni Morrison : Speaking the Unspeakable*, Jackson : Mississippi University Press, p. 3-11.

Joseph, Sandrina. 2009. *Objets de mépris, sujets de langage*, Montréal : XYZ, 219 p.

Joubert, Lucie. 1998. *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980*, Montréal : L'Hexagone, 221 p.

Juno, Andrea et V. Vale. 1991. *Angry Women*, San Francisco : RE/Search Publications, 239 p.

Kaplan, Carla. 2007. « Introduction : Nella Larsen's Erotics of Race », dans Nella Larsen, *Passing* (édition critique sous la direction de Carla Kaplan), New York : W.W. Norton & Company, p. ix-xxvii.

Kaplow, Susi. 2007 (1970). « Getting Angry », *Feminist Reprise* [en ligne], http://www.feminist-reprise.org/docs/kaplow.htm. Consulté le 31 octobre 2014.

Kennedy, Gwynne. 2000. Just Anger. Representing Women's Anger in Early Modern England, Carbondale : Southern Illinois University Press, 199 p.

Lachance, Nathalie. 1994. « La face cachée. De la parole au silence dans *Beloved* de Toni Morrison », mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 79 p.

Lacroix, Jean-Michel. 1996. *Histoire des États-Unis*, Paris : PUF, 614 p.

Lalonde, Catherine. 2011. « Chiennes d'écrivaines enragées », *Le Devoir* [en ligne], http://www.ledevoir.com/culture/livres/314257/chiennes-d-ecrivaines-enragees. Consulté le 31 octobre 2014.

Lamy, Suzanne. 1979. *d'elles*, Montréal : Hexagone, 110 p.

Larochelle, Marie-Hélène. 2008. « Fuites et invectives dans les romans de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 44, n^{o} 1, p. 25-36.

Ledoux-Beaugrand, Evelyne. 2010. « Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes », thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, 473 p.

Lehuu, Isabelle (dir.). 2011. *Blanches et Noires : Histoire(s) des Américaines au XIX^{e} siècle*, Montréal, Cahiers de l'IREF, 133 p.

Lerner, Gerda. 1975. *De l'esclavage à la ségrégation. Les femmes noires dans l'Amérique des Blancs*, traduit de l'anglais par Henriette Étienne et Hélène Francès, Paris : Denoël, 350 p.

Liddell, Janice. 1999. « Agents of Pain and Redemption in Sapphire's *Push* » dans Janice Liddell et Yakini Belinda Kemp (dir.), *Arms Akimbo : Africana Women in Contemporary Literature*. Gainesville : University Press of Florida, p. 135-146.

Locke, Alain. 2010 (1925). « Enter the New Negro », *National Humanities Center* [en ligne], http://nationalhumanitiescenter.org/pds/maai3/migrations/text8/lockenewnegro.pdf. Consulté le 31 octobre 2014.

Locoge, Benjamin. 2012. « Toni Morrison n'a pas dit ses derniers maux », *Paris Match*, 30 août au 5 septembre, p. 9-11.

Loraux, Nicole. 1990. *Les mères en deuil*, Paris : Seuil, 151 p.

Lorde, Audre. 2003. *Sister Outsider*. *Essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*, traduit de l'anglais par Magali C. Calise, Genève/Laval : Mamamélis/Trois, 212 p.

Lyman, Peter. 1981. « The Politics of Anger : On Silence, Ressentment, and Political Speech », *Socialist Review*, vol. 57, p. 55-74.

Martin, Jean-Pierre. 2009. « Écrire hors de soi », dans Martine Boyer-Weinmann et Jean-Pierre Martin (dir.), *Colères d'écrivains*, Nantes, Cécile Defaut, p. 7-25.

Mavrikakis, Catherine. 2010. « De la colère dans la littérature contemporaine des femmes. Quelques irritations », *Salon double, observatoire de la littérature contemporaine* [en ligne], http://salondouble.contemporain.info/de-la-colere-dans-la-litterature-contemporaine-des-femmes-quelques-irritations. Consulté le 31 octobre 2014.

Maxwell, Marilyn. 2000. *Male Rage, Female Fury : Gender and Violence in Contemporary American Fiction*, Lanham : University Press of America, 305 p.

McDowell, Deborah. 1995. *The Changing Same : Black Women's Literature, Criticism, and Theory*. Bloomington : Indiana University Press, 222 p.

Michlin, Monica. 2006. « Narrative as Empowerment : *Push* and the Signifying on Prior African-American Novels on Incest », *Études anglaises*, t. 59, nº 2, p. 170-185.

Miller, Ericka. 2000. *The Other Reconstruction : Where Violence and Womanhood Meet in the Writings of Wells-Barnet, Grimké, and Larsen*, New York : Garland Pub, 153 p.

Morrison, Toni. 1993. *Playing in the Dark*, traduit de l'anglais par Pierre Alien, Paris : Christian Bourgois, 113 p.

Murat, Laure. 2010. « Préface », dans Nella Larsen, *Clair-obscur*, traduit de l'anglais par Guillaume Villeneuve, Paris : Flammarion, p. 7-29.

Myles, Lynette. 2007. « Locating Sites for Writing and Personal Transformation in Sapphire's *Push* », Arizona State University, colloque *PUSHing Boundaries, PUSHing Art* [en ligne], http://vimeo/2183453. Consulté le 31 octobre 2014.

Novak, Phillip. 1999. « "Circles and Circles of Sorrow" : In the Wake of Toni Morrison's *Sula* », *PMLA*, vol. 114, nº 2, mars, p. 184-193.

O'Reilly, Andrea. 2004. *Toni Morrison and Motherhood : A Politics of the Heart*, Albany : SUNY Press, 229 p.

Ouellet, Pierre (dir.). 2012. *L'emportement. Exaltation et irritation dans la parole littéraire*, Montréal : VLB Éditeur, 369 p.

Pachet, Pierre (dir.). 1997. *La colère. Instrument des puissants, arme des faibles*, Paris : Éditions Autrement, 140 p.

Painter, Nell Irvin. 2006. *Creating Black Americans : African-American History and its Meanings, 1619 to Present*, New York : Oxford University Press, 458 p.

Pedneault, Hélène. 2008. « Amour, colère et indignation », *Femmes et francophonie* [en ligne], http://cybersolidaires.typepad.com/francophonie/2008/10/indignation.html. Consulté le 31 octobre 2014.

Réthoré, Joëlle. 2006. « Une approche pragmaticiste de l'invective », dans Didier Girard et Jonathan Pollock (dir.), *Invectives. Quand le corps reprend la parole*, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, p. 25-39.

Rich, Adrienne. 1979. *On Lies, Secrets and Silence : Selected Prose, 1966-1978*, New York : Norton, 310 p.

Rigney, Barbara. 1991. *The Voices of Toni Morrison*, Columbus : Ohio State University Press, 127 p.

Rushdy, Ashraf. 1999. *Neo-Slave Narratives : Studies in the Social Logic of a Literary Form*, New York : Oxford University Press, 286 p.

Saint-Martin, Lori. 2013. *Les Portes closes*, Montréal : Boréal, 232 p.

_____. 1999. *Le Nom de la Mère*. *Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec : Nota bene, 331 p.

Schreiber, Evelyn Jaffe. 2010. *Race, Trauma and Home in the Novels of Toni Morrison,* Baton Rouge : Louisiana State University Press, 224 p.

Sénèque. 1995. *L'homme apaisé. Lacolère et la clémence*, traduit du latin par Paul Chemla, Paris : Arléa, 188 p.

Showalter, Elaine. 1985. *The Female Malady : Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, New York : Pantheon Books, 312 p.

Sloterdijk, Peter. 2007. *Colère et temps. Essai politico-psychologique*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris : Hachette, 319 p.

Smith, Barbara. 1985. « Toward a Black Feminist Criticism », dans Elaine Showalter (dir.), *The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature and Theory.* New York : Pantheon Books, p. 168-185.

Spelman, Elizabeth. 1989. « Anger and Insubordination », dans Ann Garry et Marilyn Pearsall (dir.), *Women, Knowledge, and Reality*. Boston : Unwin Hyman, p. 263-273.

Spillers, Hortense J. 1983. « A Hateful Passion, a Lost Love », *Feminist Studies*, n^{o} 2, été, p. 293-323.

Stanford, Anne Folwell. 2003. « It Tried to Take My Tongue : Domestic Violence, Healing, and Voice in Sandra Cisneros's "Woman Hollering Creek", Bebe Moore Campbell's *Your Blues Ain't Like Mine*, and Sapphire's *Push* », dans *Bodies in a Broken World : Women Novelists of Color and the Politics of Medicine*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, p. 109-136.

Stearns, Peter N. et Carol Zisowitz Stearns. 1989. *Anger : The Struggle for Emotional Control in America's History*, Chicago : University of Chicago Press, 304 p.

Stepto, Robert. 1994. « Intimate Things in Place : A Conversation with Toni Morrison », dans Danille Taylor-Guthrie (dir.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson : University Press of Mississippi, p. 10-29.

Tate, Claudia. 2007. « Nella Larsen's *Passing* : A Problem of Interpretation », dans Nella Larsen, *Passing* (édition critique sous la direction de Carla Kaplan), New York, W.W. Norton & Company, p. 342-350.

Tavris, Carol. 1982. *Anger : The Misunderstood Emotion*, New York : Simon & Schuster, 390 p.

Thomas d'Aquin. 1984. *Somme théologique, tome 2*, traduit du latin par H-F Dondaine, Paris : Éditions du cerf, 826 p.

Thomas, Sandra P. 1993. *Women and Anger*, New York : Springer Publications, 332 p.

Wade-Gayles, Gloria. 1984. *No Crystal Stair : Visions of Race and Sex in Black Women's Fiction*, New York : Pilgrim Press, 280 p.

Waldschmidt-Nelson, Britta. 2012. *Dreams and Nightmares. Martin Luther King Jr., Malcolm X, and the Struggle for Black Equality in America*, Gainesville : University Press of Florida, 215 p.

Walker, Alice. 1983. *In Search of Our Mothers' Gardens*, New York : Harcourt Brace Jovanovich, 397 p.

Wallace, Michele. 2008. « Une féministe Noire en quête de sororité », traduit de l'anglais par Anne Robatel, dans Elsa Dorlin (dir.), *Black feminism. Anthologie du féminisme africain-américain 1975-2000*, p. 45-57.

Washington, Mary Helen. 1990. « The Darkened Eye Restored », dans Henry Louis Gates Jr. (dir.), *Reading Black, Reading Feminist*, New York : Meridian Books, p. 30-43.

_____. 1983. « "Taming All that Anger Down" : Rage and Silence in Gwendolyn Brooks' *Maud Martha* », *The Massachusetts Review*, vol. 24, nº 2, été, p. 453-466.

_____. 1981. « New Lives and New Letters : Black Women Writers at the End of the Seventies », *College English*, vol. 43, nº 1, janvier, p. 1-11.

Weathers, Mary Ann. 1995 (1970). « An Argument for Black Women's Liberation as a Revolutionay Force », dans Beverly Guy-Sheftall (dir.), *Words of Fire : An Anthology of African-American Feminist Thought*, New York : The New Press, p. 158-161.

West, Cornel. 1993. *Race Matters*, Boston : Beacon Press, 105 p.

Wiegman, Robyn. 1993. « The Anatomy of Lynching », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 3, nº 3, p. 445-467.

Woolf, Virginia. 1996 (1929). *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris : 10/18, 171 p.

X, Malcolm. 2002 (1966). *Le pouvoir noir*, traduit de l'anglais par Guillaume Carle, Paris : F. Maspero, 264 p.

Youman, Mary Mabel. 2007. « Nella Larsen's *Passing* : A Study in Irony », dans Nella Larsen, *Passing* (édition critique sous la direction de Carla Kaplan), New York, W.W. Norton & Company, p. 337-342.

Zinn, Howard. 2006. *Une histoire populaire des États-Unis de 1492 à nos jours*, traduit de l'anglais par Frédéric Cotton, Montréal : Lux, 811 p.

A. FILMS

Baillargeon, Paule. 2011. *Trente Tableaux*, 81 min, Montréal : ONF.

Daniels, Lee. 2009. *Precious*, 110 min, Santa Monica : Lionsgate.

Potter, Sally. 1987. *Tears, Laugher, Fear, and Rage*, 104 min, Londres : British Film Institute.

PRIX DE PUBLICATION DE L'IREF

MÉMOIRES DE MAÎTRISE – CONCENTRATION ÉTUDES FÉMINISTES

(2013) Ariane Gibeau, M.A. Études littéraires
Colères de femmes noires et excès narratifs dans « Passing » de Nella Larsen, « Sula » de Toni Morrison et « Push » de Sapphire, publié sous le titre *Chercher la rage. Colères et excès narratifs chez trois romancières africaines-américaines*, Cahiers de l'IREF, collection Tremplin, n^{o} 6, 2014, 97 p.

(2013) Mickael Chacha Enriquez, M.A. Sociologie
Le mouvement trans au Québec. Dynamiques d'une militance émergente, Cahiers de l'IREF, collection Tremplin, n^{o} 5, 2014, 132 p.

(2012) Kim Rondeau, M.A. Études des arts
Où en sommes-nous avec l'art féministe ? Analyse de la programmation de La Centrale Galerie Powerhouse (1973-1978 et 2007-2010), Cahiers de l'IREF, collection Tremplin, n^{o} 4, 2013, 90 p.

(2011) Stéphanie Mayer, M.A. Science politique [Prix ex æquo]
Du « Nous femmes » au « Nous féministes » : l'apport des critiques anti-essentialistes à la non-mixité organisationnelle, Cahiers de l'IREF, collection Tremplin, n^{o} 3, 2012, 92 p.

(2011) Anna Lupien, M.A. Sociologie [Prix ex æquo]
De la cuisine au studio : le rapport public/privé interrogé au fil des parcours d'artistes québécoises de trois générations, publié sous le titre *De la cuisine au studio*, Éditions du remue-ménage, 2012, 208 p.

(2010) Michèle Gaudreau, M.A. Études littéraires
Violence et identité dans « Les mouflettes d'Atropos »et « Le cri du sablier »de Chloé Delaume, Cahiers de l'IREF, collection Tremplin, n^{o} 2, 2011, 84 p.

(2009) Gabrielle Trépanier-Jobin, M.A. Communication
Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma féminin québécois, Cahiers de l'IREF, collection Tremplin, n^{o} 1, 2010, 71 p.

(2008) Marie-Julie Garneau, M.A. Communication [Prix ex æquo]
Le regard au féminin : analyse du cinéma des femmes au Québec, publié sous le titre Hors champ : la marginalisation des femmes québécoises devant et derrière la caméra, Cahiers de l'IREF, n^{o} 21, 2010, 110 p.

(2008) Anne Létourneau, M.A. Sciences des religions [Prix ex æquo]
Violence au féminin en Juges 4-5 : entre normativité et subversion du genre, Cahiers de l'IREF, n^{o} 22, 2010, 99 p.

(2007) Anahi Morales-Hudon, M.A. Science politique
Théorisations féministes d'une citoyenneté plurielle : paradoxes et tensions de l'inclusion des femmes, publié sous le titre *Citoyenneté plurielle : paradoxes et tensions de l'inclusion des femmes. Le cas des femmes zapatistes du Chiapas, Mexique*, Cahiers de l'IREF, n^{o} 18, 2008, 114 p.

(2006) Mélissa Nader, M. A. Sociologie [Prix ex æquo]
Les enjeux de la suppression hormonale des menstruations. Une analyse des discours de professionnels de la santé, Cahiers de l'IREF, n^{o} 16, 2007, 135 p.

(2006) Judith Patenaude, M. A. Études littéraires [Prix ex æquo]
Le modelage du corps et de l'esprit féminins dans l' « Histoire d'Omaya » (1985) de Nancy Huston. Une critique des représentations de genre, Cahiers de l'IREF, n^{o} 17, 2007,138 pages.

(2005) Marie-Ève Bélanger, M. A. Études littéraires
Guerre, genre et résistance : Malika Mokeddem et Fariba Hachtroudi, Cahiers de l'IREF, n^{o} 15, 2006, 116 p.

(2004) Louise Brossard, M.A. Sociologie [Prix ex æquo]
Trois perspectives lesbiennes féministes articulant le sexe, la sexualité et les rapports sociaux de sexe : Rich, Wittig, Butler, Cahiers de l'IREF, n^{o} 14, 2005, 155 p.

(2004) Julie Brunet, M. A. Études littéraires [Prix ex æquo]
Histoires de grands-mères : exil, filiation et narration au féminin dans « La mémoire de l'eau », de Ying Chen, « Le bonheur à la queue glissante » d'Abla Farhoud et « La dot de Sara », de Marie-Célie Agnant, publié sous le titre *Histoires de grands-mères : Exil, filiation et narration dans l'écriture des femmes migrantes du Québec*, Cahiers de l'IREF, n^{o} 13, 2005, 110 p.

(2003) Évelyne Ledoux-Beaugrand, M. A. Études littéraires
De l'écriture de soi au don de soi : les pratiques confessionnelles dans « La honte » et « L'événement » d'Annie Ernaux, Cahiers de l'IREF, n^{o} 12, 2005, 139 p.

(2002) Judith Trudeau, M. A. Science politique
Genre et technosciences : les rôles féminins dans l'univers de quatre jeux vidéo, Cahiers de l'IREF, n^{o} 11, 2004, 94 p.

(2001) Gaétane Lemay, M.A. Intervention sociale
Le rapport au pouvoir des femmes et des hommes et la représentation des femmes au Bureau de la Fédération des travailleurs et travailleuses (FTQ), Cahiers de l'IREF, n^{o} 9, 2003, 170 p.

(2000) Sandrina Joseph, M.A. Études littéraires
Figures d'un discours interdit : les métaphores du désir féminin dans « Villette » de Charlotte Brontë, Cahiers de l'IREF, n^{o} 8, 2001, 149 p.

(1998) Nathalie Ricard, M.A. Intervention sociale
La maternité chez les lesbiennes. Diversité de portraits, publié sous le titre *Maternités lesbiennes,* Éditions du remue-ménage, 2001, 190 p.

(1997) Violaine Gagnon, M.A. Communication
Vidéaste autour du monde. Enjeux et contraintes de la rencontre interculturelle et de sa représentation, Cahiers de l'IREF, n^{o} 2, 1998, 152 p.

(1996) Lise Letarte, M.A. Sexologie
Quand la violence parle du sexe. Analyse du discours thérapeutique pour hommes violents, Cahiers de l'IREF, n^{o} 1, 1998, 130 p.

Les Cahiers de l'IREF

Chercher la rage. Colères et excès narratifs chez trois romancières africaines-américaines

Là où elle n'a pas droit de cité, la plus petite des colères paraît immense. Lorsqu'elle est acceptée et acceptable, la colère est avant tout le fait des héros, des monarques, des dieux. Des dominants, en somme. Qu'en est-il chez certains groupes dominés ? La présente étude s'intéresse aux représentations de cette émotion taboue et honteuse dans la littérature des femmes africaines-américaines du 20e siècle. Elle cherche à comprendre de quelles manières elle investit *Passing* (1929) de Nella Larsen, *Sula* (1973) de Toni Morrison et *Push* (1996) de Sapphire, trois œuvres écrites à différentes époques-clés de l'histoire littéraire noire états-unienne au féminin. Il s'agit de voir comment, dans ces romans où prédominent des enjeux liés aux oppressions de sexe, de race et de classe, la colère joue le rôle de moteur textuel, d'émotion-source : elle dirige les actions et propos des personnages, dirige les intrigues, dirige l'écriture. Elle constitue ainsi une *impulsion,* un paradigme traversant la tradition littéraire féministe noire. L'étude d'un corpus diachronique permet d'entrevoir une évolution singulière : le passage d'une colère nommée et thématisée à une colère-discours.

Photo : Benoit Bordeleau

Ariane Gibeau est étudiante au doctorat en études littéraires avec concentration en études féministes à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université Bordeaux Montaigne. Elle consacre sa thèse aux représentations de la colère et de la folie dans le roman des femmes au Québec. Elle a travaillé dans le domaine de l'édition, a enseigné la littérature au niveau collégial et a publié des articles scientifiques dans différentes revues, dont *Recherches féministes*. En collaboration avec Lori Saint-Martin, elle a dirigé le collectif *Filiations du féminin* et a établi l'édition critique du *Premier Jardin* d'Anne Hébert, aux Presses de l'Université de Montréal (à paraître en 2015).

La collection Tremplin des Cahiers de l'IREF est consacrée à la publication de mémoires avec concentration en études féministes qui ont remporté le Prix de publication de l'Institut.

www.iref.uqam.ca

Institut de recherches et d'études féministes
Téléphone : 514 987-6587
Télécopieur: 514 987-6742
iref@uqam.ca

ADRESSE MUNICIPALE
210, rue Sainte-Catherine Est
Pavillon Hôtel-de-Ville, local VA-2200
Montréal (Québec) H2X 1L1
Métro Berri-UQAM

ADRESSE POSTALE
Université du Québec à Montréal
Institut de recherches et d'études féministes
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8 CANADA