

Objets, scènes, paroles d'amour dans *Beloved*

Profils américains, n° 2, 1992

Marie-Claire Pasquier

Toni Morrison

Beloved

Traduit de l'américain par Hortense Chabrier et Sylviane Rué

Christian Bourgois

D'amour, il est question dès le titre : *Beloved*. Ce sera aussi, comme un adieu, faisant suite au leitmotiv : « it was not a story to pass on », le tout dernier mot du roman. Entre les deux, le mot se sera enflé de bruits et d'échos, de chants litaniques, d'apparitions et de disparitions, sur fond de tout ce qui n'est pas de l'amour, de tout ce qui lui fait obstacle : la haine, la perte, la séparation, la cruauté. La toute première phrase donne le ton : « It was spiteful. Full of a baby's venom » (p. 3).

Entre titre et texte, « beloved » apparaît en exergue :

« I will call them my people which were not my people and her beloved, which was not beloved. » Romains 9 : 25

« J'appellerai mon peuple celui qui n'était pas mon peuple et bien-aimée celle qui n'était pas la bien-aimée. » Qui parle ? Dieu bien sûr. Dans l'Ancien Testament ou le Nouveau ? Dans le Nouveau Testament qui fait référence à l'Ancien. Il s'agit de l'Épître de Paul aux Romains, mais juste avant les quatre lignes isolées dans leur balancement oratoire entre le futur et le passé, le positif et le négatif. Paul vient de dire : « As he saith also in Osee... » Le livre d'Osée, dans la Bible, est l'un des livres des Prophètes. Comme dans tant d'autres, le peuple a péché, s'attirant la colère de l'Éternel. Le châtimeur germe comme une plante vénéneuse dans les sillons des champs, et qui sème le vent récolte la tempête. Mais le livre se

termine par un retournement, et une promesse de bénédiction. Et c'est ce seul mouvement que retient Paul. Dieu ne dit pas « I will call you », mais « I will call them ». Il s'adresse à un tiers, le prophète sans doute. Et il manifeste sa toute-puissance puisque c'est le Verbe (*will call...*) qui va retourner la situation, transformer la réalité. Dans le roman, le personnage de Baby Suggs, dont le nom est toujours suivi de *holy*, qui lui fait comme une auréole, quand elle rassemble dans la clairière les enfants, les hommes et les femmes, dit qu'elle ne prêche pas, qu'elle ne fait pas de sermon, mais elle prend la parole, tout de même : « her powerful call », dit la narration, qui ajoute : « she called, and the hearing heard » : contrairement à ceux qui ont des oreilles et qui n'entendent point. Elle leur parle d'amour, mais elle ne leur dit pas « aimez-vous les uns les autres », mais plutôt « aimez-vous vous-mêmes ». Car c'est bien cela, le poison de l'esclavage, avec la soumission, on apprend la haine de soi. Comme dans l'Ancien Testament, sa rhétorique est celle du retournement : « And O my people they do not love your hands... love your hands... they do not love your neck unnoosed and straight. So love your neck... » Mais la narration établit bien clairement la distance par rapport au modèle biblique. Il ne s'agit pas, par le repentir, de retrouver la protection divine : « She did not tell them to clean up their lives or to go and sin no more. She did not tell them they were the blessed of the earth, its inheriting meek or its glorybound pure ». L'Ancien et le Nouveau Testament sont balayés d'un même geste, la religion opium de peuple au même titre que les lendemains qui chantent. L'allusion au sermon sur la montagne et aux béatitudes est explicite : « Blessed are the meek: for they shall inherit the earth ». On note la formule discrètement satirique de « its inheriting meek » : à regrouper dans une même formule ce qui appartient aux deux faces, soigneusement symétriques, du discours du Christ, on réduit ce discours à de fausses promesses de bateleur : balivernes que tout cela. « Blessed are the pure in heart for they shall see God » devient, par un subtil sarcasme, « the glorybound pure » : compte là-dessus.

Mais le titre *Beloved* évoque aussi le Cantique des Cantiques. Il n'y a pas là hasard ni caprice du lecteur, mais bien une allusion souterraine et forte : en 1977, Toni Morrison intitulait le roman qui la rendit célèbre *Song of Solomon*. « Behold, thou art fair, my beloved, yea, pleasant: also our bed is green... » Dans les paroles alternées entre Elle et Lui, « *my beloved* », c'est toujours Lui : « My beloved is mine, and I am his. » Et, au dernier verset : « Make haste, my beloved, and be thou like to a roe or to a young hart upon a mountain of spices ». Là encore, il y aura détournement du modèle biblique, puisque les paroles d'amour, vers la fin du livre, seront entre Beloved et Sethe, la fille et la mère. Mais dans ces phrases

mystérieuses, fortes, ambiguës (« I am Beloved and she is mine... She said you wouldn't hurt me, She hurt me, I will protect you. You are my face; I am you. Why did you leave me who am you ») passe quelque chose du lyrisme cérémoniel du Cantique des Cantiques. Le plus beau, c'est peut-être quand la promesse précède la prière : « I will never leave you again. Don't ever leave me again » (p. 216).

Beloved, au début du roman : c'est l'inscription sur la tombe d'une enfant morte. L'amour est lié à la perte, à la culpabilité. On se souvient — c'est au tout début — que Sethe, qui a dû payer de sa personne pour que l'on grave ce mot, regrette un peu de n'avoir pas payé davantage (de sa personne) pour obtenir, lettre à lettre, que soit gravé « Dearly Beloved », comme on lit sur les tombes, dans les cimetières. « But what she got, settled for, was the one word that mattered » (p. 5). Ironie cruelle de l'existence, et du dérisoire système *womb-tomb*, qu'il faille coucher, là, sur place, « her knees wide open as the grave », avec le tailleur de pierre, pour obtenir qu'il grave « Beloved » sans la faire payer — sauf de sa personne.

Sans pornographie, sans phrases festonnées, l'amour physique, la pulsion cruelle, sont évoqués dans leur manifestation la plus simple et la plus directe : l'accouplement. Dans le cimetière, où il se réduit à un échange de services, en somme, un troc, le mot employé est « rutting » : « ...rutting among the headstones with the engraver, his young son looking on... » Dans cette grande misère sexuelle qui est décrite, qui est celle des esclaves comme elle pourrait être celle des émigrés, des exclus, le droit à la plus élémentaire *privacy* est refusé : sous le regard du fils.

A Sweet Home, cinq hommes jeunes, les « hommes » de Mr Garner, n'ont pas accès aux femmes. Ils se débrouillent, comme ils peuvent, avec les moyens du bord, c'est dit tout crûment : « They were young and so sick with the absence of women they had taken to calves ». (p. 10) Mais l'homme n'est pas une bête, tout de même, et quand les jeunes hommes rêvent, c'est de femmes. Quand Sethe, « the new girl », débarque parmi eux, ils décident même chevaleresquement (et pour éviter les bagarres à mort) de la laisser choisir, « in spite of the fact that each one would have beaten the others to mush to have her ». Elle mettra un an à se décider, et pendant ce temps-là, il y a les cinq garçons, dans la force de l'âge « All in their twenties, minus women, fucking cows, dreaming of rape, thrashing on pallets, rubbing their thighs and waiting for the new girl » (p. 11). Sethe choisira Halle, et elle voudrait bien que leur mariage passe par les rites, par un minimum de cérémonie. Au lieu de quoi ils doivent faire l'amour en plein air, comme les animaux : « And there on top of a mattress on top of the

dirt floor of the cabin they coupled for the third time, the first two having been in the tiny cornfield Mr Garner kept because it was a crop animals could use as well as humans » (p. 26). Le mot « animal » est présent et fonctionne par association, comme le « dirt » de « *dirt floor* » et le « on top » répété qui évoque « on top of her » (pour peu qu'on veuille achever la pile). Ce qui est bon pour les humains est bon pour les animaux, et vice-versa, même en matière de relations sexuelles. Le pire, c'est que parfois, on s'y habitue : « The jump, thought Paul D, from a calf to a girl wasn't all dut mighty. Not the leap Halle believed it would be » (p. 26). La nuit de noces de Halle et Sethe aura lieu en plein midi, sous le regard des autres : « Halle wanted privacy for her and got public display. Who could miss a ripple in a cornfield on a quiet cloudless day? » Et pourtant, le lyrisme ne sera pas absent de la scène, le maïs est associé à l'émerveillement du passage à l'acte, enfin : « How fine and loose and free ». D'ailleurs, faire l'amour en plein air a été, de la part de Halle, un geste de tendresse : « And taking her in the corn rather than her quarters, a yard away from the cabins of the others who had lost out, was a gesture of tenderness ». De tendresse pour la femme, sûrement, peut-être aussi pour les autres qui ont perdu.

Le plaisir, l'amour physique, l'amour tout court sont interdits aux esclaves — aux femmes plus particulièrement. C'est Denver qui parle, vers la fin du livre, pensant à sa grand-mère, Grandma Baby, comme elle l'appelle : « Grandma Baby said people look down on her because she had eight children with different men... Slaves not supposed to have pleasurable feelings on their own; their bodies not supposed to be like that. Still, they were not supposed to have pleasure deep down. She said for me not to listen to all that. That I should always listen to my body and love it » (p. 209). C'est la même leçon que dans la clairière : recouvrer l'amour de soi, et par là, dans la liberté, l'amour des siens.

L'amour maternel, tel qu'il est montré dans *Beloved*, est le plus tourmenté des amours, puisqu'il va jusqu'au meurtre. Toni Morrison a une belle phrase pour évoquer les tourments de cet amour quand il ne peut pas s'épanouir dans des conditions favorables : « Unless carefree, motherlove was a killer ». Superbe ambiguïté de ce « killer » : tourné contre soi, contre l'autre ? (p. 132) Mais il y a, dans cet amour, en présence de jeunes enfants, quelque chose de naturel, de sensuel, d'ébloui. Devant sa petite fille qui bave ou qui crache, « Sethe's laugh of delight » sonne haut et clair (p. 93). Et de voir ses deux petits garçons : « She kissed the backs of their necks, the top of their heads and the center of their palms » : partout, partout où l'on voit un pli, de la chaleur, partout où la bouche peut atteindre. Rien de

directement sexuel, mais du charnel tout de même, et les enfants ne s'y trompent pas, qui préservent leur intimité corporelle : « and it was the boys who decided enough was enough when she lifted their shirts to kiss their round bellies » (p. 94). Symétrique de l'émerveillement de la mère pour ses enfants est celui de la petite fille qui aime son père. Quand Denver évoque Halle, son père : « My daddy was an angel man ». Et ce n'est pas une figure de rhétorique, elle voit bien son père comme une figure un peu plus qu'humaine, qui a des pouvoirs magiques, des pouvoirs de thaumaturge : « He could look at you and tell where you hurt and he could fix it too » (p. 208). Cet homme-là, ce Halle, qui sera tout au long du roman absent-présent, vit par l'amour de ces femmes — sa femme, mais aussi sa fille, sa mère. Sa mère évoquant l'amour de sa mère pour lui, et son amour à lui des choses (parmi les cas de figure de l'amour : l'amour des choses. Jolie liste en forme de portrait : « ...and he scared her the way he loved things, animals and tools and crops and the alphabet »).

Mais en l'absence de l'homme — Paul D, figure de substitution, ne fera que passer — l'amour le plus fort, le plus vertigineux, le plus impossible, le plus ambivalent, l'amour-miroir où l'amour de l'autre est amour de soi, se cristallise autour d'un fantôme. Un fantôme, cela a besoin d'amour et donc, si le fantôme t'aime, prends garde à toi, « ...because it was a greedy ghost and needed a lot of love, which was only natural, considering » (p. 208). La référence à la Bible a, d'emblée, plongé le récit hors réalisme, dans le mythe, et le mythe, ici, n'est pas dépourvu d'une certaine gaieté. De quels fonds de sagesse ancestrale vient, chez Denver la sœur, l'indulgence tous azimuts de ce « and it was only natural, considering ». Après tout, on n'est fantôme que pour avoir souffert dans la vie — et dans la mort.

Une très belle partie du livre, ce sont ces monologues des trois femmes, Denver, Sethe, Beloved, amour-litanie, comme une prière chantée qui ne fait pas la part de la joie et de la douleur, de l'oubli et de la mémoire (de la « remémoire », comme il est dit). Trois femmes, une mère, deux filles, dont un fantôme. « Beloved, she my daughter. She mine » dit l'une. « Beloved is my sister », dit l'autre, Et enfin : « I am beloved and she is mine » toutes les figures de l'appropriation rêvée. Beloved ne dit pas « je suis bien-aimée ». Sa déclaration d'amour chante l'impossible fusion, la néfaste fusion qui, voulant jouir d'elle-même, doit paradoxalement rétablir la distance du regard : « Her face is my own and I want to be there in the place where her face is and to be looking at it too... » Pas de ponctuation dans ce monologue, les paroles flottent dans un corps plus éthéré que les autres corps. Dans l'amour de Sethe pour sa fille, comme dans l'amour mystique (Sethe va jusqu'au bout, semble-t-il, de l'amour sacré et de

l'amour profane), il y a l'intensité jusqu'au paroxysme, jusqu'à l'excès du crime. « Tuer par amour », on finirait presque, à l'écouter, par croire que cela a un sens : à l'entendre, elle aurait tué son enfant pour la protéger : « She had to be safe and I put her where she would be. But my love was tough and she back now. I knew she would be » (p. 200). Sethe, c'est l'endurance, une endurance récompensée, comme l'est sa foi : « I'm here. I lasted. And my girl come home. Now I can look at things again because she's here to see them too. » L'objet d'amour, Sethe se l'approprie par des paroles de réminiscence (« You memory that? »), des paroles d'appel et de rappel, incantatoires, d'une femme endormie, dirait-on, dans la paix enfin :

« ...I couldn't lay down nowhere in peace, back then. Now I can. I can sleep like the drowned, have mercy. She come back to me, my daughter, and she is mine. » (p. 204)