Fantômes et traumatismes historiques

Anne Tomiche
Sorbonne Université, CRLC

Résumé : Cet article est une lecture conjointe de *Beloved* de Toni Morrison et *La Mulâtresse Solitude* d'André Schwarz-Bart, deux romans du dernier tiers du XX^{e} siècle dont l'action renvoie au contexte de l'esclavage, respectivement aux États-Unis et aux Antilles. Il s'agit d'interroger le statut et la fonction de personnages de fantômes dans le rapport qu'ils entretiennent, au niveau diégétique, à l'histoire de l'esclavage, afin d'identifier, au niveau des structures et de l'organisation textuelles, un mode « fantomatique » d'inscription d'une mémoire de traumatismes historiques.

Mots-clés : fantômes, zombi-cornes, esclavage, *middle passage*, retour du refoulé, traumatisme historique, Shoah.

En écho au travail de François Lecercle autour des figures de fantômes [1], je voudrais évoquer ici deux textes du dernier tiers du XX^{e} siècle qui mettent en scène des fantômes pour dire et construire une mémoire de l'histoire de l'esclavage. Il s'agit d'une part du roman de Toni Morrison, *Beloved* (1987), dont la diégèse se situe dans le Kentucky et l'Ohio entre l'époque précédant la Proclamation d'Émancipation et les années 1880, et d'autre part de celui d'André Schwarz-Bart, *La Mulâtresse Solitude* (1972), dont l'histoire prend place d'abord en Afrique de l'Ouest vers 1750 puis en Guadeloupe, entre 1772 et 1802 [2]. Dans ces deux romans, certains personnages sont caractérisés comme des fantômes dont il conviendra d'examiner la fonction dans le rapport qu'ils entretiennent avec le contexte de l'esclavage qui, dans chacun des deux récits, donne son sens à l'action. Mais au-delà du statut fantomatique de certaines figures diégétiques, c'est au niveau des structures et de l'organisation textuelles que l'on

1. Que l'on songe, entre autres références, à son ouvrage sur *Le Retour du mort : débats sur la pythonisse d'Endor et l'apparition de Samuel (XVI^{e}-XVIII^{e} siècles)* (Genève, Droz, 2011) ou aux numéros de revues et volumes collectifs qu'il a dirigés, de *Visible/ Invisible au théâtre* (*Textuel*, n° 36, décembre 1999) aux *Dramaturgies de l'ombre : spectres et fantômes au théâtre* (PU de Rennes, 2005).

2. Toni Morrison, *Beloved* [1987], New York, Vintage International, 2004. Traduction française sous le même titre [1989], par Hortense Chabrié et Sylviane Rué, Paris, Christian Bourgois, 1997. André Schwarz-Bart, *La Mulâtresse Solitude* [1972], Paris, Éditions du Seuil, 2015. Toutes les références aux deux romans seront données dans ces éditions.

identifiera un mode « fantomatique » d'inscription d'une mémoire de traumatismes historiques.

1 Des personnages de fantômes plus ou moins tangibles

Dans les deux récits, certains personnages sont associés à des figures de fantômes. Un fantôme signale un mode de présence particulier, qui relève d'une présence-absence, puisqu'il s'agit de la présence plus ou moins évanescente d'un ou d'une absent.e, mort.e.

Beloved s'ouvre sur la présence d'un bébé fantôme, que la narration désigne comme tel[3], dans la maison du 124 Bluestone Road : « *124 was spiteful. Full of a baby's venom*[4] » (« Le 124 était habité de malveillance. Imprégné de la malédiction d'un bébé[5] »). Les premières pages décrivent les actions de ce fantôme : casseroles de pois et seaux d'eaux sales renversés, biscuits écrasés devant la porte, miroirs cassés ou encore meubles déplacés. Le fantôme est identifié, c'est celui d'un bébé, dont la puissance est dite proportionnelle à l'amour que lui porte sa mère[6]. On comprend petit à petit, au fil d'une narration construite par allers et retours fragmentés et décousus entre le présent de la narration et le passé des personnages, que le bébé est la petite fille de moins de deux ans, tuée par sa mère, Sethe, alors qu'après s'être évadée de la plantation esclavagiste du Kentucky et réfugiée dans l'Ohio, elle allait être reprise par les maîtres esclavagistes en vertu de la loi dite des fugitifs. L'infanticide est le geste d'amour d'une mère qui préfère sacrifier son enfant plutôt que de la voir subir le sort d'une esclave. Ce bébé fantôme est un fantôme presque tangible : il est considéré comme un membre de la maison, et les habitants s'en accommodent. La grand-mère souligne la « chance » qu'ils ont que ce soit un bébé plutôt qu'un adulte (« *We lucky this ghost is a baby*[7] »), parce qu'en tant que bébé il a moins de force et est donc moins violent qu'un adulte. Et pour Denver, après le départ de ses frères et la mort de sa grand-mère, ce fantôme est sa seule compagnie (« *the only other company she had*[8] »). Il disparaît avec l'arrivée de Paul D., l'ancien esclave revenu du passé de Sethe, qui au cours d'un combat comparé à un séisme (« *quaking*[9] ») débarrasse la maison du 124 de la présence de son fantôme, conduisant la voix narrative à la conclusion : « *It was gone* » (« Cela avait disparu[10] »).

C'est quand le « fantôme tangible » du bébé disparaît qu'arrive au 124 une jeune fille énigmatique, sortie tout habillée de l'eau, qui dit s'appeler Beloved. Son nom est le seul mot que Sethe a pu faire graver sur la tombe de son bébé mort, au prix d'un acte sexuel avec le graveur de pierre tombale, qui a tout d'un viol consenti. Tout au long du récit, Beloved, personnage de chair et d'os dans la fiction, pourrait bien être un

3. Quelques désignations, entre autres : « the dead one » (p. 6), « the baby's spirit » (p. 14), « the baby ghost » (p. 15), etc.

4. *Ibid.*, p. 3.

5. *Ibid.*, p. 11.

6. Quand Denver, la seconde fille de Sethe, souligne la puissance du sort que jette le bébé fantôme (« For a baby she throws a powerful spell », p. 5), sa mère lui répond qu'il n'est pas plus puissant que son amour pour elle : « No more powerful than the way I loved her » (p. 5).

7. *Ibid.*, p. 6.

8. *Ibid.*, p. 23.

9. *Ibid.*, p. 22.

10. *Ibid.*, p. 22 (p. 34 pour la traduction).

fantôme, plus énigmatique que l'esprit du bébé mort, dans la mesure où tandis que la narration n'entretient aucune hésitation sur l'identité du bébé fantôme, elle maintient le doute sur celle de Beloved. S'agit-il du retour spectral et de la réincarnation de l'enfant morte ? Denver, entre autres, se fait le porte-parole de cette interprétation, affirmant que le bébé assassiné par Sethe est revenu sous les traits de Beloved. Sethe aussi voit en Beloved son bébé mort devenu jeune femme : « *her daughter could come back home from the timeless place* » ; « sa fille avait pu revenir à la maison depuis cet endroit hors du temps ») [11]. Deux fantômes, donc, dans le roman de Toni Morrison, qui se succèdent dans la diégèse et manifestent, sous des formes différentes, la présence d'une enfant morte, tuée pour lui épargner l'esclavage.

Dans le roman de Schwarz-Bart, le personnage fantomatique n'est pas directement associé au retour d'un mort mais à une figure de vivante. C'est l'esclave elle-même, celle que le titre désigne comme « la mulâtresse Solitude », qui est, ou plutôt qui devient, un fantôme : « c'est vers l'âge de onze ans que la petite fille de Bayangumay tourna en zombi-cornes [12] ». Cette expression de « zombi-cornes » désigne « tout simplement des personnes que leur âme avait abandonnées ; ils demeuraient vivants, mais l'âme n'y était plus ». Le narrateur explique que les zombi-cornes sont l'une des variété d'« Ombres » présentes sur l'île : « Il y avait alors une grande variété d'Ombres dans les îles à sucre : nègres morts animés par la magie, nègres vivants qui avaient chu dans un corps de bête, et d'autres, d'autres encore dont l'âme était partie on ne savait où. Ces derniers portaient habituellement le nom de zombi-cornes ». Solitude, qui devient zombi-cornes à onze ans, est donc l'une de ces Ombres fantomatiques qui hantent l'île. Sa caractérisation physique correspond à son statut fantomatique avec « ses yeux éteints, un peu vitreux », « cette voix nasale qui caractérise les génies de la mort » et un rire très spécifique, le « rire des personnes qui ne sont plus là car elles naviguent dans les eaux de la Perdition », qui est sa meilleure arme pour faire fuir les maîtres qui pourraient vouloir l'acheter comme esclave.

Qu'il s'agisse du fantôme et de la réincarnation d'une petite fille tuée par sa mère pour lui épargner l'esclavage ou d'une esclave zombi-cornes, ces différentes figures manifestent le traumatisme de l'esclavage.

2 Fantômes et retour d'un refoulé

Plus précisément, elles disent, selon des modalités distinctes, le retour d'un refoulé traumatique.

Dans le présent de la narration de *Beloved*, qui se situe une vingtaine d'années après la fin de l'esclavage aux États-Unis, Sethe est décrite comme faisant un effort volontaire et conscient pour oublier le passé : « *she worked hard to remember as close to nothing as was safe* » (« elle bataillait ferme pour ne rien se rappeler de dangereux ou presque [13] »). La voix narrative présente explicitement l'oubli du passé par Sethe

11. *Ibid.*, p. 214 (p. 253 pour la traduction). En même temps, une explication rationnelle est également donnée, à la fois par Stamp Paid et par Sethe elle-même : Beloved aurait été gardée prisonnière et asservie par un Blanc et elle se serait échappée.

12. Schwarz-Bart, *La Mulâtresse Solitude*, éd. cit., p. 81 (toutes les citations du paragraphe sont empruntées aux p. 81-83).

13. Morrison, *Beloved*, p. 6 (p. 15 pour la traduction).

comme un travail et comme un acte de la volonté : c'est d'ailleurs précisément quand elle est sur son lieu de travail (la cuisine du restaurant où elle travaille) que Sethe s'applique non seulement à pétrir la pâte mais aussi à oublier le passé : « *Before the cook arrived [...]. Working dough. Working, working dough. Nothing better than that to start the day's serious work of beating back the past* » (« Avant l'arrivée du cuisinier [...] elle malaxait la pâte. Pétrissant et repétrissant. Rien de mieux que cela pour aborder le travail sérieux de la journée, qui consistait à refouler le passé [14] »). Sethe n'est pas la seule, dans le roman, qui refoule les souvenirs de l'esclavage. Paul D., lui, a décidé de les garder dans sa « tabatière en fer-blanc » : « *He would keep the rest where it belonged : in that tobacco tin buried in his chest where a red heart used to be. Its lid rusted shut. He would not pry it loose now* » (« Paul D. garderait le reste en lui : dans cette tabatière en fer-blanc enfouie au creux de sa poitrine, là où jadis se trouvait un cœur rouge. Avec son couvercle fermé par la rouille. Il n'en forcerait pas l'ouverture maintenant [15] »). La tabatière fermée est la métaphore du passé refoulé, et le style indirect libre produit l'effet d'un monologue intérieur, donc d'une décision consciente de Paul D.

Mais, si Sethe refoule le passé traumatique, la voix narrative précise : « *Unfortunately, her brain was devious* » (« Malheureusement son cerveau était retors [16] »). Sethe a beau refouler le passé dans l'inconscient, le refoulé se manifeste sous différentes formes. Il y a d'une part les souvenirs involontaires : une sensation, un objet (ses mollets qu'elle avait rincés de la sève de camomille) qui réveillent le souvenir de la plantation et de « l'effrontée beauté » de ses arbres (« *shameless beauty* [17] »). Il y a également et d'autre part l'image même de la maison hantée : le 124 personnifié, agité et secoué par la présence du bébé fantôme qui détruit tout, pleure, fait des crises, se comporte en hystérique, est l'image même de symptômes qui manifestent un traumatisme refoulé. Même si Paul D. réussit à éliminer le symptôme en se battant contre le bébé fantôme et en le dominant physiquement, le passé refoulé ressurgit sous une autre forme symptomatique avec l'arrivée et la présence de la figure fantomatique qu'est Beloved.

Ce nouveau retour du refoulé sous la forme d'un second fantôme a toutefois un effet différent du premier. Beloved n'est pas seulement un fantôme destructeur, qui met en danger la structure familiale et jusqu'à la vie de Sethe. Par ses questions à Sethe, elle la pousse à verbaliser ses souvenirs et à *faire des récits* : « *Sethe learned the profound satisfaction Beloved got from storytelling. It amazed Sethe [...] because every mention of her past life hurt* » (« Sethe apprit la profonde satisfaction que Beloved tirait d'un récit. Cela surprenait Sethe [...] parce que pour elle, toute mention de sa vie passée faisait mal [18] »). C'est à Beloved ou pour Beloved que Sethe se met à raconter le passé, la plantation, les mauvais traitements de Maître d'École, la fuite. Et les récits entraînant les récits, Sethe raconte à Paul D. le traumatisme d'après la fuite de la plantation, la venue de Maître d'École, le meurtre par amour... En ce sens, dans *Beloved* les fantômes diégétiques (le bébé-fantôme et Beloved) fonctionnent, certes,

14. *Ibid.*, p. 86 (p. 107 pour la traduction).
15. *Op. et loc. cit.*
16. *Ibid.*, p. 6 (p. 15 pour la traduction).
17. *Ibid.*, p. 7 (p. 16 pour la traduction).
18. *Ibid.*, p. 69 (p. 87 pour la traduction).

comme la manifestation symptomatique d'un passé refoulé par le personnage de Sethe mais de plus c'est précisément Beloved qui, en tant que manifestation d'un retour du refoulé traumatique, ouvre la possibilité à une mise en récits du passé, à une remémoration – ce que Sethe appelle « *a rememory* » : « *Some things go. Pass on. Some things just stay. I used to think it was my rememory* » (« Il y a des choses qui partent. Qui passent. Il y a des choses qui restent. Avant, je pensais souvent que c'était ma re-mémoire [19] »). Le retour de la morte n'est donc pas seulement une menace et n'ouvre pas qu'une perspective apocalyptique : le retour de la morte marque la possibilité de vivre le présent malgré et avec le passé.

Dans *La Mulâtresse Solitude*, il n'y a pas, pour les personnages, de passé en tant qu'esclaves (comme c'était le cas pour Sethe ou Paul D.). Pas de refoulement de leur passé d'esclaves par les personnages, donc. L'esclavage est le présent de la vie de celle que les maîtres ont appelée Rosalie avant qu'elle ne se donne le nom de Solitude. Son devenir zombi-cornes est d'abord la forme concrète que prend sa dépossession d'elle-même, son vide existentiel lié à son statut d'esclave métisse. Dès sa naissance, le nom qui lui est donné marque, comme pour tous les esclaves, sa dépossession identitaire : elle ne fait que recevoir le nom et la place d'une « vieille Rosalie » qui vient de mourir dans une chaîne d'esclaves où toutes portent le même nom [20]. Mais c'est aussi en tant que et parce que *métisse* que Rosalie devient fantôme et que, bien que vivante, elle est dépossédée de sa subjectivité plus encore que les esclaves noires. Rejetée par les « vrais nègres » y compris par sa mère parce qu'elle est métisse, considérée par les Blancs comme ayant une valeur ajoutée par rapport aux esclaves noir.e.s pour cette même raison tout en demeurant néanmoins pour eux, dans les termes mêmes du roman, un « bien » et un « produit », Rosalie n'est reconnue comme sujet par personne. Parce qu'elle a la peau claire, elle est considérée comme un « produit digne de servir à la table des Maîtres [21] ». Mais si elle est jugée digne d'être dans la maison des Maîtres et non pas aux champs, elle n'en demeure pas moins esclave sans statut de sujet (elle n'est qu'un « produit »). Sa position privilégiée aux yeux des maîtres blancs explique en partie son rejet par les autres esclaves noir.e.s. Mais ce rejet tient avant tout au fait qu'elle est de sang mêlé, différente donc, et qu'en cela elle n'est pas une « véritable négresse ». Elle est ainsi rejetée à la fois par sa mère, qui la bat puis l'abandonne pour partir en marronnage, et par les autres nègres pour qui elle n'est qu'une « espèce de fiente jaune » : c'est ainsi que la désignent les nègres marrons qui ne veulent pas d'elle quand ils libèrent la plantation de la Baie-Mahaut ; c'est de nouveau ainsi qu'elle est désignée quand elle arrive au campement de la Goyave [22]. Rosalie a beau être prisée par le maître pour son teint clair, elle n'attribue pas à sa peau de « sapotille » une valeur discriminatoire par rapport aux autres Noir.e.s et, au contraire, déteste sa part blanche, au point de se noircir le visage pour être comme sa mère, « la négresse Bobette ». Dans l'enchaînement des séquences narratives, c'est d'ailleurs juste après que Rosalie, qui depuis le départ de sa mère en marronnage dans la montagne espérait qu'elle reviendrait la chercher, apprend de la bouche de Carrousel, esclave marron revenu en esclavage, que sa mère vient d'accoucher d'un

19. *Ibid.*, p. 43 (p. 57 pour la traduction, modifiée).
20. Schwarz-Bart, *La Mulâtresse Solitude*, éd. cit., p. 49.
21. *Ibid.*, p. 51.
22. *Ibid.*, p. 97 et 104.

nouvel enfant et « a un air surprenant de jeunesse », que la voix narrative annonce son devenir zombi-cornes et son appartenance à la catégorie des « personnes qui ne sont plus là », qui « naviguent dans les eaux de la Perdition [23] ». Le statut fantomatique du zombi-cornes qu'est Solitude dit le non-sujet qu'est l'esclave, fantôme parce que d'une certaine façon « déjà morte [24] ». Qui plus est, tandis qu'au bébé fantôme de *Beloved* se substitue l'apparition, « réelle » dans la fiction, de Beloved, Rosalie, personnage de chair et d'os, devient zombi-cornes, changement qui intervient, dans la narration, quand elle comprend l'abandon de sa mère.

Si les zombi-cornes sont des fantômes parce qu'ils sont présents et vivants tout en étant déjà morts, leur destin, tel que décrit par la voix narrative, est de faire retour : ils sont en effet l'une des « grande[s] variété[s] d'Ombres » qui hantent les îles à sucre [25]. De fait, c'est sur le retour du fantôme zombi-cornes Solitude que se termine la diégèse pendant et après son exécution le 29 novembre 1802. Alors que Solitude avance vers l'échafaud,

> elle éclata en un curieux rire de gorge, un roucoulement léger, entraînant, à peine voilé de mélancolie ; une sorte de chant très doux et sur lequel s'achèvent toutes les histoires, ordinairement, tous les récits de veillée, tous les contes relatifs à la femme Solitude de Guadeloupe… [26]

Le « curieux rire de gorge », caractéristique du statut de zombi-cornes, marque donc bien le retour du fantôme, le retour du traumatisme de l'esclavage et de l'esclave métisse, bien au-delà du devenir individuel du personnage, dans la conscience collective de l'histoire de l'esclavage, telle qu'elle se transmet par les contes et les récits de veillée. Là où Sethe est confrontée au retour du passé refoulé sous la forme de fantômes, c'est Solitude qui, zombi-cornes, est le refoulé de la mémoire collective. Et là où *Beloved* suggère que le fantôme ouvre la possibilité d'un travail de remémoration par la mise en récits du passé traumatique, *La Mulâtresse Solitude* se termine sur la transmission de tels récits et sur la transmission du rire du fantôme de l'esclavage.

C'est alors – et on se situe là à un autre niveau que celui strictement diégétique de l'histoire des personnages – l'histoire de l'esclavage et son écriture qui ont à voir avec une dimension fantomatique.

3 Écriture fantomatique du *middle passage*

Dans les deux récits, l'action et la temporalité principales – arrivée de Paul D. puis de Beloved au 124 Bluestone Road chez Morrison ; vie de Solitude chez Schwarz-Bart – sont le résultat direct de la traite esclavagiste et du *middle passage* (« passage du milieu ») qui amenait les Africain.e.s d'Afrique aux Amériques. Or l'inscription de

23. *Ibid.*, p. 79 et 83.

24. C'est ce que souligne Orlando Patterson, dans une perspective anthropologique à propos des Cherokees ou des Maoris : « The essence of slavery is that the slave, in his social death, lives on the margin between community and chaos, life and death. Already dead, he lives outside the mana of gods » (*Slavery and Social Death*, Cambridge [MA], Harvard UP, 1982, p. 51 – « L'essence de l'esclavage tient à ce que l'esclave, dans sa mort sociale, vit à la marge entre communauté et chaos, vie et mort. Déjà mort, il vit hors du mana des dieux », je traduis).

25. Schwarz-Bart, *La Mulâtresse Solitude*, éd. cit., p. 81.

26. *Ibid.*, p. 152.

cet événement fondateur dans les deux récits – événement qui dit une violence à la fois racialisée et genrée – y fonctionne elle-même comme une trace fantomatique, une présence-absence.

Dans les deux romans, la mère du personnage principal – celle de Sethe comme celle de Solitude – est arrivée aux Amériques sur un bateau négrier sur lequel elle a été victime de viols commis par les marins blancs. La mère de Sethe « avai[t] été prise maintes fois par l'équipage » lors de son arrivée par mer. Les viols dont la mère de Sethe est victime déclenchent la première série d'infanticides (seule survit Sethe, enfant de l'amour), dans laquelle s'inscrit ensuite celui commis par Sethe : mais là où Sethe tue sa fille par amour pour lui éviter l'esclavage, la mère de Sethe tue ses enfants nés de viols parce qu'elle ne peut pas les aimer et qu'ils sont le résultat de la violence raciale et genrée de l'esclavage. Si Sethe n'est pas une enfant des viols subis sur le bateau négrier, Solitude, elle, l'est. « [N]ée sous l'esclavage vers 1772 [27] », elle est une « graine bâtarde », l'un des « fruits de ces amours de vaisseaux négriers, de cette étrange coutume, la Pariade, qui avait lieu un mois avant l'arrivée au port, jetant soudain les matelots ivres sur les ventres noirs lavés à grandes giclées d'eau de mer [28] ». C'est de ce viol que résulte son statut de « mulâtresse », rejetée par les Noir.e.s et esclave des Blancs.

Or dans les deux romans, cet événement fondateur qu'est la traite négrière avec les viols qui scandent le « passage du milieu », apparaît en creux. *La Mulâtresse Solitude* ne commence pas avec la déportation en bateau des Africain.e.s aux Amériques mais avec le récit de la vie de Bayangumay, la mère de Solitude, en Afrique de l'ouest. Toute la première partie du roman, intitulée « Bayangumay », est ainsi consacrée à la description de la vie dans l'Afrique de l'Ouest précoloniale et commence sur une tonalité de conte : « Il était une fois, sur une planète étrange, une petite négresse nommée Bayangumay [29] ». Cette partie s'achève alors que les Blancs ont envahi le village diola et que Bayangumay est embarquée sur le bateau négrier où, enchaînée, elle est entassée avec d'autres futur.e.s esclaves dans une soute du navire. La seconde partie, intitulée « Solitude », commence avec la naissance de la fille de Bayangumay, en Guadeloupe, et retrace sa vie de l'enfance à son exécution. En creux, donc, entre la première et la seconde partie, se situe la traversée, le « passage du milieu », le viol de Bayangumay et la « coutume » de la Pariade, évoqués au début de la seconde partie et qui expliquent le métissage du bébé.

Plus encore que dans *La Mulâtresse Solitude*, dans *Beloved* le *middle passage* figure dans le récit sous forme de trace quasi fantomatique. La mention, évoquée plus haut, des viols systématiques dont la mère de Sethe a été victime sur le bateau négrier apparaît sous forme d'une bribe de souvenir de Sethe, qui remonte à l'époque de la plantation du Kentucky. C'est le souvenir d'un récit qui est lui-même un souvenir. Le récit a été fait à Sethe, à l'époque de son enfance sur la plantation, par Nan, qui était avec sa mère sur le bateau négrier et qui sur la plantation avait la fonction de nourrice, s'occupant des bébés et de la cuisine. Nan se souvient et raconte à Sethe enfant : « *Both [Sethe et Nan] were taken up many times by the crew. "She threw*

27. *Ibid.*, p. 49.
28. *Ibid.*, p. 50.
29. *Ibid.*, p. 11.

them all away but you. The one from the crew she threw away on the island. The others from more whites she also threw away". Without names, she threw them » (« toutes les deux avaient été prises maintes fois par l'équipage. – Elle les a tous jetés, sauf toi. Celui des marins, elle l'a jeté dans l'île. Les autres, ceux d'autres Blancs, elle les a jetés aussi. Sans nom, qu'elle les jetait [30] »). Dans le présent de la narration, Sethe adulte raconte ce souvenir de souvenir à Beloved et Denver, en réponse aux questions de Beloved sur sa mère. C'est donc le fantôme d'une enfant tuée par sa mère qui fait émerger le souvenir du *middle passage*, des viols et des autres enfants assassinés – la première a été tuée par amour, les autres parce qu'ils ne pouvaient pas être aimés. Plus loin dans le roman, l'un des quatre monologues poétiques fragmentaires, attribué à Beloved, évoque l'atroce voyage sur un bateau négrier (corps recroquevillés, entassés, morts, absence d'eau, faim, saleté) mais de façon oblique, poétisée et musicalisée [31], et sans mention de viols. Que ce soit en tant que bribe de souvenir de souvenir ou comme monologue poétique, le *middle passage* et ses violences sexuelles et raciales n'apparaissent que sous forme de trace, enfouie dans la mémoire du texte comme elle l'est dans celle des personnages. Le refoulement par Sethe du passé traumatique est renforcé par la construction textuelle qui, en ne faisant émerger ce passé que par bribes décousues et désordonnées, en rend la compréhension difficilement accessible au lecteur ou à la lectrice et ne donne à lire les violences du *middle passage* qu'obliquement.

Plus évanescente et fantomatique encore que la trace textuelle du *middle passage*, une autre trace suggère un autre « passage », celui d'un traumatisme historique (l'esclavage) à l'autre (la Shoah).

4 Des fantômes de l'esclavage à ceux de la Shoah

Beloved ne dit pas un mot de la Seconde guerre mondiale et de la Shoah. Mais l'inscription qui figure sur la toute première page du livre, « *Sixty Million and more* » (« Soixante millions et plus »), a été lue, en particulier par Stanley Crouch, comme un point d'articulation entre deux traumatismes, la trace textuelle d'un « passage » du traumatisme de l'esclavage à celui de la Shoah. Crouch souligne que, même si Morrison affirme que cette inscription fait référence aux Africains capturés dans le cadre de la traite négrière et morts lors du *middle passage*, le fait même de compter les morts par millions est un marqueur de l'historiographie de la Shoah et qu'il est, de plus, évident que soixante, c'est dix fois six, c'est-à-dire dix fois le nombre de juifs exterminés pendant la Seconde guerre mondiale. Selon Crouch, cela ferait de *Beloved* un roman noir de l'holocauste : « *sixty is ten times six, of course. That is very important to remember. For Beloved, above all else, is a blackface holocaust novel* [32] ». À partir de la clé de lecture que constitue l'inscription initiale des soixante millions et plus, Crouch lit les scènes qui évoquent la brutalité de la traversée sur

30. Morrison, *Beloved*, p. 74 (p. 93-94 pour la traduction).

31. Au point que Lars Eckstein analyse la succession des monologues à laquelle appartient celui de Beloved évoquant le « passage du milieu » comme des solos de jazz (« A Love Supreme : Jazzthetic Strategies in Toni Morrison's *Beloved* », *African American Review*, n° 2, 2006, p. 271-283).

32. Stanley Crouch, « Aunt Medea », compte rendu critique de *Beloved* de Toni Morrison, *New Republic*, 19 October 1987, p. 39. (« Soixante c'est dix fois six, bien sûr. Il est très important de se souvenir de cela car *Beloved* est par-dessus tout un roman de l'holocauste au visage noir », je traduis).

le bateau négrier, la déshumanisation, la séparation des familles, comme renvoyant aussi aux violences de la déportation des juifs et des camps, faisant ainsi du texte un « roman de l'holocauste ». Toni Morrison s'est défendue d'avoir voulu dans *Beloved* mettre en relation le traumatisme de l'esclavage et celui de la Shoah et rien, en fait, dans la diégèse (ni même dans l'inscription initiale) ne justifie textuellement qu'un tel « passage » soit autre chose qu'une projection de lecture du critique. Mais la lecture de Crouch souligne *a minima* qu'un tel passage est possible.

Schwarz-Bart, lui, introduit explicitement une mise en relation entre les deux traumatismes historiques et entre leurs deux mémoires. Si l'ensemble du récit est entièrement centré sur l'histoire de Bayangumay puis de Solitude, de l'Afrique à la Guadeloupe et de 1750 à 1802, l'épilogue transporte la fiction dans le présent de l'écriture pour évoquer un touriste étranger à Matouba à la recherche des traces de l'histoire de la révolte des esclaves : une petite plaque signale qu'un commandant Delgrès est mort de l'autre côté des grilles, et que les restes de l'ancienne Habitation Danglemont pourront être visités si le visiteur le demande. Et l'épilogue se termine ainsi :

> Ressentant un léger goût de cendre, l'étranger fera quelques pas au hasard [...]. Alors s'il tient à saluer une mémoire, il emplira l'espace environnant de son imagination ; et, si le sort lui est favorable, toutes sortes de figures humaines se dresseront autour de lui, comme font encore, dit-on, sous les yeux d'autres voyageurs, les fantômes qui errent parmi les ruines humiliées du Ghetto de Varsovie. [33]

En fait, l'habitation Danglemont avait été présentée dès avant l'épilogue, dans le chapitre 10, comme le « territoire de l'ultime combat, le lieu de l'holocauste [34] », annonçant déjà le parallèle entre le massacre des esclaves de la Guadeloupe en 1802 et l'holocauste des juifs pendant la Seconde guerre mondiale. Dans le passage cité de l'épilogue, qui constitue les dernières lignes du roman, cette Habitation Danglemont, où périrent Delgrès et trois cents esclaves insurgés, est comparée aux « ruines humiliées du Ghetto de Varsovie » où les derniers Juifs, du 19 au 22 avril 1943, livrèrent une résistance tenace contre les Nazis. Les personnages et les lieux des deux traumatismes historiques sont associés par leur nature fantomatique : les « figures humaines » de la révolte des esclaves que le voyageur voit en imagination sont comparées aux « fantômes qui errent » du Ghetto de Varsovie ; et aux « restes de l'ancienne Habitation Danglemont » répondent les « ruines du Ghetto de Varsovie », de sorte que les lieux eux-mêmes relèvent d'une présence-absence fantomatique (la « ruine », le « reste » n'ont de présence qu'en tant qu'ils signalent ce qui n'en a plus), dans une description qui confère une tonalité gothique aux deux espaces.

Tout en récusant l'idée d'une identité du traumatisme de la Shoah et du traumatisme de l'esclavage, André Schwarz-Bart, juif et antillais de cœur, affirme la contiguïté des deux expériences :

33. Schwarz-Bart, *La Mulâtresse Solitude*, éd. cit., p. 156.
34. *Ibid.*, p. 147.

> Mon rapport avec les Antillais a été profondément juif. J'éprouvais un sentiment de fraternité, c'est-à-dire la possibilité d'une communication avec ce peuple.
>
> *Identité* de la condition juive et de la condition antillaise ? *Non.* L'entreprise de génocide dont les juifs avaient fait l'objet instaurait, historiquement, une différence radicale. *Contiguïté*, plutôt, de deux expériences limites qui autorisaient un dialogue. [35]

Dans le contexte des fantômes envisagés ici, l'image qui permet d'opérer le rapprochement entre la mémoire de l'esclavage et celle de la Shoah est intéressante : la fumée et les cendres. De fait, l'épilogue se termine dans « un léger goût de cendre », qui rappelle à un niveau intradiégétique l'explosion de l'Habitation lors de la bataille livrée par Delgrès contre les hommes de Richepanse, et à un niveau extradiégétique, la fumée sur laquelle se clôt *Le Dernier des Justes* avec la mort d'Ernie au milieu d'autres déportés dans la chambre à gaz, la crémation des corps et la dispersion d'une fumée dans le ciel d'Auschwitz. Essentielle dans les deux récits, cette image de la fumée inscrit la nature fantomatique de la mémoire des deux traumatismes historiques – fantomatique dans le sens où la fumée signale, comme le fantôme, un mode de présence particulier, une présence-absence, qu'il s'agisse de la présence d'un absent (fantôme) ou d'une présence emportée dans le mouvement même de sa disparition (fumée). En ce sens, ce que suggère le roman de Schwarz-Bart ce n'est pas tant une « normalisation » problématique de l'unicité et de la singularité absolue de la Shoah mais bien plutôt l'idée que la mémoire et l'historiographie des traumatismes historiques commencent avec les fantômes de celles et ceux qui ont été réduit.e.s au silence [36].

« *Rememory*» : le terme qu'utilise Sethe dans *Beloved* fonctionne dans le roman à la fois comme verbe et comme substantif pour désigner moins le souvenir en tant que chose retrouvée que le processus complexe qui conduit en ce lieu où sont enfouis les événements traumatiques refoulés et par lequel ils sont en quelque sorte retrouvés. Il ne s'agit pas seulement de souvenirs individuels enfouis dans l'inconscient d'un sujet. Il s'agit aussi d'une mémoire qui peut se transmettre, mais avec la plus grande prudence – *Beloved* se termine sur la mise en garde contre les dangers de la transmission (« *It was not a story to pass on [...] This is not a story to pass on* » ; « Ce n'était pas une histoire à faire circuler [...] Ceci n'est pas une histoire à faire circuler [37] ») et sur les mérites d'une certaine forme d'oubli [38] tandis que dans *La Mulâtresse Solitude* l'histoire du fantôme Solitude alimente au contraire les récits de veillée et sert explicitement à penser un passage entre le passé traumatique de l'esclavage et celui de l'extermination des Juifs.

35. Schwarz-Bart, *Le Monde*, 1er février 1967, supplément au n° 6860, p. VIII.

36. C'est précisément ce geste qui, parce qu'il conduirait à une vision de l'histoire qui transforme la perte historique et contingente en absence transhistorique, a été critiqué dans les analyses de l'œuvre de Schwarz-Bart qui s'intéressent à la façon dont elle articule mémoire de la Shoah et mémoire de l'esclavage : voir en particulier Michael Rothberg, *Multidirectional Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2009, en particulier le chapitre 5 : « Anachronistic Aesthetics : André Schwarz-Bart and Caryl Phillips on the Ruins of Memory », p. 135-172.

37. Morrison, *Beloved*, p. 323-324 (p. 379 pour la traduction).

38. « By and by all trace is gone, and what is forgotten is not only the footprints but the water too and what it is down there » (p. 324) ; « Peu à peu, toute trace a disparu et ce qui est oublié, ce ne sont pas seulement les empreintes de pas, mais aussi l'eau et ce qu'il y a là-bas au fond » (p. 380).

Bibliographie

Eckstein, Lars, « A Love Supreme : Jazzthetic Strategies in Toni Morrison's *Beloved* », *African American Review*, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006, p. 271-283.

Morrison, Toni, *Beloved* [1987], New York, Vintage International, 2004. Traduction française sous le même titre par Hortense Chabrié et Sylviane Rué, Paris, Christian Bourgois [1989], 1997.

Patterson, Orlando, *Slavery and Social Death*, Cambridge [MA], Harvard UP, 1982.

Rothberg, Michael, *Multidirectional Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

Schwarz-Bart, André, *La Mulâtresse Solitude* [1972], Paris, Éditions du Seuil, 2015.