

La sororité comme outil de transformation dans *Paradis* de Toni Morrison

Sisterhood in Toni Morrison's Paradise: a transformative tool

Article publié le 20 décembre 2024.

Camille Thermes

DOI : 10.58335/sel.517

☞ <http://preo.ube.fr/sel/index.php?id=517>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Camille Thermes, « La sororité comme outil de transformation dans *Paradis* de Toni Morrison », *Savoirs en lien* [], 3 | 2024, publié le 20 décembre 2024 et consulté le 15 décembre 2025. Droits d'auteur : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. DOI : 10.58335/sel.517. URL : <http://preo.ube.fr/sel/index.php?id=517>

La revue *Savoirs en lien* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

La sororité comme outil de transformation dans *Paradis* de Toni Morrison

Sisterhood in Toni Morrison's Paradise: a transformative tool

Savoirs en lien

Article publié le 20 décembre 2024.

3 | 2024

Sororités : concept, représentation, créations, réceptions

Camille Thermes

DOI : 10.58335/sel.517

☞ <http://preo.ube.fr/sel/index.php?id=517>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Introduction

La sororité comme refuge mobile

 Le Couvent, un sanctuaire

 « Une absence d'homme bénie »

 Deux modalités du refuge

 Une solidarité progressive

 De l'accueil à la solidarité

 Le Couvent comme pôle attractif

 La sororité comme rayonnement

La sororité comme outil de transformation

 Émanciper l'individu

 Partager les rêves

 Faire corps

 Transformer les rapports sociaux

Conclusion : une émancipation poétique et sociale

Introduction

¹ *Paradis* peut être considéré comme le dernier volet d'un triptyque, ouvert par *Beloved* et suivi par *Jazz*. Avec ces romans, Toni Morrison parcourt en effet trois moments de l'histoire des afro-américains aux États-Unis : l'esclavage et l'abolition au xix^e siècle dans *Beloved* (1987), l'exode vers les villes du Nord au début du xx^e siècle dans *Jazz* (1992), et la poursuite de la ségrégation dans la deuxième moitié du siècle avec *Paradis*¹ (1997). Dans cette dernière œuvre plus encore que dans les autres, la question du genre rattrape celle de la race. L'histoire se déroule entre la ville de Ruby, une *all-black town*² puritaire, et le « Couvent ». Au moment du récit, ce bâtiment n'a plus de couvent que le nom, et sert de logement à cinq femmes regroupées là par hasard. S'il est parfaitement clair que les habitants de Ruby sont noirs – une version inversée de la *one-drop-rule*³ est appliquée –, Toni Morrison reste volontairement vague sur l'identité raciale des pensionnaires du Couvent. Le roman s'ouvre sur une prolepse qui rapporte un féminicide ; des hommes de Ruby viennent massacer leurs cinq voisines. Or la première phrase indique qu'ils « tuent la jeune blanche d'abord » (p. 11). Toni Morrison a expliqué qu'elle avait volontairement empêché les lecteurs de deviner la couleur de peau des femmes⁴. En revanche, l'identité de genre prime pour expliquer l'oppression qui les a amenées à prendre le Couvent pour refuge. L'autrice avait déjà travaillé sur des phénomènes d'intersectionnalité par le biais de personnages rattachés à plusieurs identités minorisées. Dans ce roman cependant, elle met en scène pour la première fois une communauté de femmes, dans laquelle le genre semble être signifiant avant toute autre identification⁵. Pour autant, différents mécanismes de domination sont en jeu dans l'œuvre, et c'est la prise en compte de leurs imbrications qui permet finalement de penser une résistance collective efficace. La sororité se révèle émancipatrice et viable parce qu'elle parvient à se construire sans reproduire aucun mécanisme d'oppression ou d'exclusion – contrairement à la communauté utopique matérialisée par la ville voisine du Couvent. Cet article montrera que les liens entre femmes présentés dans *Paradis* tendent à faire de la sororité un modèle transformateur et libérateur, sur les plans individuel et collectif. La solidarité de genre n'est pas pensée de manière isolée ; en dialo-

guant avec d'autres enjeux de pouvoir, elle se présente comme un outil permettant de répondre à différentes formes de domination.

La sororité comme refuge mobile

- 2 Les liens entre femmes se présentent sous des formes diverses dans ce roman. Ils font presque toujours émerger un espace de sécurité, la possibilité d'une confiance mutuelle. Si le Couvent permet la naissance d'une coexistence exclusivement féminine salvatrice, il constitue la version la plus poussée d'un phénomène de solidarité de genre qui est en fait présent discrètement dans tout le texte.

Le Couvent, un sanctuaire

« Une absence d'homme bénie »

- 3 Parce qu'il est situé dans des terres désertes de l'Oklahoma, le Couvent est caractérisé par son isolement géographique. Le bâtiment partage cependant cette marginalité spatiale avec la ville de Ruby⁶. La distance qui sépare ces lieux du reste de la société fonctionne comme une frontière entre deux mondes ; c'est parce qu'ils sont si loin de tout que la ville et le Couvent peuvent être envisagés par leurs membres comme des endroits à part, offrant une sécurité que la société leur refuse. En cela, ils satisfont tous deux un des critères principaux de l'utopie. Cependant, l'un des enjeux du roman est précisément que cet isolement est vécu de manière totalement différente par les deux communautés. À partir de l'opposition qu'il creuse entre ces deux refuges, le texte met alors en avant la pertinence particulière des liens sororaux et leur aptitude à endiguer des mécanismes de domination divers.

- 4 Si le terme de « sororité » n'est jamais employé, il est contenu au moins dans son sens religieux à travers le nom du « couvent ». Avant que ne commence la diégèse, la demeure abritait en effet une congrégation de religieuses et un pensionnat pour jeunes filles autochtones. Cette signification religieuse ne disparaît pas totalement ; elle se transforme plutôt, car le bâtiment reste lié à la spiritualité et sert de lieu d'initiation à ses nouvelles pensionnaires. Consolata – Connie – qui a été élevée dans ce couvent, jouera d'ailleurs au fil du

temps un rôle de mère spirituelle. Si c'est d'abord par hasard que les quatre arrivantes rejoignent Connie, l'on comprend rapidement qu'elles sont reliées par des expériences traumatisantes, toutes dues à leur condition de femme. Il n'est jamais dit explicitement que le lieu est volontairement non mixte – aucun homme ne tente de venir y vivre –, mais l'une d'entre elles pense, en découvrant la demeure : « la maison entière semblait imprégnée d'une absence d'hommes bénie, comme un domaine protégé, sans chasseurs mais passionnante aussi.⁷ » Le sentiment de sécurité engendré par l'« absence d'hommes » est accentué par le roman car la métaphore du chasseur rappelle effectivement la scène d'ouverture, dans laquelle des hommes étaient représentés l'arme à la main en train de pourchasser les femmes.

Deux modalités du refuge

- 5 Ce sentiment de sécurité contraste précisément avec la vision que la ville de Ruby a du Couvent. À mesure que l'histoire avance, cette demeure étrange est perçue comme une menace. Ses habitantes sont associées à des stéréotypes misogynes, qui rejoignent en fait les stéréotypes racistes relevés par Toni Morrison elle-même dans *Playing in the Dark* : « sexualité illicite, chaos, folie, inconvenance [...]⁸ ». Au soupçon d'une sexualité débridée et d'une dépravation morale s'ajoutent ceux de pratiques hérétiques et de sorcellerie. Un contraste s'installe donc entre les perceptions interne et externe de cette communauté de femmes, en même temps qu'un parallèle entre des mécanismes de rejet racistes et sexistes. En traitant ainsi leurs voisines, les habitants de Ruby opèrent donc un transfert : ils déportent sur elles la violence dont ils ont été historiquement et collectivement la cible. Mais parce que l'histoire de leur ville repose sur leur statut de victimes, ils sont incapables de se voir comme oppresseurs à leur tour. À l'échelle du roman la ville utopique perd alors de sa légitimité face au Couvent, puisque le « monde meilleur » qu'elle propose n'échappe pas aux mécanismes d'exclusion et d'oppression qu'elle voulait pourtant fuir.
- 6 De plus, si l'identité de genre semble mettre au second plan, voire annuler les différences raciales dans la communauté du Couvent, l'identité raciale n'efface en aucun cas les inégalités de genre dans la ville de Ruby. Dans cette ville puritaire, la métaphore familiale est très

présente mais uniquement dans ses formes masculines. Ainsi, à travers leur mémoire collective, les habitants vénèrent les « Pères fondateurs », et les deux personnages les plus importants sont précisément les *frères Morgan*, des jumeaux qui descendent de l'ancêtre le plus prestigieux. Cette fraternité biologique dominante incarnée par les jumeaux s'oppose à la naissance d'une sororité symbolique au Couvent. Alors que la première se soustrait au racisme mais perpétue une domination patriarcale⁹, la seconde au contraire semble éviter de se construire sur un schéma de domination.

Une solidarité progressive

- 7 Ce sont donc d'abord leurs traumatismes individuels qui lient les femmes du Couvent. Connie pense ainsi :

Ce qu'elle savait d'elles, elle en avait oublié l'essentiel, et il lui semblait de moins en moins important de s'en souvenir, parce que le timbre de leurs voix racontait la même histoire : désordres, tromperie, et fugue¹⁰.

- 8 Si Connie oublie les trajectoires individuelles, la structure du roman sauvegarde ces dernières et les expose en insistant sur leur singularité. Sur les neuf chapitres, tous sont intitulés d'après des prénoms féminins, et cinq portent le nom d'une des pensionnaires. Chacun d'entre eux revient sur le passé d'une femme en particulier, et sur les expériences traumatisantes qui ont amené cette dernière à fuir la société. L'usage constant du monologue intérieur et des analepses donne accès à des points de vue subjectifs qui permettent d'adopter la perspective des personnages. La structure polyphonique permet ainsi de construire peu à peu une collectivité, tout en attirant l'attention des lecteurs sur la singularité des membres.

De l'accueil à la solidarité

- 9 Le Couvent apparaît peu à peu comme une sorte de « chambre à soi¹¹ » collective : il est le premier pas vers une émancipation car il constitue un lieu sûr, dans lequel les femmes peuvent se consacrer à autre chose qu'à leur survie. Elles trouvent leur place au sein d'une communauté qui n'attend pas d'elles qu'elles jouent un rôle social spécifique. Lorsque Billie Delia, une jeune habitante de Ruby qui en-

tretient des liens privilégiés avec les femmes du Couvent, rencontre Pallas à l'hôpital, elle l'emmène au Couvent et lui dit :

C'est un endroit où tu peux rester un peu. Pas de questions. J'y suis allée une fois et elles ont été très gentilles avec moi. [...]. On voit pas beaucoup de filles comme elles dans le coin. [...] Un peu cinglées peut-être mais pas difficiles, tranquilles, quelque chose comme ça. [...] Enfin, tu pourras te reposer là-bas, réfléchir aux choses, sans rien ni personne pour t'embêter tout le temps. Elles vont s'occuper de toi ou te laisser tranquille... comme tu voudras¹².

10 Pourtant, si l'accueil semble être inconditionnel et relativement naturel, il ne s'agit pas d'emblée d'une communauté de femmes empathiques, soucieuses de prendre soin de chacune. Certaines relations sont d'ailleurs ouvertement conflictuelles. Grace – Gigi – et Mavis en particulier, s'insultent et se bagarrent régulièrement. Surtout, la figure de Connie s'avère complexe. Pendant les trois quarts du roman, le rôle de Consolata semble correspondre parfaitement à ce que son prénom annonce : elle apparaît comme une sorte de mère spirituelle, une figure d'amour qui accueille les femmes et parvient à apaiser leurs souffrances. Plusieurs passages montrent qu'elle a le pouvoir de guérir les corps et les âmes¹³. Pourtant, dans le chapitre qui lui est consacré, le monologue intérieur fait apparaître une femme ravagée par la douleur, et finalement très peu bienveillante. Endeuillée, rongée par un sentiment de culpabilité – car ses pratiques de guérison « magiques » vont à l'encontre de l'éducation religieuse qu'elle a reçue étant enfant –, ses traumatismes l'ont rendue alcoolique et dépressive. Cet état la pousse à éprouver, au moins momentanément, des sentiments contrastés à l'égard des autres pensionnaires du Couvent. Alors que toutes la voient comme une figure salvatrice, elle se les représente comme de petites filles menteuses, faibles et inconséquentes¹⁴. Le passage qui lui est consacré va jusqu'à mentionner qu'« elle v[eut] toutes les tuer »¹⁵.

11 Si l'accueil et la tolérance semblent être immédiats au Couvent, ce n'est donc pas le cas de la solidarité ; cette dernière se construit à mesure que les liens entre femmes aboutissent à ce qui apparaît comme une véritable communauté sororale. Elle n'émerge qu'après certaines étapes, en particulier après la destruction des mécanismes de jugement que les femmes portent sur elles-mêmes. Connie re-

proche à ses congénères d'avoir des « désirs », pulsions qu'elle a appris elle-même à refouler et à mépriser avec son éducation religieuse. Quant à Pallas, elle ne parvient pas à accorder de la valeur à une vie sans hommes. Ainsi, alors que sa tête repose sur la poitrine de Seneca qui tente de l'apaiser, elle ne peut s'empêcher de désirer que cette poitrine soit celle de Carlos, l'homme qui est pourtant à l'origine de nombre de ses traumatismes. La naissance des relations de solidarité commence lorsque les femmes se sont libérées des réflexes de jugement instaurés par la société patriarcale¹⁶.

- 12 Toutefois, les personnages ne sont pas uniquement présentés comme des victimes. Par exemple le texte ne disculpe jamais Mavis, responsable de la mort de ses bébés, même s'il montre les différents mécanismes qui l'ont conduite à être négligente. Les femmes rassemblées sont toutes des victimes, mais elles ne sont pas pour autant innocentes *a priori*. Ce trait est une fois de plus rendu saillant par l'opposition avec Ruby. Par la répétition des récits mémoriels, les habitants de la ville de Ruby entretiennent une identité de martyrs, qui fonde leur vie en collectivité. Chaque année à Noël, les enfants rejouent l'histoire des « Pères fondateurs » de la ville, construite sur la bles-
sure originelle du racisme et de l'humiliation¹⁷. Mélant références bibliques et récit de fondation, l'histoire représentée entretient le sou-
venir du traumatisme pour justifier la perpétuation d'une ville fonc-
tionnant en quasi-autarcie. La mémoire du traumatisme est fonda-
trice et unificatrice, mais surtout elle confère aux habitants un senti-
ment d'impunité ; ils ne peuvent se penser à la fois victimes et op-
presseurs. Dès lors, ils perpétuent sans les questionner des méca-
nismes de mépris, de domination et de rejet, en particulier envers les
femmes de la ville et plus encore envers les femmes du Couvent.

Le Couvent comme pôle attractif

- 13 L'opposition apparemment si nette entre les deux lieux voisins est ce-
pendant maintes fois brouillée. Le roman développe alors un discours complexe sur la possibilité de la sororité, ses conditions d'émergence et ses effets possibles. En effet, le Couvent devient peu à peu un re-
poussoir dans les discours officiels à Ruby, mais il fonctionne aussi comme un pôle attractif par intermittence. Cette réalité est mise en évidence par le monologue intérieur de Lone Duprès, une habitante de Ruby qui occupe une position marginale parce qu'elle a été trou-

vée et adoptée par la communauté lorsqu'elle était enfant. Alors qu'elle conduit sur la route entre sa ville et le Couvent, elle songe :

C'étaient des femmes qui marchaient sur cette route. Seulement des femmes. Jamais des hommes. Lone les avaient vues pendant plus de vingt ans. Aller et retour, aller et retour : des femmes en pleurs, des femmes au regard fixe, des femmes fronçant les sourcils ou se mordant les lèvres, des femmes totalement perdues. [...] Ici, des femmes traînaient leur chagrin sur cette route entre Ruby et le Couvent. [...] Sweetie Fleetwood l'avait parcourue, Billie Delia aussi. [...] Arnette aussi, et plus d'une fois. Et pas seulement aujourd'hui. Elles avaientarpenté cette route depuis le premier jour¹⁸. (p. 310)

- 14 Le Couvent représente donc également un refuge pour les femmes de la ville. Il est alors un lieu de ressource intermittent pour celles qui n'y vivent pas. Parmi elles, l'on apprend que certaines avaient besoin d'aide pour avorter, d'autres pour camoufler une naissance, d'autres encore pour guérir un enfant. Le Couvent constitue donc un lieu d'entraide entre femmes avant tout. Ce faisant, il protège ces dernières de diverses sortes de domination. Au Couvent les femmes échappent au regard des hommes, au regard de l'ensemble de la société, mais aussi à des mécanismes d'exclusion raciale. Billie Delia, seule descendante d'une grand-mère métisse et marginalisée par les membres de Ruby pour cette raison, s'y réfugie particulièrement souvent.

La sororité comme rayonnement

- 15 Ainsi, au-delà des échanges exclusivement féminins qui ont lieu entre le Couvent et la ville voisine, le roman examine en différentes occasions l'effet que peuvent produire les rencontres entre femmes. Une sorte de sororité mineure émerge alors. Lorsque le conducteur d'un camion propose à la jeune Pallas, en fuite après s'être fait violer, de la prendre en stop alors qu'elle marche sur le bord de la route, on lit que « ce fut la femme qui rendit possible d'accepter l'offre. Sous le bord de son chapeau, ses yeux d'un gris de glace étaient sans expression mais sa présence parmi les hommes les civilisait.¹⁹ » Pallas s'installe alors au milieu des hommes à l'arrière « en priant que la femme soit leur mère, leur sœur, leur tante – ou ait suffisamment d'influence sur eux pour les retenir ». Commence alors une véritable chaîne d'en-

traide féminine, puisque la femme emmène Pallas à l'hôpital, où elle est prise en charge par Billie Delia qui la conduit ensuite au Couvent. Notons que, dans cette chaîne, la femme croisée sur la route est présentée comme une autochtone, que Billie Delia est noire, et que l'identité raciale de Pallas est indéterminée. Aucun des comportements de ces femmes ne semble prendre un compte un seul instant ces questions.

16 Également, c'est le besoin de marcher aux côtés d'une femme seule au bord de la route en pleine nuit qui pousse Seneca à sauter du camion dont elle était la passagère clandestine : « quand la fille au cœur brisé ratrappa la femme, elle savait qu'elle ne devait pas toucher, ni parler ni s'introduire dans la bulle tête que celle qui pleurait était devenue.²⁰ » Si Seneca « sait » comment elle doit se comporter, c'est qu'elle s'identifie à cette femme. C'est en la suivant qu'elle arrive au Couvent, où elle restera. La condition féminine semble fonctionner dans ces cas-là comme un « lien faible », c'est-à-dire, selon Mark Granovetter, un lien qui s'inscrit en dehors des cercles affectifs ou réguliers – famille, amis, travail –, mais qui est essentiel au fonctionnement des groupes sociaux²¹. Ces liens faibles ont la particularité de relier des individus appartenant à des cercles sociaux différents. La solidarité féminine fonctionne en effet ponctuellement comme ce qui permet de transgresser les frontières d'autres communautés.

17 Plus encore, elle va parfois même jusqu'à jouer contre les autres mécanismes d'exclusion. Un passage du journal de Patricia Best rapporte que les femmes de la communauté de Ruby se sont alliées pour tenter de sauver Delia – la grand-mère métisse de Billie Delia – alors que son accouchement tournait mal :

Les femmes ont vraiment essayé, maman. Vraiment. La mère de Kate, Catherine Jury, tu te souviens d'elle, et Fairy DuPres (elle est morte maintenant) ainsi que Lone, Dovey Morgan et Charité Flood. Tu as dû penser qu'au fond d'elles-mêmes elles te haïssaient, mais toutes ne te haïssaient pas, peut-être aucune, car elles ont supplié les hommes d'aller au Couvent chercher de l'aide [...]. Je les ai entendues.

18 Pour Patricia, c'est l'inflexibilité des hommes qui a empêché les femmes de porter secours à Delia :

Toutes les excuses étaient bonnes, raisonnables. Ils les servirent même à leurs femmes qui les suppliaient parce qu'ils te méprisaient, maman, je le sais, et ils méprisaient papa d'avoir épousé une femme qui n'avait pas de nom de famille, une femme sans famille, une femme à la peau couleur de soleil, une femme aux origines raciales mêlées²².

- 19 Cet épisode rapporte une réorganisation éphémère des liens sociaux ; l'unité de la ville fondée sur une identité raciale, ainsi que la hiérarchie fondée sur la distinction entre familles, se trouvent remplacées ici par une division genrée. Si cette division aboutit à un échec, l'on constate que le roman éprouve différentes formes de solidarité féminine, plus ou moins efficaces, conscientes et durables.

La sororité comme outil de transformation

- 20 Le Couvent n'est donc pas simplement un refuge ou un sanctuaire ; son existence rend possibles certaines solidarités et certaines transformations sociales. La sororité qui se construit dans ce lieu fait émerger une communauté singulière. Contrairement aux récits fondateurs de Ruby, qui contribuent à élaborer une communauté organique sur un modèle qui se rapproche de celui décrit par Ferdinand Tönnies²³, le texte met toujours en avant la singularité des membres du Couvent, se rapprochant ainsi plutôt de la « communauté désœuvrée » telle que pensée par Jean-Luc Nancy²⁴. En cela, la sororité représentée par le roman correspondrait à cette « notion fondamentalement collective », qui

emprunte [...] pourtant le chemin de la solidarité et du pluriel par le truchement du parcours individuel et singulier. La sororité [...] construit un ensemble à la teneur inédite, prenant source dans le vécu individuel de toutes les femmes et de chaque femme²⁵.

- 21 La structure de l'œuvre permet de porter l'attention sur les parcours singuliers des pensionnaires du Couvent, et s'oppose ainsi aux récits de fondation collectifs de Ruby qui dessinent un avenir commun à partir d'un passé collectif dans lequel l'expérience individuelle ne

trouve pas sa place. Ces différentes mises en récit de la communauté engendrent des liens communautaires de nature différente.

Émanciper l'individu

22 Si les femmes du Couvent arrivent toutes dans ce lieu par hasard, c'est par choix qu'elles y reviennent chacune leur tour pour y rester. À la fin du récit, et avant le massacre, ces femmes sont donc rassemblées volontairement. Cette donnée change radicalement la perspective, car la sororité est alors choisie pour ce qu'elle apporte à chacune.

Partager les rêves

23 La partie intitulée « Connie » rapporte ce changement de perspective, après que les sections précédentes ont présenté les trajectoires individuelles de chacune. Le début du chapitre revient sur l'histoire de Consolata, et s'achemine vers ce qui apparaît comme une renaissance pour les membres du couvent. La narration est alors modifiée ; de courts paragraphes au présent, décrivant Connie en train de préparer de la nourriture pour ce qui s'annonce comme une sorte de rite, alternent avec des paragraphes plus longs qui font entendre successivement les pensées des pensionnaires qui, toutes, pensent à Connie comme à une protectrice. Le climax est atteint lorsque, autour de la table dressée pour le repas, celle-ci prend la parole :

« Si vous avez un endroit [...] où vous devriez être et si quelqu'un qui vous aime vous y attend, alors partez. Sinon, restez ici et suivez-moi. Quelqu'un pourrait vouloir vous rencontrer. »

Aucune ne s'en alla. Il y eut des questions angoissées, un seul éclat de rire effrayé, quelques moues et quelques tentatives d'indignation simulées, mais immédiatement elles en arrivèrent à la conclusion qu'elles ne pouvaient quitter le seul endroit qu'elles étaient libres de quitter²⁶.

24 Commence alors une existence différente, retranscrite dans une narration elle aussi différente, notamment parce que le pluriel remplace le singulier lorsque le texte utilise la troisième personne pour désigner les femmes. Ces dernières commencent à pratiquer les cérémonies du rêve à « haute voix » :

Les demi-contes et les récits jamais-rêvés s'échappaient de leurs lèvres pour s'élever haut, au-dessus des bougies qui coulaient, et déplacer la poussière sur les caisses et les bouteilles. Et il n'était jamais important de savoir qui disait le rêve ou s'il avait un sens. Malgré ou à cause de leur corps qui les fait souffrir, elles rentrent facilement dans le conte de la rêveuse. [...] Dans le rêve à haute voix, le monologue n'est pas différent d'un cri ; les accusations, portées contre les morts et ceux qui sont partis depuis longtemps, sont réparées par des murmures d'amour²⁷.

- 25 La fin du chapitre se déroule sur plusieurs mois, pendant lesquels les personnages répètent régulièrement cette cérémonie. Cette dernière représente l'occasion de partager leurs traumatismes ; elles éprouvent intimement les blessures des unes et des autres, puis se « press[ent] de questions, doucement, sans moquerie ni dédain »²⁸. Le corps occupe une place primordiale ; c'est en dessinant leurs silhouettes sur le sol que les femmes extériorisent leurs blessures et commencent à les guérir :

Sous la responsabilité de Consolata, nouvelle révérende mère, qui leur donnait à manger une nourriture insipide et seulement de l'eau pour apaiser leur soif, elles changèrent. Elles durent se souvenir du corps mobile qu'elles portaient²⁹.

Faire corps

- 26 La centralité du corps dans la constitution de cette communauté se lisait en réalité depuis longtemps dans le roman à travers le motif récurrent de la danse. Les femmes du couvent sont en effet représentées à plusieurs reprises en train de danser, dans des passages qui dessinent ainsi des moments de communion tout en mettant l'accent sur la singularité des mouvements de chacune. Le chapitre « Divine » décrit : « Les filles du Couvent dansent ; elles lancent les bras au-dessus de leur tête et font comme ceci, comme cela et encore comme ceci [...] ». Plus tard, elles dansent dans la cuisine du Couvent, « d'abord seules, en imaginant l'autre partenaire. Puis en couples, en s'imaginant mutuellement autres »³⁰. Ces passages, souvent mis en exergue dans de courts paragraphes détachés, sont caractérisés par une tonalité lyrique renforcée par l'usage du présent qui rompt avec

la narration. Ils ont la particularité de représenter un groupe, tout en décrivant toujours la manière singulière dont le corps de chacune se meut. Or l'affirmation de la singularité des corps est centrale dans plusieurs pratiques et théories féministes de la sororité, car elle permet de reprendre une forme de pouvoir. Camille Froidevaux-Metterie rappelle l'importance de la « mise en commun de récits de soi au prisme du corps », permettant de passer d'un « je » à un « nous », qui rassemble sans homogénéiser³¹.

27 Le chapitre « Connie » marque alors un tournant définitif dans la guérison physique et spirituelle des femmes. Le texte rapporte ainsi que « contrairement à certains habitants de Ruby, les femmes du Couvent n'étaient plus hantées »³². Cette guérison collective conduit à une émancipation individuelle car chacune parvient à se libérer de son traumatisme³³. Cependant, alors que le texte les qualifie de « saintes »³⁴, elles deviennent au contraire l'incarnation du mal pour la ville voisine. Lone Duprès interprète ainsi les rumeurs de la ville :

Les crochets et la queue du serpent sont ailleurs. Il se glisse là-bas, dans une maison remplie de femmes. Pas des femmes enfermées et à l'abri des hommes ; mais bien pire, des femmes qui ont choisi la compagnie d'elles-mêmes c'est-à-dire que ce n'est plus un Couvent mais un sabbat de sorcières³⁵.

28 L'émancipation des femmes est donc aussi ce qui déclenche le féminicide dont elles seront victimes.

Transformer les rapports sociaux

29 De ce fait, l'aventure du Couvent se termine apparemment dans l'horreur du féminicide, perpétré par les hommes de Ruby. Toutefois l'épilogue laisse entendre que les femmes auraient finalement réussi à échapper mystérieusement à la mort. Dans l'épilogue en effet, les personnages retournent dans la société pour faire signe à des êtres qui leur sont chers, avant de repartir pour une destination inconnue. Cette fin représente donc des personnages apaisés et transformés, mais aussi de retour dans le monde – de manière plus ou moins fantomatique, car il est difficile de savoir si elles ont réellement survécu à l'attaque du Couvent. La communauté du Couvent aura été une étape et non une fin en soi, ce qui contraste encore avec la ville de

Ruby qui se pense comme l'accomplissement d'une destinée et cherche à conserver à tout prix son autarcie. De ce fait, la sororité telle qu'elle est pensée par le roman est présentée comme un moment nécessaire à une transformation, dont le but doit être de faire retour dans la société. Son existence est certes ce qui rend possibles la guérison et, plus que cela, l'expérimentation de nouvelles manières de voir le monde. Elle est donc nécessaire, mais elle est aussi ponctuelle.

- 30 Le Couvent représente en effet la possibilité d'expérimenter différents modes de relation. Alors qu'elle est en deuil, Connie, habituellement considérée comme une figure maternelle, « accept[e] l'amitié de ses deux *amies*, l'aide et les chuchotements de Mavis, les efforts de Grace pour l'égayer...³⁶ » Les bagarres qui ont lieu par ailleurs entre Gigi et Mavis nous invitent à voir ces dernières comme des sœurs, qui se chamaillent avant de faire la course pour le bain³⁷. Le texte suggère en plusieurs endroits que Seneca et Gigi entretiennent une liaison amoureuse, ou du moins très intime³⁸. Ainsi, l'absence d'hommes n'empêche pas, voire permet, à ces femmes d'expérimenter différents types de relations.
- 31 C'est bien la reconnaissance entre femmes qui permet à ces relations d'éclore, car elle déjoue les mécanismes de domination instaurés par un système patriarcal. Parmi ceux-ci, la mise en concurrence féminine³⁹ est détournée par deux personnages. Dans sa jeunesse, Connie a été l'amante de Deak Morgan, un habitant de Ruby. Elle est devenue en même temps l'ennemie de Soane, l'épouse de Deak. Pourtant, certains événements amènent les deux femmes à passer outre cette concurrence pour établir finalement un lien de solidarité, qui devient avec le temps un véritable lien d'affection. Elles parviennent ainsi à faire émerger une entraide choisie en lieu et place de la concurrence qui devait les opposer.
- 32 Le Couvent n'agit donc pas uniquement sur ses pensionnaires. En impulsant une solidarité et une rééducation des désirs, il représente la possibilité d'un changement réel et profond des relations sociales. Ainsi, dans le chapitre « Connie », Consolata dit aux femmes réunies autour de la table qu'elle leur « apprendr[a] de quoi [elles ont] faim »⁴⁰. La nourriture, présentée ici au sens propre et au sens figuré, représente en effet le désir des femmes qui doivent apprendre à

transformer leur rapport au monde en ne cherchant plus à se conformer à des désirs qui ne sont pas les leurs. L'écriture de Morrison fait ainsi écho au modèle de l'économie libidinale féminine d'Hélène Cixous, dans la mesure ou, pour cette dernière

la femme [...] prévoit que sa libération fera plus que modifier les rapports de force ou envoyer la balle dans l'autre camp ; elle entraînera une mutation des relations humaines, de la pensée, de toutes les pratiques [...]⁴¹.

- 33 *Paradis* mettrait peut-être ainsi en œuvre une « pratique féminine de l'écriture » en proposant une approche nouvelle de l'utopie qui « excèd[e] le discours que régit le système phallocentrique » et passe par de nouveaux outils narratifs.

Conclusion : une émancipation poétique et sociale

- 34 Finalement, les deux modèles communautaires qui s'opposent dans *Paradis* se trouvent anéantis à la fin du roman. Les cinq femmes du Couvent ont été apparemment massacrées par des hommes de la ville de Ruby, et cette dernière est en proie à un processus d'autodestruction – les habitants ne parviennent plus à avoir de descendants, les jeunes veulent rejoindre la société, et le décès d'une enfant apporte pour la première fois la mort au sein de la ville. L'épilogue représente le retour des femmes du Couvent dans le monde, mais sur un mode magique qui ne permet pas de savoir si elles sont des fantômes ou des êtres bien réels.

- 35 La confrontation entre les deux modèles aura pourtant fait ressortir la force singulière de la sororité, qui apparaît comme une sorte de nouveau modèle utopique, certes fragile mais plus enviable, et plus efficace que « tous les paradis de la littérature et de l'histoire, [tous les paradis] présents dans nos esprits et dans tous les livres saints », qui se définissent par un critère fondamental d'exclusion selon Toni Morrison⁴². Certes le Couvent est détruit, mais l'article a montré que ce lieu n'était que la cristallisation d'une dynamique solidaire présente dans tous le roman entre différents personnages féminins. Ainsi dans *Paradis* le modèle de la sororité se présente beaucoup plus

comme un outil de transformation concret que comme une enclave autarcique idéale qui ne bénéficierait qu'à ses membres. La sororité constitue alors une dynamique polymorphe, qui peut fonctionner aussi bien en tant que « lien faible » qu'en tant que communauté autonome ponctuelle. C'est, semble-t-il, ce qui fait sa force ; parce qu'elle se confronte à différentes formes de domination et à différentes expériences singulières, elle échappe à l'exclusion et à la reproduction des schémas d'oppression. Le roman la présente ainsi comme plus efficace que l'utopie de la ville de Ruby, pour deux raisons. D'une part, elle ne reconduit pas les diverses oppressions perpétrées par la société, en particulier le racisme. D'autre part, cela la dote d'un pouvoir libérateur et d'une puissance créatrice, puisqu'elle permet aux femmes – et peut-être pas seulement – d'expérimenter et de construire des liens sociaux singuliers et émancipateurs. En renouvelant le motif de l'utopie d'un point de vue poétique, la sororité se présente dans *Paradis* comme une dynamique créatrice et émancipatrice sur le plan littéraire comme sur le plan social.

Amiri BARAKA et Amina BARAKA, *Confirmation: an anthology of African American Women*, Spokane, Quill, 1983.

Hélène CIXOUS, *Le Rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.

Norman L. CROCKETT, *The Black Towns* (1979), Lawrence, University Press of Kansas, 2021.

Camille FROIDEVAUX-METTERIE, « La sororité, un *a priori* féministe », dans Chloé DELAUME (dir.), *Sororités*, Paris, Points, 2021, p. 155-169.

Mark GRANOVETTER, « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology*, 1973/78, n° 6, p. 1360-1380, <http://www.jstor.org/stable/2776392>.

Bell Hooks, *Sisters of the Yam: black women and self-recovery*, Boston,

South end Press, 1993.

Bérangère KOLLY, *Et de nos sœurs séparées... lectures de la sororité*, Fontenay-le-Comte, Lussaud, 2012.

Toni MORRISON, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

Toni MORRISON, *Paradis* [1997], trad. de l'anglais (États-Unis) par Jean GUILLOU-NEAU, Paris, Christian Bourgois, 1998.

Toni MORRISON, *Song of Solomon* [1977], New York, Vintage International Edition, 2004.

Jean-Luc NANCY, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

OVIDIE, « À cause des garçons », dans DELAUME, 2021, p. 95-108.

Josyane SAVIGNEAU, « Toni Morrison, mort d'une écrivaine libre et révoltée », *Le Monde*, 6 août 2019, https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2019/08/06/l-ecrivaine-americaine-toni-morrison-prix-nobel-de-litterature-est-mort_5497118_3382.html#:~:text=Toni%20Morrison%20est%20morte%20dans,%C3%A0%20l'agence%20Associated%20Press.

Mark A. TABONE, « Rethinking Paradise: Toni Morrison and Utopia at the Millennium », *African American Review*,

2016/49, n° 2, p. 129-144, <https://www.jstor.org/stable/26443796>.

Ferdinand TÖNNIES, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure* [1887], trad. de l'allemand par Niall BOND et Sylvie MESURE, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

Virginia WOOLF, *Une chambre à soi* [1929], trad. de l'anglais par Clara MALRAUX, Paris, 10/18, 2001.

1 Toni MORRISON, *Paradis* [1997], trad. de l'anglais (États-Unis) par Jean GUILOINEAU, Paris, Christian Bourgois, 1998. Il s'agit de l'édition de référence utilisée dans cet article.

2 La persistance de la ségrégation et du racisme dans les villes du Sud après la Guerre de Sécession a amené un certain nombre d'anciens esclaves à créer des villes réservées aux Noirs à l'écart des grands centres urbains. Le nombre de *all-black towns* aurait atteint une soixantaine entre 1875 et 1915. Voir Norman L. CROCKETT, *The Black Towns* (1979), Lawrence, University Press of Kansas, 2021.

3 La « *one-drop rule* » (« règle de l'unique goutte de sang ») avait pour but de classer les individus en fonction de leur couleur de peau. Elle impliquait que toute personne ayant au moins un ancêtre d'origine africaine était considérée comme « noire », et donc comme inférieure sur le plan de la citoyenneté. Les habitants de Ruby, qui veulent préserver la « pureté » de leur sang noir, marginalisent toute personne ayant au moins un ancêtre blanc, ou métisse.

4 Voir Josyane SAVIGNEAU, « Toni Morrison, mort d'une écrivaine libre et révoltée », *Le Monde*, 6 août 2019, https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2019/08/06/l-ecrivaine-americaine-toni-morrison-prix-nobel-de-litterature-est-mort_5497118_3382.html#:~:text=Toni%20Morrison%20est%20morte%20dans,%C3%A0%20l'agence%20Associated%20Press.

5 Dans *Le Chant de Salomon*, on voit apparaître la possibilité d'un lien privilégié entre femmes, mais ce lien ne se concrétise que partiellement

(Toni MORRISON, *Song of Solomon* [1977], New York, Vintage International Edition, 2004). Dans Récitatif, l'autrice met en scène deux amies qui n'ont pas la même couleur de peau – elle rend là aussi impossible l'identification raciale des personnages –, mais cette différence supplante le lien d'amitié pour finalement les séparer (« Recitatif », dans Amiri BARAKA et Amina BARAKA, *Confirmation: an anthology of African American Women*, Spokane, Quill, 1983).

6 « Autrefois, le Couvent avait été un vrai voisin, quoiqu'un peu éloigné, entouré de champs de blés [...] et un chemin de terre, à peine visible de la route, y conduisait. » (p. 19).

7 MORRISON, 1998, p. 206.

8 Toni MORRISON, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 80-81. Je traduis.

9 La dimension patriarcale de la ville est en particulier mise en avant par l'une des femmes de la ville, l'institutrice Patricia Best qui remarque que les noms donnés aux femmes et aux hommes sont signifiants : « Griffonnée dans la marge à l'encre noire, une de ses premières notes disait : "Il fallut sept naissances pour qu'ils en arrivent à donner à une fille un prénom administratif, à la sonorité autoritaire, et je parie qu'ils devaient l'appeler 'Queenie'". » MORRISON, 1998, p. 222.

10 *Ibid.*, p. 255.

11 Virginia WOOLF, *Une chambre à soi* [1929], trad. de l'anglais par Clara MALRAUX, Paris, 10/18, 2001.

12 MORRISON, 1998, p. 204.

13 Par exemple, les pensionnaires traumatisées qui arrivent au Couvent se sentent immédiatement apaisées par sa présence, et elle guérit un enfant victime d'un accident de la route. *Ibid.*, p. 282.

14 MORRISON, 1998, p. 256-257.

15 *Ibid.*, p. 257.

16 Il est possible de voir ici un premier élément de dialogue entre la sororité dans le roman et la pensée de bell hooks à propos des femmes afro-américaines. La nécessité de se détacher d'une certaine haine de soi pour former des liens sororaux rappelle en effet l'appel de bell hooks à transformer la haine de soi en l'amour de l'autre. Voir bell Hooks, *Sisters of the Yam: black women and self-recovery*, Boston, South end Press, 1993.

- 17 Voir le chapitre « Patricia », p. 213 et suivantes.
- 18 MORRISON, 1998, p. 310.
- 19 *Ibid.*, p. 202.
- 20 *Ibid.*, p. 148.
- 21 Mark GRANOVETTER, « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology*, 1973/78, n° 6, p. 1360-1380, <https://www.jstor.org/stable/2776392>.
- 22 MORRISON, 1998, p. 229.
- 23 Pour Ferdinand Tönnies, la communauté se définit comme une regroupement humain primitif, dans le sens où il précède la constitution de la « société ». La communauté est « organique », car elle forme une unité dans laquelle chaque membre a un rôle spécifique à jouer. Surtout, son essence repose sur un sentiment d'appartenance, une identité et des caractéristiques considérées comme communes. Ces derniers sont transmis par une mémoire collective et des traditions. Ferdinand TÖNNIES, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure* [1887], trad. de l'allemand par Niall BOND et Sylvie MESURE, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- 24 Pour Jean-Luc Nancy, la communauté n'est pas une unité, elle n'est pas une « œuvre » ; elle est au contraire « désœuvrée », c'est-à-dire qu'elle n'a pas de forme déterminée. Chez Nancy, le terme « communauté » ne désigne pas un objet, mais le milieu qui caractérise toute existence. La communauté telle qu'elle est pensée par Nancy ne fait donc pas disparaître l'individu au sein d'un tout homogène ; elle met en relation différentes singularités qui se caractérisent moins par leur une identité commune que par leurs différences. Jean-Luc NANCY, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- 25 Bérangère KOLLY, *Et de nos sœurs séparées... lectures de la sororité*, Fontenay-le-Comte, Lussaud, 2012, p. 26.
- 26 MORRISON, 1998, p. 301.
- 27 *Ibid.*, p. 303.
- 28 *Ibid.*, p. 304.
- 29 *Ibid.*
- 30 *Ibid.*, p. 208.

31 Camille FROIDEVAUX-METTERIE, « La sororité, un *a priori* féministe », dans Chloé DELAUME (dir.), *Sororités*, Paris, Points, 2021, p. 155-169, en particulier p. 167 et suivantes.

32 MORRISON, 1998, p. 305.

33 « Seneca serra dans ses bras et lâcha enfin un matin très sombre dans une HLM. Grace vit une chemise blanche que rien n'aurait jamais dû tâcher être enfin lavée [...]. », *ibid.* p. 325.

34 *Ibid.*, p. 325.

35 *Ibid.*, p. 318.

36 *Ibid.*, p. 284. Je souligne.

37 *Ibid.*, p. 197-198.

38 « Le papier toilette taché de sang elle l'avait vu, mais les traces sur la peau de Seneca elle les avaient seulement senties sous les couvertures », *ibid.*, p. 293-294.

39 Voir par exemple OVIDIE, « À cause des garçons », dans DELAUME, 2021, p. 95-108.

40 MORRISON, 1998, p. 300-301.

41 Hélène CIXOUS, *Le Rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 50.

42 Toni MORRISON dans le « Book Club » d'Oprah Winfrey, citée par Mark A. TABONE, « Rethinking Paradise: Toni Morrison and Utopia at the Millennium », *African American Review*, 2016/49, n° 2, p. 129-144, <https://www.jstor.org/stable/26443796>. Je traduis.

Français

Les relations entre femmes occupent une place importante dans toutes les œuvres de Toni Morrison. Il faut pourtant attendre *Paradis* (1997) pour que l'autrice prenne véritablement pour objet une communauté de cinq femmes, regroupées par hasard dans un couvent désaffecté. En opposant ce groupe à une autre communauté, présentée comme utopique – une *all-black town* puritaire –, Toni Morrison se saisit pleinement de la question du genre tout en l'observant en relation avec d'autres identités minorisées. L'article montre en quoi l'élaboration progressive d'une sororité consciente dans *Paradis* constitue un outil grâce auquel la fiction romanesque expérimente de nouveaux rapports à soi et aux autres.

English

Toni Morrison's work often deals with relationships between women. However, it was not until *Paradise* (1997) that the author really took as her subject a community of five women, gathered together by chance in a disused convent. By contrasting this group with another community, presented as utopian – a puritan all-black town –, Toni Morrison addresses the question of gender, observing it in relation to other minority identities. The article shows how the gradual development of a conscious sisterhood in *Paradise* becomes a tool with which fiction explores new relationships to self and others.

Mots-clés

sororité, communauté, fiction et société, roman, intersectionnalité

Keywords

sisterhood, community, fiction and society, novel, intersectionality

Camille Thermes

Université Grenoble-Alpes – Litt&Arts

IDREF : <https://www.idref.fr/277284961>