



Cercles 23 (2012)

“HER EYEBROWS WERE A MEMORY”¹

LE SOUVENIR COMME SOCLE ET RÉSERVOIR DE L'ÉCRITURE DANS *A MERCY*, DE TONI MORRISON

EMMANUELLE ANDRES

Université de La Rochelle

The Bluest Eye (1970), premier roman de Toni Morrison, écrivaine afro-américaine contemporaine, Prix Nobel de littérature (1993), annonce dès les premières pages une rétrospective sur des événements survenus entre l'automne 1940 et l'automne 1941. Inscrite dans « le refuge du *comment* », la commémoration est éminemment organique : la tentative de planter des semences sur ce sol où rien ne pousse—où la terre, destinataire des graines de l'homme, s'est déclaré stérile—invite explicitement au parallèle avec le viol de la petite Pecola par son père. Seule la réhabilitation de l'histoire de la fillette, qui hante la mémoire de son amie Claudia devenue adulte peut, sinon rendre le sol fertile, du moins transiter par le seul réservoir fertile qui soit : celui de l'imagination créative de l'écrivain et du lecteur.

Les premières pages de *The Bluest Eye* sont en quelque sorte la transcription littérale du projet de Toni Morrison qui est de faire des souvenirs le « sous-sol » de son œuvre. Ils participent souvent de la circularité des romans par l'opération de retour, le plus souvent organique et immatériel, qui vient les clore². Ainsi, le squelette obstiné auquel la narratrice fait référence à la fin de *Love* n'est autre que l'amour réprimé, qui revient et embrasse le roman à son terme—et lui donne un titre, permettant de dire l'amour, et de dire le roman *Love* : “There in a little girl's bedroom an obstinate skeleton stirs, clacks, refreshes itself” [*Love*,

¹ *A Mercy* 95.

² Pensons, notamment, à la fin de *Sula*, lors du moment épiphanique et cathartique vécu par Nel suscité par la nature : “Leaves stirred ; mud shifted ; there was the smell of overripe green things. A soft ball of fur broke and scattered like dandelion spores in the breeze” [*Sula*, 174].

177]³. Ce squelette obstiné est aussi l'imagination fertile de l'écrivain, qui vibre et se régénère. C'est dans cette opération de retour, agent d'une volonté créatrice inattendue, que le souvenir se loge—ces voix-souvenirs de l'intérieur auxquels, à l'instar de Zora Neale Hurston⁴, l'auteure donne le jour :

These "memories within" are the subsoil of my work. But memories and recollections won't give me total access to the unwritten interior life of these people. Only the act of the imagination can help me. ("The Site of Memory" in Denard, 2008, 71]

Si la mémoire peut être ainsi considérée comme le véritable réservoir de l'écriture dans toute l'œuvre de Toni Morrison, c'est tout particulièrement le cas dans son dernier roman—qu'il s'agisse d'une mémoire collective ou de celle, individuelle, intime, des personnages.

Dans *A Mercy* [2008], le souvenir surgit sur la page alors que l'histoire individuelle et filiale est racontée par bribes, par la stratégie du retour sur certaines scènes, originelles et figurales⁵. Le figural, comme l'explique Laurent Jenny, est « l'indice que le monde s'est rouvert, que l'« origine » se poursuit, et qu'une nouvelle décision expressive est à l'œuvre, où s'entend l'écho de la fondation de la langue » [Jenny, 1990, 25]. Le surgissement, le plus souvent inattendu, du souvenir offre dans le roman, outre un éclairage sur le vécu et l'identité des personnages, des passages à entendre et à voir à travers le prisme de l'affect : un parler-en-images émanant, comme l'indique Roland Barthes, du corps—cette « chair inconnue et secrète »—de l'écrivain⁶.

Ainsi, le retour, dans la psyché malade de Rebekha, du souvenir de la traversée vers le Nouveau Monde rouvre un entre-deux atemporel entre l'histoire que le personnage laisse derrière elle et la vie qui l'attend ; c'est de cette tabula rasa qu'émerge le lyrisme du passage. Le parler en images

³ Quelques pages plus loin dans le roman, la référence au myosotis est sans équivoque : son appellation anglaise est un rappel, impératif, de ne pas oublier.

⁴ Toni Morrison cite, dans cet essai, la première phrase de l'autobiographie de Zora Neale Hurston, *Dust Tracks on a Road* : "Like the dead-seeming cold rocks, I have memories within that came out of the material that went to make me" [Hurston, 1991, 1].

⁵ Selon Laurent Jenny, le figural permet d'avoir accès à un « nouvel ordre du sens » par la « force irruptive de l'événement » qui se produit « *sensiblement*, à partir d'une tension esthético-sémantique » [Jenny, 1990, 26 ; c'est moi qui souligne]. Entendons avec Jenny que l'approche figurale traite de l'énoncé comme un « champ global d'événement et non comme une somme de procédés prédéfinis » [Jenny, 1990, 47].

⁶ J'emprunte le concept d'une écriture « du corps » à Roland Barthes, qui définit le style comme « la voix décorative d'une chair inconnue et secrète » [Barthes, 1972, 12].

et le parler poétique sont souvent la seule expression possible de l'indicible traumatique chez Toni Morrison⁷. Dans la psyché de Rebekha, le souvenir de la cérémonie du thé, organisée et mimée par les femmes (prostituées pour la plupart) s'impose à la fois comme l'expression de l'entre-deux (l'avant/l'après, l'un/l'autre, ni l'un/ni l'autre) et comme l'évocation lyrique d'un espace hors temps :

Rebekha recalled how each of them, including the ten-year old, lifted her little finger and angled it out. Remembered also how ocean slap exaggerated the silence. Perhaps they were blotting out, as she was, *what they fled and what might await them*. Wretched as was the space they crouched in, it was nevertheless blank *where a past did not haunt nor a future beckon*. Women of and for men, in those few moments they were *neither*. [...] For them, unable to see the sky, time became simply the running sea, unmarked, eternal and of no matter. [85 ; c'est moi qui souligne]

Opérant un retour à l'origine et à la virginité, le sacré de la scène est relayé par la poésie affective émanant de la narratrice : "time became simply the running sea, unmarked, eternal and of no matter". Comme dans *Paradise*, le temps et l'espace sans les hommes est un temps béni ("blessed malelessness", *Paradise*, 177) et éternel. L'irruption de ce passage poétique et figural après une scène de dialogue profane entre les femmes sacralise la scène rejouée dans l'esprit du personnage, alors que le temps du lecteur, aussi, s'arrête, le temps de la cérémonie théâtralisée. C'est dans le souvenir—cette « mer éternelle »—que le figural s'incarne.

Le « ressouvenir » de Rebekha pendant sa maladie, donne également lieu, dans *A Mercy*, à des passages descriptifs de l'Histoire (violente) de l'Angleterre du XVII^e siècle, que le personnage utilise comme toile de fond, en contrepoint de la violence, « relative », perpétrée dans le Nouveau Monde. Si l'origine « se poursuit » dans la psyché de Rebekha, par le surgissement du traumatisme, elle a également pour effet de romancer la réalité trouvée sur le sol américain :

Brawls, knifings and kidnaps were so common in the city of her birth that the warnings of slaughter in a new, unseen world were like threats of bad weather. [...] The intermittent skirmishes of men against men, arrows against

⁷ Pensons, notamment, au passage, dans *Beloved*, où Sethe tente d'expliquer à Paul D le sacrifice : c'est la lettre O, circulaire et béante, qui envahit le passage et reproduit le choc en un cri-bégalement suscité par le battement d'ailes d'un colibri : "Little hummingbirds stuck their needle beaks right through her headcloth into her hair and beat their wings. And it she thought anything, it was No. No. Nono. Nonono. Simple. She just flew". [*Beloved*, 163]. Dans ce passage c'est le lyrisme nu de la lettre qui dit l'horreur.

powder, fire against hatchet that she heard of could not match the gore of what she had seen since childhood. [...] The squabbles between local tribes or militia peppering parts of the region seemed a distant, manageable backdrop in a land of such space and perfume. [76-77]

C'est dans cet espace entre l'extrême et le relatif que se loge la destinée de Rebekha (et de son mari Jacob). L'indicible ne finit par se dire que lorsque le personnage malade devient, littéralement, la « proie » de ses souvenirs : "Now, lying in her bed, her hands wrapped and bound against self-mutilation, her lips drawn back from her teeth, she turned her fate over to others and became prey to scenes of past disorder" [75]. Véritable carrefour entre l'individuel et le collectif, le corps du texte, à l'instar de celui de Rebekha, s'emplit d'une succession de souvenirs qui assaillent Rebekha et l'assignent au passé.

La mémoire du corps, dans le roman, nécessite un décryptage de la part du lecteur, à l'écoute des maux et des traces permettant de comprendre l'histoire des personnages et l'Histoire à expier. La scène de pur pathos lors de laquelle Rebekha parcourt son visage et lui fait ses excuses est provoquée par l'objet déclencheur du souvenir—un miroir offert par Jacob :

Confined to her bed now, her question was redirected. "And me? How do I look? What lies in my eyes now? Skull and crossbones? Rage? Surrender?" All at once she wanted it—the mirror Jacob had given her which she had silently rewrapped and tucked in her press. [95]

Le miroir réfléchit une histoire dont les premiers traits sont les sourcils de Rebekha, emportés par la maladie : "Her eyebrows were a memory". Comme souvent chez Morrison, le corps—blessé, déformé, amputé—porte la marque de l'histoire du personnage⁸. Si les sourcils de Rebekha ne sont plus qu'un souvenir (leur disparition incombe à la variole), ils ne sont également QUE souvenir. L'histoire-même de Rebekha reprend leur forme hyperbolique : les espoirs et les efforts de construction, puis la perte et la chute. Le présent n'existe plus et c'est le souvenir nostalgique qui emplit le texte :

Oh, she had been so happy. So hale. Jacob home and busy with plans for the new house. The evenings when he was exhausted and she picked his hair

⁸ On peut penser aux cicatrices de Sula, de Sethe, de Beloved ; à l'absence de nombril de Pilate dans *Song of Solomon*, au pied-bot de Junior dans *Love*, etc.

clean; the mornings when she tied it. She loved his voracious appetite and the pride he took in her cooking. [96]

Cet épisode commémoratif (jusqu'à l'hommage) est l'un des multiples passages où le temps et la diégèse sont suspendus ; comme souvent chez Morrison, le courant de conscience laisse libre cours au souvenir nostalgique⁹, mais il est finalement remplacé par un questionnement réflexif au discours direct libre :

Were the Anabaptists right? Was her devotion so frail it was merely bait? Her stubborn self-sufficiency outright blasphemy? Is that why at the height of her contentedness, once again death turned to look her way? [97]

Le questionnement coupable qui assaille Rebekha vient briser le refuge du souvenir nostalgique, coupant par là même le temps de la narration.

Si le regard en arrière, dans *A Mercy*, peut être mis en parole(s) et faire ainsi irruption dans la narration (telle est, selon Jenny, la force du figural), il peut être également mis en image(s) : tel est le cas dans la scène fondatrice du roman—le don/abandon sacrificiel de la mère de Florens. Le roman s'ouvre sur le souvenir d'une scène, d'une image premières : "The beginning begins with the shoes. When a child I am never able to abide being barefoot and always beg for shoes, even on the hottest days" [4]. Si la première phrase, assortie d'une polyptote qui dit et redit l'origine ("beginning", "begin"¹⁰), marque le début de la diégèse et met en place la narration, elle permet également une actualisation du souvenir : Florens s'exprime, dans tout le roman, dans un présent atemporel qui bouleverse toute perception linéaire du temps et de l'espace. Ainsi, tous les plans temporels coexistent dans ces premières pages, la scène première de l'abandon / du don¹¹ de l'enfant par sa mère étant le socle sur lequel s'inscrit l'histoire de la jeune fille. Son traumatisme surgit à la fin du chapitre, après une énonciation plutôt factuelle de sa destinée:

[...] mothers nursing greedy babies scare me. I know how their eyes go when they choose. How they raise them to look at me hard, saying something I

⁹ Pensons, notamment au passage où Joe, dans *Jazz*, relate le moment où il demande à sa mère de tendre sa main vers lui en signe de reconnaissance, à celui où Valerian, dans *Tar Baby*, se remémore la souffrance de son fils Michael...

¹⁰ Cette polyptote fait écho au passage de *Paradise* évoqué plus haut : "they began to begin" [*Paradise*, 265].

¹¹ *Un don* est la traduction française de *A Mercy* [traduction d'Anne Wicke, 2009].

cannot hear. Saying something important to me, but holding the little boy's hand. [8]

Alors qu'un "they" général introduit une distance par rapport à l'événement, il a également pour effet de démultiplier le ressenti de l'enfant. L'abandon, inter-dit dans ces lignes, est finalement verbalisé par Jacob, orphelin lui-même, sauveur de la fillette « jetée » par sa mère. La « terreur » de la mère devant l'immensité du sacrifice qu'elle commet stupéfait, interdit (littéralement) Jacob, dont la vue de l'enfant, dans des chaussures immenses et grotesques, vient de lui provoquer un fou rire :

Jacob looked up at her, away from the child's feet, his mouth still open with laughter, and was struck by the terror in her eyes. His laugh creaking to a close, he shook his head, thinking, God help me if this is not the most wretched business. [26]

Cette terreur sacrée est la seule indication de l'horreur, telle qu'elle est vécue par la mère ; Florens ne la remarque pas, et c'est peut-être cette reconnaissance non constatée de l'acte d'abandon par sa mère qui plus tard la transforme en victime sacrificielle de l'homme aimé¹². L'image figurale, entre rire et terreur, ébranle le texte tout comme elle ébranle Jacob et le lecteur.

Cette scène première, à partir de laquelle ce dernier voit se construire le personnage de Florens, est reproduite et rejouée dans son esprit lorsqu'elle perd l'homme dont elle est tombée éperdument amoureuse. C'est la force du souvenir ("not again") qui actualise la scène dans l'esprit du personnage (et du lecteur). Le deuxième abandon est d'autant plus poignant que les constructions grammaticales et lexicales ont la force énigmatique du figural, associant ainsi le texte à l'image, le corps à la psyché, alors que la parataxe remplace peu à peu la ponctuation :

On my knees I reach for you. Crawl to you. You step back saying get away from me.

I have shock. Are you meaning I am nothing to you? That I have no consequence in your world? My face absent in blue water you find only to crush it? Now I am living the dying inside. No. Not again. Not ever. Feathers lifting, I unfold. The claws scratch until the hammer is in my hand. [141-142]

¹² Ce n'est qu'à la fin du roman que l'on revient sur l'acte originel tel qu'il a été vécu par la mère, dans un épilogue narré par l'Autre [responsable] de l'acte sacrificiel. Retour sur l'acte de don/abandon/sacrifice, cette vignette qui décrit le vécu traumatique de la mère « boucle la boucle » pour le lecteur uniquement et les derniers mots du roman sont sous le signe de l'ironie dramatique.

Le moment figural se dit par la présence physique du marteau dans les mains ainsi que par l'image des ailes qui s'ouvrent. La référence explicite à *Beloved*—à la scène sacrificielle, puis à la scène finale où Sethe manque de tuer Edward Bodwin avec un pic à glace, car elle vient à nouveau d'« entendre des ailes » [*Beloved*, 262]—dans les dernières lignes ancre la scène dans la même reproduction potentielle de la crise sacrificielle : “Feathers lifting, I unfold. The claws scratch until the hammer is in my hand”. L'écart, à nouveau, se referme entre la métaphore de l'oiseau et le passage à l'acte : le texte, déplié comme les ailes jusqu'à la conjonction « until », se replie sur l'objet dans les mains du lecteur et le souvenir se transforme en rappel de l'œuvre antérieure à *A Mercy*.

Pourtant c'est finalement moins dans ces résonances que se joue l'affect de la scène que dans la langue même de Florens. La puissance d'actualisation du lexique (“are you meaning”; ou l'oxymore : “I am living the dying”) et de la syntaxe offrent une littéralité brute qui passe par l'affect du lecteur : “to have no consequence”, dans l'anglais de Florens, a davantage d'impact que “be of no consequence” ; le choix d'un verbe qui est aussi un opérateur de localisation ou (plutôt que BE, opérateur d'identification¹³) montre davantage le désarroi de Florens qui n'a, littéralement, plus lieu d'être. Dans cet extrait, la portée esthétique du texte apparaît, selon les termes de Laurent Jenny, comme « le jeu de tensions qu'il met en œuvre pour provoquer le lecteur à la construction du sens » [Jenny, 1990, 83]. Un retour s'opère sur l'abandon, à travers les mots “Not again”.

Cette référence implicite au souvenir de la séparation entre la mère et la fille—et à la rupture psychique que celle-ci engendre chez Florens—apparaît après sa perte, littérale et symbolique, de la face dans un extrait précédent où Florens (lors d'un cauchemar) cherche le reflet de son visage dans l'eau d'un étang. Le visage de Florens, comme les sourcils de Rebekha, se dérobe, s'évanouit ; c'est aussi le présent incarné qui se dérobe, détrôné par le souvenir qui est tout. La superposition des souvenirs de perte plonge le lecteur dans le combat que se livrent en Florens les structures premières d'identification (“I am”) et de différenciation (“I have”), dont le nœud tensionnel et critique est, toujours déjà, le “I”¹⁴.

¹³ Ces appellations sont celles de la grammaire énonciative [Bouscaren/Chuquet, *Grammaire et textes anglais : guide pour l'analyse linguistique*. Paris : Ophrys, 1987].

¹⁴ Comme l'explique le psychanalyste Denis Vasse, « la pratique psychanalytique manifeste à l'évidence [le] processus d'articulation qui implique séparation et rencontre. [...] Tout se passe comme si une partie de la libido n'était pas cédée à la chose et qu'il faille, pour le

C'est donc par le souvenir que Florens forme son entendement du monde. Ainsi, si la jeune fille esclave ne comprend pas le sens ou le ressenti de la liberté, elle en a un souvenir, naturel, organique et sensoriel : celui d'une colline parsemée de fleurs, d'où surgit un cerf. Le souvenir donne lieu à l'un des passages les plus lyriques du roman :

I see a path between rows of elm trees and enter it. [...] To my left is a hill. High, very high. Climbing over it all, up, up, are scarlet flowers I never see before. [...] I put my hand in to gather a few blossoms. I hear something behind me and turn to see stag moving up the rock side. He is great. And grand. Standing there between the beckoning wall of perfume and the stag I wonder what else the world may show me. It is as though I am loose to do what I choose, the stag, the wall of flowers. I am a little scared of the looseness. Is that how free feels ? [70-71]

L'apparition s'en va dès que la jeune fille dit bonjour ; l'épiphanie / la hiérophanie oniriques épousent la forme du souvenir, et rêve et souvenir se confondent¹⁵. S'exprimant sur un seul plan temporel, sur un seul plan de « réel », le parler-en-images (très morrisonien¹⁶) s'incarne uniquement dans l'acte de parole, dans la performance de l'esprit ou celle de la narration. Dans *A Mercy*, peut-être plus que dans n'importe quel autre roman de Morrison depuis *Beloved*, l'histoire n'est pas un agencement d'événements chronologiques, notamment parce que le souvenir et le rêve font partie intégrante de la diégèse et réorganisent le temps du lecteur. Ils sont les réservoirs privilégiés de l'écriture. Dans l'extrait cité précédemment, le corps du texte épouse les formes, le rythme et les mouvements, agencés dans une superposition quasi impressionniste, par touches successives du souvenir dans la psyché du personnage : "It is as though I am loose to do what I choose, the stag, the wall of flowers".

Si le souvenir est le réservoir de l'écriture, dont il invente le rythme et un langage « nu » qui peut être digéré, c'est bien en la personne du lecteur, témoin réceptacle d'une mémoire occultée, que s'effectue la véritable compréhension de l'histoire, de l'image intériorisée. Comprendre la langue, poétique, parfois agrammaticale de la mère de Florens, marquer la pause dans l'espace blanc sans y être assigné par la ponctuation du texte... sont autant de procédés d'épuration, de dépouillement qui permettent la rencontre de l'écrivain et du lecteur, comme à la fin de *A Mercy* : "In the

sujet, être la chose faite de pouvoir l'avoir. Sans ce processus de scission, nulle articulation du corps avec le monde et avec l'Autre n'est pensable pour un sujet ». [Vasse, 1974, 93]

¹⁵ Une hiérophanie est une manifestation du sacré [Eliade, 1957, 26].

¹⁶ Toni Morrison affirme que l'origine de ses romans est le plus souvent une image.

dust where my heart will remain each night and every day until you understand what I know and long to tell you" [167].

Florens, à l'instar de L., la narratrice de *Love* (qui était la cuisinière de la famille Cosey) appartient à la diégèse de *A Mercy*. Si elle n'en est pas l'unique narratrice, c'est bien elle qui engage le "you" dans l'acte de lecture. Le retour, dans l'avant-dernier chapitre, du verbe "tell" et de l'activité "telling", est bouleversé par l'expérience de lecture qui est presque achevée ; leur sens n'est plus le même car ils figurent désormais l'avènement du sujet (Florens) dans le roman, et dans l'écriture :

If you are live or ever heal you will have to bend down to read my telling, crawl perhaps in a few places. I apologize for the discomfort. Sometimes the tip of the nail skates away and the forming of words is disorderly. [...] In the beginning when I come to this room I am certain the telling will give me the tears I never have. I am wrong. Eyes dry, I stop telling only when the lamp burns down. Then I sleep among my words. [158]

Adressés à l'homme aimé, les mots, testaments d'amour et de peine qui constituent le roman, sont étalés sur le sol d'une pièce dans l'immense maison construite par Jacob. Pourtant, la révélation de l'analphabétisme du forgeron redirige les mots de Florens vers le seul lecteur, capable d'entendre la « pièce qui parle », métaphore du sujet narrant.

Testaments de l'histoire, les mots de Florens sont les fragments d'une diégèse à plusieurs voix, orchestrée par celle de la jeune fille, objet du « don » miséricordieux. Le langage, figural, entre littéralité et émanation performative « pure », s'actualise de plus en plus dans l'esprit du lecteur, au rythme du phrasé de Florens qui « réalise la langue en parole » [Jenny, 1990, 67] : "the walls make trouble", "I have need to tell you this", "Dreaming will not come again", "You read the world but not the letters of talk" [160]. Dans le langage de Florens, le sens ne naît pas du rapport entre signifiant et signifié ; il passe par la littéralité des notions qu'il anime, auxquelles il donne vie, mais le flou du sens est maintenu : "make trouble", pour Florens, fait référence à l'obstacle que constituent les murs pour se transformer en parchemin ; ils sont donc, aussi, ceux qui « font des histoires ». Ce sentiment de flou—dû au caractère évocatoire, plutôt que déclaratif de son langage—implique, outre la multiplicité des sens, une double opération de substitution et de littéralité. Ainsi, dans l'esprit du personnage narrateur, ce n'est pas le sommeil qui ne vient pas mais le rêve ("Dreaming will not come again"). Les lettres de la langue parlée ("the letters of talk") auxquelles Florens fait référence et qui habitent le texte écrit du roman sont, outre une réflexion explicite sur la voix (voix

narrative ou « haute » voix), le point de rencontre ultime entre le souvenir et l'imaginaire.

Celle qui « lit le monde », comme Lina, comme le forgeron, parvient, dans son langage propre qui substitue à la grammaire un discours figural majoritairement lexical, à faire pénétrer le lecteur dans l'écriture, par l'affect ; pour finir, comme c'est si souvent le cas dans les romans de Toni Morrison, par la pure évocation poétique (en référence à l'écriture) et lyrique (en référence à la voix) :

If you never read this, no one will. These careful words, closed up and wide open, will talk to themselves. Round and round, side to side, bottom to top, top to bottom all across the room. Or. Or perhaps no. Perhaps these words need the air that is out in the world. Need to fly up and fall, fall like ash over acres of primrose and mallow. Over a turquoise lake, beyond the eternal hemlocks, through clouds cut by rainbow and flavour the soil of the earth. [161]

L'écart entre l'énonciation simple de la destinée des mots, sous le regard de l'homme aimé qui ne sait pas lire (ou dans les mains du lecteur) et l'évocation lyrique des dernières lignes opère une rupture stylistique sur la page, alors que la voix poétique de la narratrice investit l'imaginaire du lecteur ("Need to fly up and fall [...] the soil of the earth"). Géométrie, synesthésie, verticalité et horizontalité retracent le parcours de l'écriture, généré par le souvenir : si « le début débute » avec les chaussures ("the beginning begins with the shoes"), la fin est un éternel mouvement de retour : retour des mots sur soi ("these careful words will talk to themselves"), retour de la cendre—de la mémoire de ce qui a été—sur la terre et sur l'eau pour leur rendre la saveur, ou donner au lecteur le simple plaisir du texte.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture. Nouveaux essais critiques*. 1953, Paris : Seuil, Points Essais, 1972.
- BOUSCAREN J. & CHUQUET J. *Grammaire et textes anglais : Guide pour l'analyse linguistique*. Paris : Ophrys, 1987.
- DENARD, Carolyn C. (ed.) *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.

- DUPRIEZ, Benard. *Gradus. Les procédés littéraires* (Dictionnaire). 1984, Paris : 10/18, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. 1957, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1987.
- JENNY, Laurent. *La parole singulière*. 1990 Paris : Belin, L'extrême contemporain, 1995.
- HURSTON, Zora Neale. *Dust Tracks on a Road*. 1942, New York: Harper&Collins, Harper Perennial, 1991.
- MORRISON, Toni. *The Bluest Eye*. 1970, New York: Plume, Penguin books, 1994.
- _____ *Sula*. 1973, New York: Plume, Penguin books, 1982.
- _____ *Song of Solomon*. 1977, New York: Plume, Penguin books, 1987.
- _____ *Tar Baby*. New York: Knopf, 1981.
- _____ *Beloved*. 1987, New York: Plume, Penguin books, 1988.
- _____ *Paradise*. New York: Knopf, 1998.
- _____ *Love*. New York: Knopf, 2003.
- _____ *A Mercy*. New York: Knopf, 2008.
- _____ *Un don*. Paris : Christian Bourgois, 2009. Traduction d'Anne WICKE.
- VASSE, Denis. *L'ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*. 1974, Paris : Seuil, Points Essais, 1999.