«On me regarde, donc je suis » ou le traumatisme d'une ocularité héliotrope dans *The Bluest Eye* de Toni Morrison

Sindou SOUMAHORO,

Université de Cocody-Abidjan

Abstract: Since the contemplative obsession of Pygmalion and Narcissus, we have come to understand that no one is indifferent to beauty per se, specifically when one lives in a society of spectacle. In this work, Toni Morrison shows that Pecola Breedlove goes through a social conditioning which misleads her into believing that being beautiful consists in being seen and looking like the Whites. All her life long, she strives for this ideal by trying to have blue eyes and a skin colour that conform to an aesthetic orthodoxy already set out without her knowing and against her race by the white majority. She does not understand that she goes through a labyrinth that will lead her astray, which is finally an invitation to learn anew how to look at ourselves.

Keywords: Gaze, racism, society of spectacle, ontology, trauma

Introduction

The Bluest Eye, le premier roman de Toni Morrison, présente une petite fille noire dont la laideur héréditaire fait d'elle un être frappé de disgrâce ; son hideur la rend trop « visible » sur un mode risible alors qu'elle vit dans une société dont les normes de présentification sur la scène du regard supposent l'appartenance à la race dominante. Cette laideur la rend non-présentable sur scène, d'où le paradoxe sémiotique de son absence in praesentia. Cet effacement forcé est significatif parce qu'il pose le problème de la mise en scène de soi. Le regardé et le regardant n'ont pas la même fortune optique étant entendu que l'un monopolise l'attention de l'autre, ne serait-ce que le temps d'un regard. Pecola qui veut accéder à ce positionnement euphorisant, voire starisant, se heurte à la censure de l'obscène avant de sombrer dans le traumatisme comme un satellite de la scène. L'auteur nous invite à lire son texte sur le mode du trompe-l'œil, en montrant que l'obscène n'est pas dans le regardé mais dans le voyeurisme d'un regardant illuminé par sa maîtrise des lois de la re-présentation scénique. Notre critique de la société du spectacle se fera à partir de la psychanalyse et de la sociocritique pour montrer d'abord le traumatisme du regard ; plus loin nous parlerons de l'auto-mépris et de la symptomatologie du traumatisme. Enfin, la nécessité d'aborder l'altérité autrement sera la dernière articulation de notre réflexion sur cette problématique du regard traumatisant.

I. Traumatisme du regard monarchique : scène du regard, vision de l'obscène

C'est par le regard que le regardant tient le regardé à sa place et le mystifie. Ce principe de domination implique en partie la mise au point d'une description péjorative du dominé par le dominant. Albert Memmi décrit ce regard portraiturant selon trois axes dans son texte intitulé *Portrait du colonisé*: « Découvrir et mettre en évidence les *différences* entre colonisateur et colonisé. *Valoriser* ces différences, au profit du colonisateur et au détriment du colonisé. Porter ces différences à l'absolu, en affirmant qu'elles sont définitives, et en agissant pour qu'elles le deviennent. » [1]

Selon Memmi, le Blanc construit le portrait du Noir sans lui et contre lui avec l'intention de mieux exercer sa domination. Cette infortune du regardé/colonisé informe aussi l'attitude du raciste. Ici, l'on retient que le regardé, toujours noir ou métis, se réalise dans et par le regard monarchique du regardant. En effet, le regardant veut que le Noir se méprise et cherche à lui ressembler sans jamais y parvenir, perdant ainsi tout son être dans cette quête.

L'une des stratégies utilisées par le raciste est d'amener le colonisé à réaliser sa différence et à la percevoir comme problématique. Dans *The Bluest Eye*, cette différence est appréhendée sous une modalité visuelle se déclinant en deux sous-catégories, l'une chromatique et l'autre esthétique: l'opposition blanc et noir se dédouble d'une dichotomie esthétique disjoignant la catégorie du beau (blanc/bon) de celle du laid (noir/mauvais). Ce regard, qui ressort de la laideur physique et morale chez tous les Noirs et surtout chez les Breedlove, est traumatisant.

Dans le récit, l'on remarque que les Breedlove sont une famille à problème tant pour le voisinage noir que pour les Blancs. Tous ces habitants reconnaissent l'horreur agressive des Breedlove qui fonctionne comme une métaphore filée sur toute la trame de l'œuvre. La narratrice reprend ce portrait sombre de la famille comme si elle était victime d'un déterminisme génétique létal qui n'a d'égal que le mal qu'elle cause à son entourage.

Le récit de la famille commence par un traumatisme de naissance, celui de Charles Breedlove, le père de l'héroïne. Ce personnage infortuné sera abandonné dans les ordures par sa mère devenue folle quatre jours après sa naissance. Charles Breedlove est de ce fait un enfant bâtard, vu qu'il n'a pas été reconnu à sa naissance par son père, Samson Fuller, même si ce dernier le fait plus tard lorsque l'enfant atteint treize ans[2]. Selon Marthes Robert[3], le

---

1 Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Paris : Gallimard, 1985, p. 88.

2 Charles Breedlove urine et défèque sur lui-même lorsque son père le rejette après la mort d'Aunt Jimmy ; son bain dans le fleuve Ocmulgee fait de lui un homme dangereusement libre, libre de toute ascendance et de tout engagement envers qui que ce soit. Il entre ainsi dans la société adulte sans aucune préparation.

traumatisme de la naissance conduit au développement chez l'enfant retrouvé d'un complexe de légitimité lequel se couple d'une volonté de devenir maître de son destin : le bourgeois auto-créé ou self-made gentleman.

Nous pensons que Cholly Breedlove s'approprie cette matrice digne d'une esthétique affirmative comme un clown qui s'invite à la table des rois. Affreux, Charles doit son patronyme Breedlove à sa tante maternelle qui porte le nom phallique d'Aunt Jimmy, laquelle mourut lorsqu'il avait treize ans. C'est le mépris de son père pour lui qui le traumatise et le pousse à une quête prématurée de légitimation, de reconnaissance dans le mariage précoce qu'il contracte avec Pauline Williams, la mère de Pecola. Il épouse une jeune rurale difforme et pauvre, ce qui est contraire au récit matriciel dans lequel le héros cherche à réussir par un mariage au dessus de son rang social. Si nous l'évoquons ici, c'est pour souligner le comique et le carnavalesque qui informent les actes clownesques de Cholly.

Par ailleurs, la laideur de Cholly, ajoutée à celle de la mère, donne lieu à une laideur au triple en la personne de Pecola, vu que cette dernière concentre en elle trois générations de hideur atavique. Pauline Breedlove qui se prenait pour Cendrillon et avait toujours rêvé d'épouser un prince charmant dût se contenter de Cholly Breedlove. En lieu et place d'une belle petite-fille qu'elle espérait, elle eût Pecola Breedlove.

Avant de subir le regard méprisant de la société, Pecola subit d'abord l'infortune du regardé dans sa propre famille. De fait, sa mère la décrit comme très laide : « I knowed she was ugly. Head full of pretty hair, but Lord she was ugly. » (p. 126) Le portrait que Pauline Breedlove dresse de sa propre progéniture ne diffère pas de la logique dévalorisante du regardant raciste. Elle a intériorisé les canons esthétiques liés au racisme au point de ne pas se rendre compte qu'elle retourne contre Pecola la rigueur d'un principe de réalité conçu par le regard dominant qui organise la vie esthétique, sociale et éthique des regardés. On comprend pourquoi au traumatisme de la naissance se substitue celui de la vie conjugale des Breedlove.

Faite de violence, la vie conjugale des Breedlove n'est pas heureuse. Breedlove est toujours ivre et gagne difficilement sa vie. Pauline est obligée de le supporter en faisant une surcompensation par une dévotion sans borne à Dieu et à son employeur. Elle soumet son énergie libidinale refoulée à la maison à une rentabilité économique. Appelée communément « Madame Breedlove » à la maison, elle est surnommée « Polly » par son employeur. Ce diminutif à charge affective trahit la régression que subit ce personnage et sa malléabilité dans le système raciste. C'est dans cette perspective que nous estimons que la communauté des

---

3 *Roman des origines, origines du roman*, Paris: Bernard Grasset, 1972.

regardants infantilise celle des dominés. Cette régression psychique a sans doute partie liée au mode de désignation du dominé dans la société raciste qui est tel que le nom de madame Breedlove est remplacé par un diminutif. Il en est de même pour celui de son époux. Pauline devient Polly, et Charles devient Cholly. Pecola et son frère vivent le même traumatisme physique et psychique que leurs géniteurs. A ce niveau, l'atavisme se répète parce que « mal naître équivaut en partie à mal être »[4].

Comme son père qui échoue dans sa quête de légitimité, Pecola apprend à se mépriser lorsqu'elle réalise que sa laideur effraie son entourage. Elle a honte d'elle-même et se cache des autres. Par ailleurs, les Breedlove vivent dans une maison qui a tout l'air d'une cachette. C'est l'influence du regard des autres qui les pousse à vivre ainsi. La laideur perçue par le regard appelle un effacement de l'autre de la scène du regard. Il n'est plus digne d'être présenté aux yeux des autres parce qu'il n'est pas présentable. Le regard, en définitive, cache un projet éthique: séparer le convenable du blâmable, le bon du mauvais. Le regardant est médisant et l'hideur du regardé devient pour ainsi dire « médusante.»

L'on perçoit la dimension médisante et pétrifiante du regard lorsque les membres de la communauté noire de Lorain parlent de Pecola en des termes péjoratifs. Elle est au centre de toutes les conversations depuis qu'elle est accusée de commettre l'inceste avec son père. L'effroi se retrouve dans les propos que Maureen Peal utilise pour se moquer de Pecola: « You did it with your father? I am cute and you are black and ugly» (p.31.) Elle évoque l'inceste de son père et l'entrée par effraction de Pecola dans le monde adulte. Comme elle, Geraldine éloigne Pecola de son fils métis et refuse même de la toucher, la réduisant à une matière excrémentielle et proclamant son propre attachement à une démarche plutôt ascensionnelle vers les Blancs.

En effet, pour vivre dans la quiétude, il est impérieux d'écarter ceux qui inquiètent par l'étrangeté de leur visage. Ainsi, le regardant qui se croit supérieur organise-t-il une disjonction à son propre profit. Il n'y a qu'à citer l'exemple du vendeur immigrant, Yacobowski[5], à qui Pecola tend trois dollars pour obtenir des bonbons. Celui-ci prend l'argent avec ses ongles pour éviter de toucher Pecola, comme si elle était fétide et contagieuse. Si tel est le cas, la disjonction a une valeur immunisante: elle sert à se tenir à une distance thérapeutique du regardé pour ne pas être infecté par lui.

---

4 Réincarnation de la « Méduse.» La difformité « médusante » est la métaphore esthétique de l'œuvre imparfaite du démiurge qui paralyse le regard de tout observateur.

5 Face à Yacobowski, Pecola ne se plaint pas d'être victime de racisme mais regrette plutôt d'être noire.

Sans ce regard pourtant, le regardé ne peut exister. Si Pauline se met du côté des Blancs dits «présentables », c'est parce qu'elle entre dans le jeu du regardé en acceptant le rôle de l'être soumis. Elle va même jusqu'à conditionner sa fille à vouloir s'approprier l'image du regardé.

II. Traumatisme : auto-mépris, effacement

À force d'entendre les autres dire qu'elle est exécrable, Pecola entre sans le savoir dans une logique du conditionnement opérant consistant à arborer une persona[6] qui n'est pas la sienne. Cette persona lui est imposée par la société et la culture. Cela passe par l'intégration du stéréotype du Noir à son subconscient et par sa fascination, au travers des canons de beauté du regardant, par une envie d'être présentable et mieux vue sur la scène du regard[7]. Les stéréotypes sont nombreux, mais l'on pourrait en citer trois qui sont parlants.

D'abord ils sont évoqués comme une crise obsessionnelle du personnage qui est captivé par tout ce qui est blanc, notamment le lait et les crèmes. Elle ne peut s'en passer chaque fois qu'elle en a l'occasion, au point même de priver la famille Macteer de sa ration hebdomadaire. Comme on le voit, le regard traumatisant ne perçoit que des défauts chez le regardé. Il est dépeint comme un gourmand et un voleur. Cette propension à l'insatiabilité se retrouve dans le principe de l'inceste puisque Pecola est violée deux fois par son père. Si le père incarne par cet acte le stéréotype du nègre irresponsable et agressif, la fille ne peut pas échapper à celui de la nymphomane, voleuse de bonheur. Son acte est source de désordre cosmique puisqu'elle tue symboliquement sa mère et la remplace: on se retrouve dans une société préœdipienne où la loi morale est foulée aux pieds par le Noir qui entre ainsi dans l'ordre juridique par effraction. Ceci confirme l'horizon d'attente du Blanc qui y trouve matière à validation de ses préjugés sur le Noir qui le dépeignent comme un criminel fugitif et dont la réplique policière consisterait à retrouver le fuyard et le mettre hors d'état de nuire, comme c'est la cas dans les récits d'esclaves. Incarner le stéréotype du regardé dominé est un appauvrissement humain pour le Noir puisque cela équivaut à ne donner qu'une définition hétéronome[8] de l'Autre. C'est somme toute incarner un rôle qui n'est pas le sien, donc devenir autre que soi-même.

---

6 La persona au sens de Carl Gustav Jung est le masque que porte le sujet sous l'emprise des modèles sociaux. Dialectique du moi et de l'inconscient

7 La vie est une scène de théâtre où les normes du représentable passent par la validation du paraître de l'acteur. À défaut, l'acteur devient un bouffon, personnage émissaire créé pour supporter les rires des Autres. Le regardé est donc toujours minorisé, mal vu parce que mal né ; il est donc affaibli par sa position marginale sur la scène.

8 Le texte révèle que Pecola a de belles dents, de beaux cheveux et un nez présentable. Pourtant, elle est traumatisée par la laideur des yeux.

Devenir autre que soi c'est se mépriser, ce qui est traumatisant. Dans l'exemple portant sur le lait, Pecola se fait violence vu que malgré sa satiété, elle continue de manger et, non-satisfaite de constater que le lait est fini, elle lèche l'image qui se trouve au fond de l'assiette, celle de Shirley Temple. La blancheur du lait est une motivation qui se double d'une aspiration à la starisation, non pas sur un mode ascensionnel, mais plutôt paradoxalement sous une modalité digestive d'avalage. Gilbert Durand[9] explique que l'avalage s'apparente à une chute, puisqu'il retrace une perte d'aplomb qui impose un parcours que celui qui en est victime ne maîtrise plus. La chute est, dès lors, homologable à un parcours fait de broyage, de perte. Elle rime dans ce cas avec une incapacité à grandir. Pecola fétichise le lait comme elle le fait pour la tarte aux myrtilles sur le lieu de travail de sa mère. Elle ne s'illusionne qu'en les ingérant, elle renaîtra sous la forme d'une blonde aux yeux bleus. Elle nie ainsi son être tel qu'il est pour l'avènement d'un paraître aporétique.

Le regard, on l'aura remarqué, dissimule et trahit en même temps un plaisir. Il ne faudrait pas le voir sous sa dimension superficiellement optique car derrière la vue, se cache un voyeurisme. Plus qu'un simple désir charnel, le voyeurisme est une reconquête du désir inhibé à travers l'Autre.

C'est aussi l'opérationnalisation de la même problématique que l'on retrouve en filigrane dans l'obsession de Pecola pour les stars blanches. Elle s'attache à Claudette Colbert, Hedy La Maar et à Shirley Temple. Toutes ces vedettes féminines font naître en Pecola une « idéalité maladive[10] » car elles amplifient son incomplétude et sa conviction qu'en leur ressemblant, elle pourra reconquérir son narcissisme blessé par les regards déplaisants des autres. Sous l'emprise de l'idéal du Moi[11], elle s'imagine que les regards portés sur elle seraient frappés par la clarté de sa nouvelle beauté. D'invisible, elle deviendrait visible et re-présentable. Mieux, elle serait la déesse-lumière vers laquelle tous les regards convergeraient. Pecola ne réalise pas la solitude des dieux olympiens et ne sait pas que la starisation est une

---

9 *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963 On peut faire, en termes durandiens, une exégèse du schème de la descente en rappelant que Pecola est émerveillée d'abord par la surface du lait, également appelée la peau du lait. Ceci induirait justement une homologie entre la peau du lait et l'épiderme. Elle va plus loin, puisqu'elle le boit jusqu'à la dernière goutte, passant ainsi du dessus (épiderme) au dessous (hypoderme) de la surface peaucière pour découvrir au fond de la tasse le visage imprenable de Shirley Temple et son regard imprécatoire. Cette imprécation est liée justement au fait que derrière l'évanescence du lait se cache l'éternité d'un regard figé avec lequel elle se retrouve tragiquement nez à nez et qui la dévisage de manière méprisante alors qu'elle l'admire maladivement.

10 Janine, Chasseguet-Smirgel, *La maladie d'idéalité : essai psychanalytique sur l'idéal du moi*, Paris: L'Harmattan, 2000.

11 *Ibidem* : l'idéal du moi, c'est le modèle que l'on cherche inconsciemment à égaler, but à atteindre. L'idéal du moi est construit par l'enfant au fur et à mesure qu'il s'identifie à son milieu social et au rythme de ses échecs. Petit à petit, il fixe les références qu'il cherchera ensuite à atteindre.

quête d'autant plus aporétique qu'elle est sans fin et que sa réalisation lui ferait perdre son humanité, son humilité et son ipséité, ce qui serait davantage traumatisant. Elle devient donc ses modèles et non plus elle-même. L'identification est un processus dialectique parce qu'il est un moule qui permet de donner forme au Moi mais, il est un risque pour l'autonomie du sujet et peut être source de déséquilibre psychique.

Par les modèles qu'elle impose, l'identification fait entrer le « je » dans le « nous ». Le problème ici est qu'il s'agit d'un « nous » défini contre les Noirs. Pecola se noie dans le pluriel en voulant donner vie à un monde mirifique conçu par les Blancs pour eux-mêmes, entretenu par l'école et appris aux parents qui le perpétuent en offrant des poupées Barbie à Pecola. Ce monde mythique est décrit par Claudia en ces termes :

> Here is the house. It is green and white. It has a red door. It is very pretty. Here is the family. Mother, Father, Dick, and Jane live in the green-and-white house. They are very happy. See Jane. She has a red dress. She wants to play. Who will play with Jane? (…) Mother, will you play with Jane? (…) Do you want to play with Jane? (p. 3)

Cette citation décrit une famille apparemment heureuse dans un espace euphorique. Le caractère itératif de la syntaxe montre qu'il s'agit d'une énonciation à visée clarificatrice et pédagogique. Lorsque des élèves noirs comme Pecola regardent cette famille, ils y voient un prototype de famille américaine enviable. Cependant, ils ne peuvent pas percevoir la crise qu'elle traverse. Le symptôme du malaise est traduit par l'attitude de Jane qui cherche en vain un compagnon de jeu. Jane est donc en proie à une vraie solitude. L'harmonie de la famille n'est donc qu'apparente. Le drame de Jane préfigure celui de Pecola. C'est pourquoi la narratrice lui donne le pendant syntaxique d'un texte sans ponctuation ni ordre: «Hereisthehouseitisgreenandwhiteithasareddooritisveryprettyhereisthefamilymotherfatherdick andjaneliveinthegreenandwhitehousetheyareveryhappyseejaneshehasareddressshewantstoplay whowillplaywithjane(…)» (p. 4) Le texte apparait comme un tout opaque et illisible de lettres alphabétiques. Cette configuration dans laquelle Jane se retrouve est similaire à celle de Pecola qui l'envie. Le brouillage de l'ordre syntaxique annonce celui du regard qui fait que la petite fille dirige son regard dans tous les sens, à la recherche d'une aide.

Pecola veut devenir une star pour être vue et veut donner de l'éclat à sa famille qui vit dans une maison ressemblant à une grotte. Ce faisant, elle veut réécrire l'histoire de sa famille dans une logique prométhéenne et en occulter la réplique de l'enchaînement au Caucase. Elle y est conditionnée par l'éducation des parents et par les stars médiatiques dont l'exemple lui fait croire que pour exister, il faut être vu par l'Autre ; d'où la réécriture du cogito cartésien en

ces termes aphoristiques: « on me regarde, donc je suis ». Le regardant construit l'être du regardé et peut l'effacer en retour. Cette polarisation du regard impose un style de focalisation spécifique. La focalisation sur l'œil est elle-même un appauvrissement de la sensorialité des personnages: l'œil devient l'essence même, voire la totalité du personnage. Ceci est une forme de synecdoque, figure de morcellement du corps du personnage et du texte. Le traumatisme s'inscrit enfin dans le texte sous la forme de synecdoque. La synecdoque que l'on retrouve dans le titre est un signe d'émiettement du corps; cette fragilisation transcende le corps pour couvrir la syntaxe et l'histoire. Cet affaiblissement est une interpellation insinuée par le narrateur pour une lecture autre de l'Autre.

III. Des yeux éclairés à une conscience éclairante

Notre objectif ici est de montrer que regarder est une pratique qui définit un monopole et que le traumatisme qu'elle engendre dans l'écriture morrisonienne est une invitation à voir l'Autre autrement pour la naissance d'une société moins traumatisante. Elle critique la « vision par derrière » de l'Autre, au sens de Pouillon[12]. Cette focalisation est le privilège d'une conscience perceptrice personne qui se croit éclairée. La perspective utilisée par l'auteur oscille entre une focalisation zéro et une focalisation interne prise en charge successivement dans le récit par Claudia, Cholly Breedlove, Pauline Breedlove, Geraldine et Soaphead. Par contre, Pecola est exclue de ce privilège. Elle est la grande silencieuse, effacée qu'elle est derrière toute cette machine sémiologique qui la fait être ou disparaître selon les besoins de chaque narrateur.

La focalisation zéro crée un point de vue surplombant le regardé et définit un territoire exclusif qui fait de la personne focale un centre. À l'inverse du regardant monadique, Pecola est très jeune et fragilisée par les regards divergents portés sur elle. À 14 ans, elle est fascinée par des modèles qu'elle ne peut comprendre, lesquels modèles occupent la scène dont elle est exclue et créent en elle un désir d'appropriation[13]. C'est pourquoi elle semble vivre sous hypnose. Tel le psychanalyste et son analysant, Pecola subit le regard des autres, contrairement aux stars qui captivent et *possèdent* le regard des regardants. Si le regard des stars crée le goût de la possession de ces dernières, celui de Pecola est source de dégout. Son regard non-euclidien ne lui permet pas de voir le fonctionnement intérieur de cette société, ni de comprendre le regard suffisant du Blanc à son égard. La réplique syntaxique de ce type de regard qui fragilise le personnage est la focalisation omnisciente qui met en scène Dick et

12 La « vision par derrière » chez Pouillon équivaut à la focalisation zéro de Roland Barthes.

13 Elle a une obsession possessive.

Jane[14], les deux personnages du récit idyllique qui fait office de livre pour les écoliers américains.

Au contraire, le récit de Pecola est raconté au début par un narrateur intradiégétique au moyen d'une focalisation interne. Par la suite, l'histoire est racontée en focalisation zéro ; le narrateur devient plus loin un être faillible en la personne des personnage intradiégétiques de Claudia, Cholly, Pauline, Geraldine, Soaphead, des amies de Madame Macteer et de Claudia. L'approche omnisciente dévoile une trajectoire verticale et hiérarchique, alors que les regards changeants des autres narrateurs montrent plusieurs facettes de Pecola. Une démarche reste toutefois univoque malgré la diversité des narrateurs : c'est Pecola qui est toujours vue directement ou indirectement par chaque narrateur. Ils parlent d'elle et de son père.

Si Cholly Breedlove, son père, a l'occasion de parler de lui-même, tel n'est pas le cas pour Pecola qui ne peut pas raconter sa propre histoire : elle ne peut donc se voir elle-même, à moins que ce soit à travers le regard d'autrui. Chez les Macteer, Pecola est une enfant dont la présence est tolérée par dépit. Pour Claudia, les Blancs voient en elle l'incarnation du mal. Quant à Géraldine, elle refuse que son enfant joue avec Pecola et l'éconduit de sa demeure réservée aux Blancs. Ses propres parents ont pitié d'elle à cause de sa laideur. Soaphead éprouve de la pitié pour elle et lui fait croire qu'elle peut obtenir des yeux bleus en faisant une offrande à Dieu. Il voit en ce sacrifice la seule façon de l'aider à être joyeuse. Claudia la perçoit comme une simple victime émissaire. Ce qui est marquant dans ces points de vue sur le personnage est leur caractère changeant. Ces changements entamés déjà par la transformation de l'intertexte de Jane et Dick en une masse confuse filée sur tout le texte sont amplifiés par les nombreuses variations de points de vue qui morcellent le personnage. Le sujet n'est donc plus monadique, émietté qu'il est dans et par le mode de focalisation qui sert à rendre compte de sa vie. Rejetée par les siens, le traumatisme de Pecola est lié à son appartenance à la race noire et par le fait qu'elle arbore une laideur dont elle ne peut se départir. Pourtant, l'illusion des yeux bleus la maintient dans son statut de rejetée, c'est-à-dire, de regardée dégoutante.

Elle est condamnée à faire trois choses: errer et fouiller dans les décharges de détritus, accepter son rejet par les parents des autres élèves noirs qui estiment qu'elle ne doit plus aller à l'école à cause de ses relations incestueuses avec son père et poser des questions rhétoriques à Claudia. Ces constatations appellent plusieurs réflexions théoriques.

---

[14] Ce sont les deux personnages du récit idyllique hypotextuel qui sert d'avant-texte au récit hypertextuel mettant Pecola en scène. Jane et Dick sont beaux, blancs, heureux ; ils vivent dans une famille unie, riche et jouent avec les beaux cadeaux à eux offerts par leurs parents. Ce sont des icones pour Pecola.

Le regard porté sur elle à cause de l'inceste et qui la maintient loin des autres enfants est dichotomique : il la transforme en agent du Mal et les autres en agent du Bien. Dès lors, le personnage passe pour une victime émissaire qui porte sur elle toute la laideur de la société, c'est-à-dire, tout ce à quoi la société refuse de ressembler pour ne pas être mal vue. La disjonction stimulée par ce regard doctrinaire a une dimension ontologique puisqu'elle vise à perpétuer des essences, notamment la beauté blanche. Cette beauté monopolise et trace un territoire inviolable du représentable dont le Blanc est seul à incarner les normes. Pecola et ses parents sont assimilés à de mauvaises herbes : « They *are* ugly. They *are* weeds» (p. 50) L'utilisation de l'italique crée une métaphore visant à insister sur l'être des Breedlove. Du coup, elle établit le parallèle avec Miss Dunion (p. 51) qui a la réputation d'avoir un jardin sans aucune mauvaise herbe. Cette asepsie digne d'un eugénisme végétal est un système de nettoyage qui pérennise les « bonnes herbes » et fait d'elles des sujets syntones. On retrouve le même schéma dans l'attitude de Pauline envers Cholly.

Indubitablement, Pauline voit en Cholly l'incarnation des forces du mal et pense que l'harmonie dans son foyer ne reviendra que si celui-ci en est banni. En fait, Cholly regroupe en lui les maléfices qui fondent sa croyance en la protection d'un Dieu-sauveur dont elle est l'image. Elle ne cherche pas à le sauver. Bien au contraire, elle veut s'affirmer comme une meilleure personne par rapport à lui en noircissant son portrait au point de créer la haine du père envers Sammy son fils. Sans s'en rendre compte, elle reproduit la haine au lieu de l'amour du prochain. La critique de la pensée dichotomique se lit dans les faits et gestes de ceux qui l'articulent. Contrairement à Sammy qui frappe son père, Pecola ne lui tient aucun propos malveillant. Elle se contente de fermer les yeux pour ne rien voir. Cette attitude passive est implicitement une invitation à regarder les choses autrement.

Vues autrement, certaines désignations révèlent une crise dans la conscience de ceux qui se disent normaux. Cependant, du point de vue onomastique une chose est frappante: le nom « Pauline » contient deux syllabes dont la dernière « line » renvoie à une volonté d'aligner, de ranger ou de faire passer une chose du côté de la norme. La désignation « Cholly » donnée à Breedlove est une déformation de « Charles ». Cette appellation renvoie à une autre voilée, celle de « holy » c'est-à-dire « saint ». Cette contradiction renverse tout le fondement du regard condescendant et aseptisé de certains personnages racistes et noirs. Comment comprendre en effet que Cholly qui vole sa propre femme et viole Pecola par deux fois puisse avoir un nom qui le sanctifie ?

A partir de cet instant, les polarités du regard changent. On comprend alors que les personnages de crise comme Pecola, Maginotline et Cholly expriment autre chose que ce qu'il

nous est donné de voir d'eux. D'abord, notons que Maginotline est une prostituée ; donc du point de vue moral, elle constitue un danger public à Lorain. C'est pourquoi Claudia et Frieda Macteer lui disent qu'elles ne peuvent pas l'approcher. Leur mère le leur interdit. Pourtant, la même prostituée porte le nom de « Marie » et son activité n'a aucun rapport avec la doctrine chrétienne. De plus, son surnom « Maginotline » est riche d'enseignements. Il peut se décomposer en « Magi, not line ». Magi en anglais renvoie aux rois Mages et « not line » correspondrait à un refus de s'aligner, de se soumettre à toute autorité ; son nom est iconoclaste puisqu'il évoque les rois Mages venus se prosterner devant Jésus en signe de reconnaissance de son autorité. Le prénom « Marie » crée un horizon d'attente polysémique : est-ce Marie la vierge ou la prostituée ou est-ce une réplique à Pauline, la mère de Pecola ? Les relations entre Pecola et Marie sont pourtant au beau fixe et la dernière fait régulièrement des cadeaux à la première. La solidarité qu'elle manifeste à l'égard de Pecola est ce qui manque dans la société américaine. Les deux femmes reconstruisent une altérité symbiotique sous un mode iconoclaste. Maginotline allie à elle seule deux rôles : celui des rois mages et celui de Marie Madeleine à qui Jésus dit « Noli me tangere [15]» (Jean 20, 17). Pourtant, elle est la première personne à le voir lorsqu'il monte aux cieux. Le « noli me tangere » est ce regard transcendant et paradoxal qui rejette l'inférieur et le sanctifie paradoxalement. On peut donc dire que la vérité est de l'autre côté du miroir. Le miroir renvoie au regardant la certitude que le regardé lui ressemble et fonde la tranquillité de son égo.

Regarder autrement, c'est déconstruire la hiérarchie de la pensée ontologique pour la remplacer par une autre qui se veut « nontologique », au sens où Huguette Dufresnois et Christian Miquel[16] l'entendent. Il y a nontologie dans le récit parce que Pecola et les personnages de crise comme Cholly et Marie Maginotline interrogent les fondements de la pensée ontologique américaine qui informe le regard de nombre de regardants. À la fin du roman, Pecola veut paraître belle, non pas sur la scène du territoire défini par le regard dominant, mais dans les détritus. Elle recherche pour ainsi dire la beauté dans la laideur. C'est une approche digne d'une illusion de perspective en peinture. Elle brode bien sur le canevas du trompe-l'œil.

En effet, la pensée ontologique fige des identités et prescrit des normes selon lesquelles la société doit être essentiellement composée de sujets syntones. Le sujet syntone est un personnage de type homothétique en harmonie avec son milieu ambiant. Le visage de Pecola qui est source de dégout invite à revoir les règles du regardable. Incontestablement, la

[15] Notre traduction : Ne me touche pas.

[16] Miquel, Christian et Dufrénois, Huguette. *La Philosophie de l'exil*, Paris : l'Harmattan, 1996.

promotion du modèle de sujet regardable vise à reproduire de l'identique de sorte que la société du spectacle décrite ici ne s'accommode pas du différent. Elle brouille les frontières entre la réalité sociale, les réalités scénique et médiatique au point de priver la société de double. L'illusion du vrai scénique emporte le contemplateur hypnotisé si bien qu'il ne distingue plus le vrai de l'illusion. Regarder autrement oblige à réapprendre à regarder le réel et la scène.

On comprend alors l'obsession de Pecola qui oblige Claudia à regarder ses yeux pour voir s'ils sont vraiment bleus et beaux après le sacrifice. Elle recherche sous le mode de l'oxymore la beauté dans les ordures et regarde donc ces dernières non pas comme une matière excrémentielle, mais comme une source de régénération. L'esthétisation et la sémantisation des détritus élèvent l'indigne à la dignité du scéniquement représentable. Si tel est le cas, alors l'on pourrait dire qu'il s'opère une mise en crise de l'orthodoxie raciste de la représentabilité. Pecola met le non-présentable en scène. Elle devient en définitive ce personnage qui pose des questions insensées qui importunent les autres. Elle repose les mêmes questions tant de fois à Claudia que celle-ci s'énerve et la quitte. On pourrait même dire qu'elle l'accuse de folie. Sur ce point, le récit lui-même est indécis puisqu'il est raconté sous forme de scène à la fin. On ne sait pas si Claudia est en possession de toutes ses facultés mentales vu qu'elle fouille dans les ordures, probablement à la recherche de quelque chose. La scène est un mode narratif qui fait une large place aux dires de Claudia et de Pecola. Les narrateurs qui racontaient jusqu'alors l'histoire de Pecola sont mis en veilleuse dans la scène. Parler en son propre nom, c'est se mettre au devant de la scène et s'offrir la possibilité d'être sujet de discours et d'histoire.

Pecola oblige Claudia à la dévisager, non pas pour tomber sous son charme, mais pour s'en aller, après s'être posé des questions sur la validité du vu, sur ses propres capacités à bien voir. C'est ce qu'insinue Soaphead lorsqu'il dit dans sa lettre à Dieu qu'il a humblement fait pour Pecola ce que lui Dieu n'a pas réussi à faire : recréer le réel dans l'illusion et l'amener à prendre l'illusion pour le réel.

Bien que critiquable, l'approche de Soaphead nous invite en fait à regarder d'une manière autre et à créer de la flexibilité dans la fixité des polarités et des valeurs. Le culte de l'harmonie dans le regard pourrait reproduire une ressemblance de tous à tous, et personne ne serait plus lui-même. La mise en crise des vérités transcendantales qui oblige Pecola à fouiller les poubelles vise à réorienter le regard du haut vers le bas pour donner une dimension euclidienne à l'objet regardé en vue de prendre la mesure de sa profondeur et à refuser de se

laisser éblouir par les vedettes qui brillent de milles feux au lieu de se rendre éclairantes pour les spectateurs.

Le culte de la lumière associé au projet de starisation est un culte prométhéen qui devient spécieux parce qu'il est trop solaire. Le spectacle solaire impose un regard héliotrope et se double d'une fonction phatique car chacun veut pour lui seul ce qui est beau, bien, et pense que devenir comme l'Autre lui confère tous les pouvoirs. Le regardant qui se réjouit d'une scène qui le captive est interpellé finalement non pas par sa conscience, mais par ses sens. Humaniser le regard, c'est remplacer l'héliotropisme par une flexibilité oculomotrice et embrasser l'objet du regard avec la conscience, ce qui permettrait ainsi au regardant de se détacher de la vue pour réfléchir au sens du vu. Cette approche de l'objet esthétique, digne d'une distanciation brechtienne, aboutit à une dés-identification d'avec l'objet vu. Ici l'héroïne n'a rien en elle pour apaiser le lecteur.

Morrison produit un texte sans enflure et sans tonicité. Selon Todorov[17], depuis Auschwitz, il est impossible de donner des impulsions tonicardiaques aux textes littéraires. Par son manque de tonicité, le récit victimaire de Toni Morrison critique les artifices trop voyants et apolliniens du récit héroïque et sonne le glas des Prométhée. *The Bluest Eye* raconte l'histoire de Pecola d'une manière ordinaire : il n'y pas de suspens vu qu'au moment où commence le texte, l'histoire est terminée. Chacun des narrateurs la raconte à rebours pour expliquer comment l'on en est arrivé là. En plus, la multiplicité des narrateurs déréalise le personnage qui devient un fragment de réalité sous le regard de chacun. Puisqu'il n'y pas de nœud, on ne peut pas par conséquent espérer de dénouement. De là vient tout l'intérêt de la notion de stimulation tonicardiaque. Elle renvoie au pouls narratif qui est supposé croître avec la complication de la crise pour atteindre un seuil critique où le lecteur perd sa sérénité, par effet d'empathie, à cause des malheurs du héros. Toutes ces sensations qui font de la lecture d'un récit tonique un oxymore du plaisir douloureux disparaissent dans la banalité de l'histoire de Pecola. Puisqu'elle est la conséquence d'un nœud, la tonicité est une enflure qui se veut voyante, explosive : elle convoque la vue, l'ouïe et se veut érectile. Le nœud n'est-il pas aussi dur et voyant qu'une érection rigide? Enlever au récit sa tonicité, c'est le faire détonner pour qu'il ne détone plus. Les procédés esthétiques de détonation du récit de Pecola sont humanisants parce que le bruit des tonalités se veut assourdissant pour l'oreille tout comme l'excès de lumière empêche de voir. La détonation permet la réflexion dans le silence de l'exil. L'exil est d'abord lié au bannissement de Pecola de l'école et de la société. La folie

17 Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2001.

dont on l'accuse est aussi une forme d'exil intérieur. L'héroïne victimaire a au moins la possibilité de réécrire son propre récit, sans le savoir, sous un mode carnavalesque. D'absente du récit de surface qui raconte que la geste des gens bien vus, elle devient sous un mode clownesque le personnage principal d'un récit victimaire, qui ne montre que des perdants. Ce récit micrologique de la « chaoerrance » selon une expression de Niamkey-Koffi[18] rapproche Pecola d'une sorte de refoulé revendiquant sa place dans le champ conscientiel.

Il ne s'agit point pour le refoulé de revenir comme l'Autre, mais de faire voir dans ce retour une volonté de dire quelque chose d'autre car, à force d'imposer sa voie aux autres, la puissante communauté blanche a fait d'eux des gens sans voix et sans tonus.

Conclusion

La posture du regardant transcendant consiste à isoler un « noyau ontologique » du regardé. Qui plus est, le regardant ne peut que dominer l'objet, puisqu'il le fait être et disparaître selon les normes de présentification qu'il édicte. Pecola est silencieusement traumatisée par les valeurs de la société. À sa laideur déjà traumatique qui l'oblige à s'effacer durablement de la scène du regard, vient s'ajouter son obsession pour les stars que la société du spectacle expose à tout-venant. Cette obsession la pousse à commettre des actions risibles et vaines pour être comme ces stars-regardées qui captivent l'attention des regardants. Dans son innocence, elle ne sait pas qu'elle se perd dans une quête dont les règles sont fixées par le regardant contre sa communauté : le Noir n'est pas beau. Le sacrifice de Soaphead qui lui fait croire qu'elle a des yeux bleus montre bien que le regard et la vue qui en découlent sont une affaire de perspective. Le regardant croit avoir le monopôle de la perception de la perspective, mais oublie que la scène de l'art joue aussi sur le trompe-l'œil qui impose que chacun s'exerce derechef à regarder l'objet d'une manière tout autre. Cette approche détache le regard du biologique (la vue) et l'inscrit dans le conscientiel (la vision).

Sous cet angle, la folie de Pecola, ses questions absurdes à Claudia, l'opacité créée par la narratrice dans le récit naissant de Jane et Dick, conduisent à une crise de l'illuminisme des regardés si habitués à l'ivresse jouissive du regard vertical que leur vue est sans profondeur. Il faut réapprendre à regarder le réel pour humaniser le regard de notre société.

---

18 *Les images éclatées de la dialectique*, Abidjan, PUCI, 1996, p. 166.

Bibliographie

Chanda, Tirthankar. « Toni Morrison, une femme d'exception », P. 96-7, in *Jeune Afrique*, N°2527 du 14 au 20 juin 2009.

Chasseguet-Smirgel, Janine. *La maladie d'idéalité : essai psychanalytique sur l'idéal du moi*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963.

Jung, Carl Gustav. *Dialectique du moi et de l'inconscient* Paris, Gallimard, 1986

Miquel, Christian. *La Pensée du rien. Petit traité de nontologie, nihilisme et sagesse*, Paris, l'Harmattan, 2007.

Miquel, Christian et Dufrénois, Huguette. *La Philosophie de l'exil*, Paris : l'Harmattan, 1996.

Memmi, Albert. *Portrait du colonisé,* Paris : Gallimard, 1985.

Robert, Marthes. *Roman des origines, origines du roman*, Paris : Bernard Grasset, 1972.

Todorov, Tzvetan. *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2001.