

À la recherche de ce qui a pu être dit : la fabulation critique de Saidiya Hartman face à la violence des archives

In search of what might have been said:
Saidiya Hartman's critical fabulation in the face
of the violence of the archives

Carla Miguelote



Pour citer cet article

Carla Miguelote, « À la recherche de ce qui a pu être dit :
la fabulation critique de Saidiya Hartman face à la violence
des archives », *Fabula / Les colloques*, « Littérature et sciences
sociales : histoire. Littérature et relations : l'hypothèse d'une «
littérature relationnelle » », URL : [https://www.fabula.org/
colloques/document14168.php](https://www.fabula.org/colloques/document14168.php), article mis en ligne le 27 Mars
2026, consulté le 21 Avril 2026

À la recherche de ce qui a pu être dit : la fabulation critique de Saidiya Hartman face à la violence des archives

In search of what might have been said: Saidiya Hartman's
critical fabulation in the face of the violence of the archives

Carla Miguelote

Une tendance forte dans la littérature contemporaine consiste en l'appropriation de textes écrits par d'autres, de textes issus de la tradition littéraire, mais aussi de documents divers, comme des procédures judiciaires ou des bulletins de circulation radiophoniques. C'est à propos de cette tendance que parle Marjorie Perloff dans son livre *Unoriginal Genius*, Kenneth Goldsmith, dans *Uncreative Writing*, et Leonardo Villa-Forte, dans *Escrever sem escrever*. En d'autres termes, c'est une littérature qui remet en question les idées d'originalité, de génie et de créativité et qui se fait uniquement par rapport à d'autres textes, par rapport à ce que d'autres ont déjà dit et enregistré. La méthode d'écriture de Saidiya Hartman, qu'elle appelle la « fabulation critique », pourrait également être comprise dans ce sens. Mais il existe néanmoins une différence importante. Puisque Hartman s'occupe des rares archives de l'esclavage et des populations afro-diasporiques, elle recherche des textes qui n'ont pas été écrits mais qui ont au contraire été violemment effacés de l'histoire.

Dans son dernier ouvrage, *Wayward Lives, Beautiful Experiments : Intimate Histories of Social Upheaval* (Hartman, 2019), Hartman utilise un large éventail de documents d'archives pour imaginer et recréer la vie de jeunes femmes noires rebelles dans les ghettos de New York et de Philadelphie au début du xx^e siècle. L'écrivaine se trouve ainsi confrontée au défi de travailler avec les archives sans en répéter la violence, l'effacement de la singularité de la vie des femmes noires. Lorsqu'il s'agit de personnages réels, lorsque l'écrivaine suit la trace de leurs histoires dans des archives qui font taire leurs voix et ne laissent apparaître que celles de leurs interlocuteurs – des collecteurs de loyers, des sociologues, des assistants sociaux, des psychologues ou des psychiatres – Saidiya Hartman (2019, p. 12, je traduis) imagine ce qu'ils ont pu dire et recrée leurs mots, développant un style narratif intime « qui place la voix narrative et le personnage dans une relation

indissociable¹ ». Autrement dit, bien qu'il s'agisse d'un livre écrit par Saidiya Hartman, le texte n'est né que du désir d'une relation impossible, tissant une écriture à la fois auctoriale et collective, puisqu'elle entend rétablir un chœur de voix, celui qui émerge de la vie intime de femmes noires désobéissantes et visionnaires, honorant leur vie et leurs mouvements insurrectionnels.

Nous souhaitons proposer une lecture de Saidiya Hartman attentive au rapport entre le concept de « fabulation critique », forgé par l'écrivaine, et la ressource narrative, largement utilisée par elle, de la temporalité conditionnelle, par opposition à l'usage du système alterné du passé composé et de l'imparfait, qui est plus courant dans la fiction et dans les récits biographiques ou historiques. La temporalité conditionnelle apparaît chez Saidiya Hartman comme une ressource narrative pour rapporter non pas ce qui a été, non pas un passé donné, puisqu'il est impossible à récupérer, mais le récit (ou, plus précisément, la fabulation) de ce qui a pu être. Et cette méthode s'impose parce que le passé sur lequel Hartman se concentre est celui de l'esclavage atlantique et de sa survie, c'est-à-dire les récits de vies de la diaspora africaine, encore en danger dans le présent et effacés ou violés dans les archives.

Dans une interview, Saidiya Hartman définit ce qu'elle entend par « fabulation critique », basée sur l'état d'incomplétude des matériaux historiques trouvés dans les archives :

Pour moi, la fabulation critique consiste à réfléchir au type d'histoire spéculative qui pourrait émerger des archives, c'est une sorte de non-fiction spéculative. J'utilise les stratégies du roman, mais j'ai toujours besoin des documents, même s'ils ne sont que des aperçus de la vie réelle de ces gens. Je trouve ces gens fascinants. En fait, j'ai l'impression que mon travail consiste à honorer ces vies. C'est la raison pour laquelle je ne pense pas à écrire de la fiction. Je veux honorer ces vies dévalorisées et oubliées.² (Hartman, 2021a, je traduis.)

C'est surtout dans l'article « *Venus in Two Acts* » (Hartman, 2008) que Hartman développe une réflexion sur sa propre méthode de travail. L'article a été publié un an après la parution de son livre *Lose your Mother : a Journey along the Atlantic Slave Route* (Hartman, 2007) et propose de revisiter l'un de ses chapitres, intitulé « *The Dead Book* », qui faisait allusion à l'histoire d'une jeune fille nommée Vénus, tuée sur un navire négrier. Comme le dit Hartman, « quelques lignes d'une transcription judiciaire moisie forment l'histoire entière de la vie d'une fille. Sans cela, elle n'aurait laissé aucune trace. Ces mots sont la seule défense de son existence, la seule

¹ « [...] which places the voice of narrator and character in inseparable relation ».

² « Para mim, a fabulação crítica é pensar sobre o tipo de história especulativa que poderia surgir a partir do arquivo, é um tipo de não-ficção especulativa. Eu faço uso de estratégias do romance, mas ainda preciso dos documentos, nem que sejam apenas contornos das vidas reais daquelas pessoas. Acho essas pessoas fascinantes. Sinto que, na verdade, meu trabalho é honrar essas vidas. É por isso que não penso em escrever ficção. Quero honrar essas vidas que foram desvalorizadas e esquecidas. »

barrière contre sa disparition [...] » (Hartman, [2007] 2021b, p. 137, je traduis)³. Même si, dans ce livre, l'autrice ne mentionne pas Michel Foucault, ses propos sur l'unique trace de la jeune fille assassinée sur le navire *Recovery* rejoignent les réflexions du philosophe dans l'introduction qu'il a écrite, en 1977, pour *La Vie des hommes infâmes*.

Comme le dit Stephen Best dans le livre *None Like us*, ce texte de Foucault constitue une référence non seulement pour Hartman, mais pour toute une génération de chercheurs noirs et *queer* contemporains intéressés à exhumer leur passé. La conception du livre *La Vie des hommes infâmes* suit le désir de Foucault (1994, p. 237, 243) de publier une anthologie d'existences obscures, « des malheurs et des aventures sans nombre, ramassés en une poignée de mots » dans des documents qui datent de 1660 à 1770, et qui viennent des « archives de l'enfermement, de la police, des placets au roi et des lettres de cachet ». Il s'agissait de vies vouées à l'oubli, auxquelles les autorités médicales et juridico-politiques faisaient référence par des phrases laconiques. Paradoxalement, ce sont ces mêmes phrases qui ont permis de préserver ces existences qui autrement auraient disparu :

Toutes ces vies qui étaient destinées à passer au-dessous de tout discours et à disparaître sans avoir jamais été dites n'ont pu laisser de traces – brèves, incisives, énigmatiques souvent – qu'au point de leur contact instantané avec le pouvoir. De sorte qu'il est sans doute impossible à jamais de les ressaisir en elles-mêmes, telles qu'elles pouvaient être « à l'état libre » [...]. (Foucault, [1977] 1994, p. 241.)

Onze ans après avoir écrit « *Venus in Two Acts* », Saidiya Hartman publie *Wayward Lives, Beautiful Experiments* (2019). Et c'est dans ce livre que la méthode de fabulation critique, annoncée dans l'article, trouve des possibilités de développement plus large. Pour ce colloque, j'ai choisi de parler de l'un des trois chapitres dans lequel Hartman s'intéresse plus en détail aux histoires de femmes *queer*. Il s'agit du chapitre « Monsieur Beauté, l'autobiographie d'une ancienne femme de couleur, scènes sélectionnées du film jamais sorti d'Oscar Micheaux, Harlem, dans les années 1920 » (Hartman, 2019, p. 193, je traduis)⁴. S'y intéresser permet de comprendre comment l'autrice utilise la temporalité conditionnelle, une ressource qui cherche selon elle à « [...] déplacer le récit préétabli ou autorisé et imaginer ce qui a pu se passer ou a pu être dit ou a pu être fait [...] » (Hartman, 2008, p. 11, je traduis)⁵.

³ « A few lines from a musty trial transcript are the entire story of a girl's life. Barring this, she would have been extinguished without a trace. These words are the only defense of her existence, the only barrier against her disappearance [...] »

⁴ « *Mistah Beauty, the autobiography of an ex-colored woman, select scenes from a film never cast by Oscar Micheaux, Harlem, 1920s.* »

⁵ « [...] to displace the received or authorized account, and to imagine what might have happened or might have been said or might have been done ».

Dans le chapitre susmentionné, Saidiya Hartman imagine un film qui aurait été réalisé par Oscar Micheaux, le cinéaste noir américain le plus en vue de la première moitié du xx^e siècle, ayant réalisé et produit plus de quarante films. Le film mettrait en scène un personnage réel nommé Gladys Bentley. Bentley était une artiste brillante, une star qui a commencé sa carrière à Harlem et qui a fréquenté les meilleurs clubs blancs du pays, pour finalement atteindre Hollywood. Son succès, cependant, n'a jamais été déconnecté de la controverse et du scandale, car Bentley vivait, s'habillait et aimait comme un homme. Il travaillait en smoking et se retrouvait souvent entouré de champagne et de femmes qui l'adoraient.

Dans une note au début du chapitre, Hartman explique que sa fabulation sur cette intrigante figure *queer* est basée sur l'essai autobiographique de Bentley, « *I Am a Woman Again* », publié dans *Ebony Magazine* en août 1952. Dans l'essai, Bentley raconte comment elle a trouvé le bonheur en amour après un traitement médical pour corriger son étrange affliction, celle de vivre à la frontière entre les deux sexes. Bien qu'elle qualifie initialement ce texte d'essai autobiographique, Hartman finit par dire à la fin du chapitre qu'il s'agit très probablement d'un aveu forcé, un texte que Bentley n'a pas souhaité écrire, mais a plutôt été obligée de faire en raison du climat politique qui régnait à l'époque. « Dans les années 1930, la loi exigeait que les artistes féminines demandent une licence pour porter des vêtements pour hommes lors de leurs représentations. Le travestissement était alors qualifié de pratique subversive. »⁶ (Hartman, 2019, p. 200, je traduis.) Les personnes *queer* étaient ciblées par les politiciens conservateurs et le mariage de Bentley « avec une femme blanche dans une cérémonie civile avait rendu l'artiste vulnérable » (Hartman, 2019, p. 200, je traduis)⁷.

Pour illustrer comment Hartman utilise la temporalité conditionnelle, je transcris quelques extraits du début du chapitre :

Si la vie de Gladys Bentley était dans un film d'Oscar Micheaux, ce film pourrait s'ouvrir sur un plan d'un immeuble de trois étages à Philadelphie dans lequel l'artiste a grandi. Quatre garçons jouent dans la ruelle derrière la maison. La caméra se concentre sur l'aîné, le distinguant des autres en tant que protagoniste du film, mais sans exagérer la différence entre lui et les autres garçons. Rien dans la façon dont il saute du haut des escaliers jusqu'au bas du palier ou bouscule son jeune frère, qui tombe et pleure Maman, établit ou fixe les catégories « garçon » ou « fille », « frère » ou « soeur ». [...] La scène suivante pourrait être tournée dans une ombre profonde, et nous aurions du mal à distinguer la silhouette sombre dans la pièce encore plus sombre, jusqu'à ce que la porte soit grande ouverte et que la lumière crue du couloir inonde la pièce sans fenêtre ; puis nous verrions un

⁶ « *In the 1930s, state law would require female performers to apply for a license to wear men's clothing in their acts. Cross-dressing was now labeled as subversive.* »

⁷ « [...] *to a white woman in a civil ceremony made the entertainer vulnerable.* »

jeune androgyne de quatorze ans allongé sur le lit étroit, vêtu du costume du dimanche de son frère et perdu dans une rêverie à propos de l'institutrice de troisième année qu'il aime toujours follement. [...] Ou bien l'histoire pourrait s'ouvrir dans un cabaret, avec un gros plan de Bentley [...].⁸ (Hartman, 2019, p. 193-194, je traduis.)

Même si Hartman souhaitait une fin heureuse pour Bentley, elle reste fidèle à l'histoire, au triste sort de l'artiste, et aussi à ce qu'il aurait été possible à Micheaux de réaliser dans son film. Selon Hartman, dans un film de Micheaux, Bentley « ne pouvait être interprété que comme un méchant » (Hartman, 2019, p. 199, je traduis)⁹. Un briseur de cœur, un coureur de jupons, un libertin, quelqu'un qui s'est radicalement écarté de ce qu'on attendait d'une femme, aurait forcément une mauvaise fin. Puisque « la masculinité *queer* de Bentley avait piétiné la notion de l'honneur qui résidait au cœur de tout mélodrame racial », « le dénouement du film – imagine Hartman – restaurerait [...] les normes menacées de tempérance, de monogamie et d'hétérosexualité » (Hartman, 2019, p. 199-200, je traduis)¹⁰. En ce sens, Hartman écrit à la fin du chapitre :

Un retournement brutal dans l'intrigue du film que Micheaux n'a jamais réalisé conduit à la disparition de notre protagoniste. Un acte d'auto-immolation motivée par la répression étatique et déclarée dans une confession forcée oblige le beau mari à assumer le rôle d'épouse, signalant sa défaite. C'est un dernier acte écrasant de renoncement à soi.¹¹ (Hartman, 2019, p. 200, je traduis.)

Dans cette fin du film imaginée, les limites éthiques de la fabulation critique de Hartman sont révélées. Inventer une autre fin pour Bentley « aurait signifié dépasser les limites des archives » (Hartman, 2008, je traduis)¹², aller au-delà de ce que l'on peut penser dans le cadre des paramètres de l'histoire de la violence et de la répression contre des personnes noires et *queer*.

⁸ « *If Gladys Bentley's life were an Oscar Micheaux film, it might open with a shot of the three-story tenement house in Philadelphia in which the entertainer grew up. Four boys play in the alley behind the house. The camera settles on the eldest, distinguishing him from the others as the film's protagonist, but not exaggerating any difference between him and the other boys. Nothing about the way he jumps from the top of the stairs to the bottom of the landing or shoves his young brother aside, which causes him to fall and to cry Mama, establishes or fixes the categories "boy" or "girl," "brother" or "sister." [...] The next scene might be shot in deep shadow, and we would struggle to make out the dark figure in the even darker room, until the door was thrown open and the harsh light from the hallway flooded the windowless room, and the fourteen-year-old androgyne resting on the narrow cot wearing his brother's Sunday suit and lost in a daydream about the third-grade teacher whom he still loves madly. [...] Or the story might open in a cabaret, with a close-up of Bentley [...].* »

⁹ « [...] *could only be cast as villain* ».

¹⁰ « *Bentley's queer maculinity ran roughshod over the righteous propagation that resided at the heart of every racial melodrama* » ; « [...] *the denouement of the film would restor the [...] imperiled norms of temperance, monogamy, and heterosexuality* ».

¹¹ « *A brutal twist in the plot of the film Micheaux never directed leads to the demise of our protagonist. An act of self-immolation motivated by state repression and declared in a coerced confession forces the beautiful husband to assume the role of wife, signaling his defeat. It is a crushing last act of self-renunciation.* »

¹² « [...] *would have trespassed the boundaries of the archive* ».

BIBLIOGRAPHIE

Best Stephen, *None like Us: Blackness, Belonging, Aesthetic life*, Durham et Londres, Duke UP, 2018.

Foucault Michel, « La Vie des hommes infames », *Dits et écrits III* (1977), Paris, Gallimard, 1994, p. 237-253.

Goldsmith Kenneth, *Uncreative writing*, New York, Columbia UP, 2011.

Hartman Saidiya, « Saidiya Hartman : “A história da escravidão moldou a vida de todos nós” », entretien avec Stephanie Borges, *Gama*, 2021a, en ligne : <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/saidiya-hartman-a-historia-da-escravidao-moldou-a-vida-de-todos-nos/>.

Hartman Saidiya, *Lose your Mother: a Journey along the Atlantic Slave Route* (2007), Londres, Serpents Tail, 2021b.

Hartman Saidiya, *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval*, New York, W. W. Norton & Company, 2019.

Hartman Saidiya, « Venus in Two Acts », *Small Axe*, n° 26, 2008, p. 1-14 ; également en ligne : <https://read.dukeupress.edu/small-axe/article/12/2/1/32332/Venus-in-Two-Acts>. DOI : <https://doi.org/10.1215/-12-2-1>.

Perloff Marjorie, *Unoriginal Genius: Poetry by other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

Vila-Forte Leonardo, *Escrever sem escrever : literatura e apropriação no século XXI*, Rio de Janeiro et Belo Horizonte, Relicário, 2019.

PLAN

AUTEUR

Carla Miguelote

[Voir ses autres contributions](#)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) — carla.miguelote@unirio.br

Courriel : carla.miguelote@unirio.br