



HAL
open science

Shelby Foote : Entre tradition et (post)modernisme

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. Shelby Foote : Entre tradition et (post)modernisme. Europe. Revue littéraire mensuelle, 1997, "USA : Nouvelles voix du Sud après Faulkner", 816, pp.57-66. hal-01730195

HAL Id: hal-01730195

<https://hal.science/hal-01730195>

Submitted on 13 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

SHELBY FOOTE :
ENTRE TRADITION ET (POST)MODERNISME

P. CARMIGNANI
Université de Perpignan

« Ordre formel complexe, incertain quant au sens » : la définition barthésienne de la littérature n'aura jamais été aussi vraie qu'en cette fin de siècle – ni aussi appropriée qu'aux États-Unis – où théoriciens et praticiens du roman ont promu la complexité, le problématique et le refus du sens plein au rang d'*a priori* catégoriques. La période 1945-1995 figurera dans les annales littéraires, en Europe mais plus encore en Amérique, comme une des plus fécondes et des plus novatrices que le genre romanesque ait jamais connues, aussi le critique qui ambitionne d'embrasser d'un coup d'œil synoptique le champ de la littérature américaine contemporaine doit-il vite renoncer, devant la diversité kaléidoscopique qui s'offre au regard, à toute velléité de « contemplation monarchique¹ » débouchant sur la vision globale d'un système régi par un ordre apparent. Aveu éloquent de cette impuissance de la *theoria* — au sens étymologique de « contemplation compréhensive d'un ensemble préalablement exploré² » —, l'inflation taxonomique qui a accompagné la description du phénomène observé : on a tour à tour parlé de fiction réflexive, de méta-fiction, de néo-réalisme, de néo-mimétisme, de minimalisme, et enfin de “postmodernisme”, concept problématique, plus symptôme qu'outil d'analyse qui, à défaut d'expliquer cette évolution, l'exprime de façon ambiguë. L'imprécision du terme est encore accrue par le voisinage des notions de “postmoderne” ou de “postmodernité” avec lesquelles le postmodernisme est souvent confondu³ alors qu'il renvoie et fait suite au modernisme anglo-américain du début des années 20 à la fin des années 30 – mouvement littéraire caractérisé par une sensibilité nouvelle, une esthétique de rupture, de créativité individuelle et d'innovation – par rapport auquel, sinon contre lequel, il se définirait. Les réserves que suscite la notion de postmodernisme sont donc nombreuses et l'on peut avoir quelques doutes sur son existence même en tant que mouvement spécifique : « prolongation du modernisme ou révolte quasi œdipienne contre lui ?⁴ » — la question reste ouverte (d'où notre mise en parenthèses du préfixe “post”), aussi nous en tiendrons-nous à une prudente pétition de principe. Ceci posé, il n'en reste pas moins que cette épineuse problématique, transposée dans le cadre de la littérature sudiste, qui seule nous intéresse ici parce qu'elle préfigure ça et là

quelques caractéristiques du postmodernisme, fait naître à son tour une nouvelle interrogation : les écrivains sudistes de la génération de W. Faulkner et ses héritiers présomptifs ou présomptueux (W. Styron, T. Capote, F. O'Connor, W. Goyen, Reynolds Price, Fred Chappell, Cormac Mc Carthy, etc.) sont-ils les gérants de la « tradition du nouveau » inaugurée par les modernistes ou sont-ils déjà les précurseurs de ce qu'on va appeler le postmodernisme ? C'est pour tenter d'y répondre – de manière partielle et forcément sommaire vu les limites de cette étude – que nous évoquerons le cas de Shelby Foote parce que « Sudiste au carré⁵ », écrivain complet, à la fois poète, romancier et historien, son œuvre exemplaire, située à la charnière de la période faulknérienne et postfaulknérienne, ligne de partage fondamentale dans l'histoire de la littérature des États-Unis, présente quelques particularités appelées, semble-t-il, à jouer un rôle déterminant dans la nouvelle fiction américaine qualifiée de postmoderniste.

Exemplaire, en effet, S. Foote l'est d'abord par la manière dont il a résolu la difficulté à laquelle est confronté tout jeune écrivain entrant en littérature dans la période postfaulknérienne, c'est-à-dire la relation au Père symbolique, W. Faulkner, dont l'œuvre immense et novatrice demeure comme un modèle et comme une sollicitation, à la fois d'en faire autant et d'aller au-delà ; en témoigne la célèbre boutade de F. O'Connor : « La présence de Faulkner parmi nous modifie profondément ce qu'un écrivain peut ou ne peut pas se permettre de faire. Personne ne veut être immobilisé avec sa mule et sa charrette sur la voie où le *Dixie Limited* arrive à toute vitesse⁶ ». S. Foote a fait preuve de plus d'audace et, loin de craindre le passage de l'express faulknérien, il a en quelque sorte pris le train en marche. La dette à l'égard de Faulkner est donc indéniable et la parenté entre les œuvres saute aux yeux ; elle est essentiellement d'ordre technique et thématique : figurent en bonne place chez les deux romanciers le passage du Vieux Sud (caractérisé par ce que S. Foote nomme « les quatre dominantes : les arbres, la guerre, les Noirs et le fleuve ») au Nouveau (placé sous le signe de l'argent, du progrès, de la modernité et de la faillite de l'amour), et une réflexion sur l'Innocence et la Culpabilité, mais aussi sur l'Espace, le Temps et la Mémoire, double série, matérielle et spirituelle, individuelle et collective, où s'inscrivent l'histoire et le mythe du Sud et s'enracine sa tradition littéraire. Et c'est, curieusement, dans ce domaine particulier que peut s'esquisser un premier rapprochement entre tradition sudiste et (post)modernisme.

On sait le rôle fondamental du mythe non seulement dans la culture sudiste — où il a rempli une double fonction de « tactique d'annulation de l'histoire et d'amortissement de l'événementiel⁷ » – mais encore dans sa littérature, qui en a longtemps fait – que ce soit pour le perpétuer ou le contrer – son *topos* essentiel et caractéristique. Le Sud a notamment trouvé

dans le mythe de l'*Antebellum South* un alibi – au double sens d'“ailleurs” et de “justification” –, et un moyen de prendre sa revanche sur l'histoire. Or, il semble bien que le (post)modernisme ait redécouvert dans le mythe des vertus sur lesquelles la fiction sudiste a toujours fait fond. Dans sa défiance à l'égard de l'Histoire et du Progrès, dans sa quête d'une forme susceptible de conférer ordre et sens à une réalité fluctuante et chaotique, la fiction (post)moderne a réactivé le mythe en tant qu'instrument d'appréhension et de compréhension de la réalité, et trouvé là également un moyen d'échapper au positivisme environnant. Elle a également été sensible à sa fonction de subversion des modes de pensée dominants, perçus comme aliénants, stratégie que le Sud a anticipée dans sa contestation de la version officielle de l'Histoire américaine propagée par le Nord, absous de toute culpabilité par la victoire. Ironie de l'histoire, le Sud rebelle, qui a longtemps été en quelque sorte “décentré” par rapport à la culture et à la littérature dominantes, se retrouve aujourd'hui en consonance avec une fiction (post)moderne subversive donnant voix au chapitre à ces excentriques par excellence que sont le vaincu, le simple d'esprit, l'Indien, le Noir, la femme et l'homosexuel, symboles de l'altérité refoulée sur laquelle s'est constituée la domination discursive de l'Anglo-saxon protestant de race blanche.

L'œuvre de S. Foote partage ainsi avec le (post)modernisme — dont « le “post” ne signifie pas un mouvement de répétition, mais un procès en “ana-”, un procès d'analyse, d'anamnèse » (L 113) — un profond intérêt pour l'histoire et le passé, mis en question et explorés non pour « élaborer un oubli initial » (ce serait le cas de la condition postmoderne) mais une faute originelle (l'esclavage, la spoliation des Indiens et la Guerre de Sécession), qui a scellé le destin du Sud. L'histoire entre pour une part essentielle dans la définition de l'identité sudiste et c'est aussi une des préoccupations fondamentales du (post)modernisme que la crise des récits de légitimation, qu'ils soient historiques ou mythiques, a conduit à proposer un nouveau mode de déchiffrement du présent et du passé. Cependant, dans l'optique (post)moderne qui récuse la notion de progrès linéaire et privilégie fractures et discontinuités (à l'Histoire totale succède des histoires particulières), l'historiographie traditionnelle est invalidée par une double prise de conscience liée à la critique générale de la représentation. Premier constat : le Sujet n'est pas en dehors de l'histoire ; il n'y a pas d'extériorité du Sujet connaissant par rapport à l'objet de la connaissance. L'historien parle toujours d'un lieu qui lui impose certaines déterminations, entre autres idéologiques, excluant toute illusion d'objectivité (l'historien est dans l'histoire), de vérité (elle-même historique, donc variable) et de

recréation du passé (illusion du “comment c'était”). Comme l'affirme l'historien H.-I. Marrou⁸ :

Il n'y a pas d'histoire véritable qui soit indépendante d'une philosophie de l'homme et de la vie, à laquelle elle emprunte ses concepts fondamentaux, ses schémas d'explication et d'abord les questions mêmes qu'au nom de sa conception de l'homme elle posera au passé.

Deuxième constat : le passé n'est accessible et connaissable qu'à travers textes et documents, en d'autres termes, le passé n'aurait pas d'autre réalité que discursive, d'où l'accent mis par le (post)modernisme sur le fait « l'histoire est une narration qui a de surcroît la prétention d'être une science et pas seulement un roman » (L 34).

Bien qu'il revendique haut et fort son appartenance à la grande tradition de l'histoire narrative (ou historisante) illustrée par J. Michelet ou A. Thierry et qu'il assigne comme objectif à sa pratique une scrupuleuse résurrection du passé (“*to tell how it was*”), S. Foote ne s'en trouve pas moins en accord avec les postmodernistes sur un point essentiel : l'histoire est narration. Convergence inattendue sur une prémisse essentielle d'où seront cependant tirées des conclusions différentes : les postmodernistes récuseront toute prétention à la vérité, à la connaissance objective ; S. Foote au contraire n'hésitera pas à affirmer que l'historien et le romancier « cherchent la même chose : la vérité – pas deux sortes de vérité : la même ; seulement ils l'atteignent, ou essayent de l'atteindre, par des moyens différents.⁹ » La vérité du discours historique, tel qu'il l'entend et le pratique, réside dans l'adéquation au réel. Or, précisément la théorie postmoderniste part du principe que la vérité est une fiction (une construction) et que le statut du réel n'est rien moins qu'assuré : « on ne le connaît jamais que sous forme d'effets (monde physique), de fonctions (monde social) ou de fantasmes (monde culturel) ; bref, le réel n'est jamais lui-même qu'une inférence¹⁰ ». Ainsi, l'histoire serait davantage réélaboration que simple reproduction du passé, d'où l'excommunication postmoderniste du récit en tant qu'instrument de connaissance alors que S. Foote garde intacte sa foi en la toute-puissance de l'écriture comme moyen « de penser les mutations de notre monde autant que toute théorie¹¹ ».

Malgré ces divergences, il n'en reste pas moins que dans son rapport consubstantiel au mythe et à l'histoire, la littérature sudiste recoupe une des préoccupations essentielles du (post)modernisme dans sa résistance à toute forme d'hégémonie culturelle : la mise en lumière des enjeux du discours historique. Il n'y a pas d'historiographie innocente : toute interprétation du passé implique une vision par définition partisane des événements – eux-mêmes construits et non donnés – et manifeste une volonté de domination visant à s'assurer une certaine main-

mise sur la mémoire collective. En opposant à la geste du vainqueur, l'histoire écrite par le vaincu, le Sud s'affirme plus que jamais comme le lieu par excellence où peut s'élaborer aux États-Unis une nouvelle réflexion sur les conditions de production et d'énonciation du discours et de la connaissance historiques, voie où se sont engagés des écrivains comme Toni Morrison et Ishmael Reed.

Qu'il soit historique ou romanesque, le passé factuel/fictif que S. Foote, à l'instar des autres écrivains sudistes, évoque et convoque dans le même mouvement est donc totalement tributaire des lois d'une écriture qui aboutit moins en fait à copier le réel – même si c'est là sa visée première – qu'à le doubler. Ainsi le monde devient fable, pur effet de langage, réalité discursive (en témoigne par exemple le sous-titre du roman *Jordan County* : “A Landscape in Narrative”)¹² et, sur ce point, la distance entre la fiction sudiste et la fiction postmoderniste est également moins grande qu'il n'y paraît car chacune exhibe à sa manière sa littéarité et sa réflexivité. En effet, la mise en scène de la disparition des vestiges du Vieux Sud et de ses derniers représentants, thème central autour duquel se constitue l'œuvre, est toujours affectée d'un certain coefficient d'irréalité que renforce la mise en relief du caractère artificiel des décors et du statut fictif des protagonistes. L'œuvre ne cesse de faire l'aveu de son propre artifice et la fresque du Sud légendaire esquissée par l'auteur prend l'apparence d'un vaste tableau en trompe-l'œil. De même, l'œuvre s'affirme postmoderniste avant la lettre par sa dimension intertextuelle : le Sud suscité par l'écriture a moins la réalité physique ou socio-économique pour référent que l'ensemble des textes rassemblés sous la rubrique “fiction sudiste”. C'est un *topos*, un lieu *du* langage mais aussi un lieu *dans* le langage, autrement dit un espace-texte. La matière première de la littérature sudiste c'est non pas le réel mais le textuel, d'où il s'ensuit – conséquence que ne désavouerait aucun postmoderniste – que le critère d'adéquation au réel doit être remplacé par celui de la conformité aux mots, à l'ordre du discours et à la loi de l'écriture romanesque : le Sud est le signifiant d'une signifié qui n'est nullement le monde mais le recouplement des textes entre eux.

Outre sa nature intertextuelle, la narration romanesque revêt chez S. Foote une tonalité particulière du fait qu'elle se place sous le signe d'une double métaphore, théâtrale et picturale, où « se joue la rivalité [...] des deux “inévitables modalités” de la fiction ; le regard et la voix¹³ ». Si originalité il y a dans l'écriture de S. Foote, elle est à rechercher dans ce rapport essentiel qu'elle entretient avec un mode de vision particulier et surtout avec la voix : c'est là encore une particularité qui anticipe en quelque sorte une des évolutions caractéristiques de la littérature américaine contemporaine qualifiée de postmoderniste, à savoir « l'émergence d'une

oralité triomphante » (Ch 37). L'écriture de Foote est constamment sous-tendue de discours ; tout ce qu'écrit l'auteur passe par l'épreuve flaubertienne du « gueuloir » ; les phrases sont lues à haute voix et retouchées jusqu'à ce qu'elles se conforment au rythme de la langue parlée, acquièrent le « grain de la voix » et se parent de toutes les diaprures de la langue orale.

Somme toute, bien que S. Foote se rattache par certains côtés à la tradition littéraire la plus classique – celle d'avant “l'ère du soupçon” – qui ne doutait pas des pouvoirs de l'écriture de représenter le réel et d'accéder à la vérité, son œuvre, en un sens plus novatrice que l'auteur, témoigne, comme la littérature postmoderniste, du fait essentiel que « l'acte de fiction, fût-elle de nature “réaliste”, n'est plus compris comme reflet, fût-il de l'irréel, mais comme geste qui informe ce dont il se nourrit, jusqu'à lui donner, parfois, l'existence » (Ch 90). Le Sud modelé par l'œuvre est un lieu que l'écriture crée dans sa propre discursivité en opérant la synthèse de la Voix et de la Lettre. Double polarité dont rendent compte les deux métaphores sous-tendant la pratique scripturaire de l'auteur : l'image fluviale avec ses tourbillons, ses crues et ses débordements, et l'image minérale, antithèse du flux et du morcellement, symbole de stase et de pérennité. La première, par le mouvement et les connotations dynamiques qui l'animent, est l'emblème du discours, du flot de paroles qui charrie, tel un fleuve, les grains de sable, le limon et les myriades d'éléments formant le matériau du récit romanesque. La seconde, aux connotations opposées, est le symbole d'une écriture qui ambitionne d'éterniser dans un bloc sans faille – à l'image du mythe dont elle s'inspire : « le mythe où je puise (dans mon imagination) est un bloc de “faits” que j'exploite pour mes nouvelles et romans¹⁴ » – une réalité fluctuante et incohérente. Telle est la finalité que l'auteur assigne à l'art d'assembler les mots « qui, s'il est couronné de succès, leur donnera une permanence plus grande que celle du bronze ». Sur ce point, S. Foote est à l'unisson de W. Faulkner : les deux auteurs ont partagé la même conception de la finalité de l'écriture et de l'œuvre romanesques – circonvenir l'oubli – et ont recouru à la même image – « Kilroy est passé par là¹⁵ » – pour définir le but ultime de leur art. Ainsi l'Œuvre que les deux romanciers ont en vue et les œuvres qui tout à la fois la traduisent et la trahissent n'ont pour eux d'autre objectif que de « laisser un paraphe sur les murs du temps¹⁶ ». Objectif des plus classiques, qui n'exclut nullement les recherches formelles et les innovations verbales et techniques.

Point n'est besoin, nous semble-t-il, de pousser plus loin l'analyse et la confrontation entre divers principes théoriques pour démontrer que, paradoxalement, certaines directions

nouvelles où le roman américain s'est engagé se laissent mieux pressentir quand on considère la littérature de ces cinquante dernières années du point de vue de la fiction sudiste. Les romans de S. Foote, tout en se rattachant de façon évidente à la grande tradition sudiste, en sont un bon exemple : on voit poindre dans cette œuvre qui affiche son artifice, sa littéarité et modèle la fiction sur la peinture ou la musique (*Tourbillon* [1978] est construit comme une sonate) des particularités dont le roman contemporain aux USA fera les signes distinctifs de son (post)modernisme. Il n'y a rien là d'étonnant : la littérature sudiste de par certaines de ses particularités traditionnelles s'est trouvée au diapason de nombreuses innovations : ainsi l'évolution de la littérature américaine vers la "fiction de langue" s'inscrivait en filigrane dans le rapport privilégié et même constitutif au mythe qui caractérise la littérature sudiste, où l'on a vu, peut-être plus tôt qu'ailleurs, « l'écriture, paradoxalement, afficher un désir simultanément de perte de son utilitarisme et de son innocence, s'avouer pleinement fiction, modelage (*fingere*), échafaudage, enrichissement du réel, voire mode de constitution de ce dernier » (Ch 101). D'où l'existence, en marge du Sud géographique et historique, d'un Sud fictionnel, diégétique, tout entier soumis à la logique du déjà-écrit, déjà-lu, déjà-fait. La fiction sudiste a également été le terreau fertile d'un postréalisme avant la lettre où les catégories littéraires du temps, du personnage, de l'intrigue et de l'adéquation au réel se sont trouvées mises à mal bien avant que la fiction postmoderniste ne lance contre elles de nouveaux assauts dévastateurs. De même, le phénomène que l'on a qualifié « d'émergence d'une oralité triomphante », signe distinctif d'un parti pris (post)moderniste, ne manquait pas de précédents dans la fiction sudiste, qui a toujours été caractérisée par un certain rapport à la Voix et à la rhétorique. Enfin, la réflexion contemporaine sur les présupposés et les enjeux du discours historique recoupe sur bien des points une des préoccupations majeures de la culture sudiste. Dira-t-on alors, comme l'affirme non sans malice J.-F. Lyotard, que l'innovation n'est au fond qu'un « autre mode du déjà-dit ? » (130). Sans souscrire totalement à cette boutade, nous rappellerons après d'autres que :

les "révolutions" romanesques sont aussi souvent retour qu'avancée en rupture et les changements que subit la fiction sont souvent accomplis sur le mode de la reprise, de la fusion, de la fertilisation mutuelle d'objets éloignés dans le temps, la découverte et l'exploitation de sédimentations différentes jusqu'alors ignorées, de l'élaboration toujours recommencée de filiations neuves et nourricières, de nouvelles mises en rapport. (Ch. 32)

Salutaire mise en garde dont nous tirerons argument pour rappeler d'abord que « le roman [étant] un appareil à la fois destructif et résurrectionnel¹⁷ », les innovations de la littérature américaine contemporaine – de quelque épithète qu'on l'affuble – ne sont pas systématiquement synonymes de rupture par rapport à la tradition, et suggérer ensuite que loin de rom-

pre avec le modernisme, cette « morale canonique du changement », le (post)modernisme, qui a à son actif davantage de redécouvertes que d'authentiques trouvailles, en serait tout au plus la radicalisation.

Le postmodernisme, comme la modernité, passerait donc toujours par une certaine résurgence de la tradition ; telle serait en fin de compte la vérité de la modernité et de ses avatars, « à savoir qu'elle n'est jamais changement radical ou révolution, mais qu'elle entre toujours en implication avec la tradition dans un jeu culturel subtil¹⁸ ». C'est dire assez que l'originalité des voix nouvelles qui aujourd'hui se font entendre dans le Sud ne pourra guère s'apprécier que par rapport à celles qui se sont tues mais dont l'écho, fascinant et redoutable, continue à se répercuter dans ce que H. James appelait « la maison de la fiction ». N'en déplaise aux hérauts du postmodernisme, la tradition littéraire sudiste, par définition rebelle et en rupture de ban, féconde en innovations et riche de multiples potentialités, a encore de beaux jours devant elle...

¹ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté* (Paris : J. Corti, 1965) 385.

² J. Starobinski, *L'Œil vivant II : La relation critique* (Paris : Gallimard, 1970) 9.

³ Si avec J.-F. Lyotard (*Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Éditions Galilée, 1988) l'on entend par « modernité », « la promesse d'une émancipation universelle » par la propagation de la liberté, des lumières, du socialisme et de l'enrichissement général, alors la notion de « postmodernité » (adj. « postmoderne ») renverra « au déclin dans la confiance que les Occidentaux des deux derniers siècles plaçaient dans le principe du progrès général de l'humanité » (109). Le « postmodernisme » *stricto sensu* (adj. « postmoderniste ») se situe dans le prolongement du « modernisme », mouvement artistique du début du siècle, qui a naturellement traduit dans ses diverses manifestations – comment aurait-il pu en être autrement ? – les préoccupations et les incertitudes de la condition postmoderne.

⁴ M. Chénétier, *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours* (Paris : Le Seuil, 1989) 33.

⁵ Nous empruntons l'expression à M. Gresset, « Oublier ? Jamais ! » Préface à P. Carmignani, *Les Portes du Delta : Introduction à la fiction sudiste et à l'œuvre romanesque de Shelby Foote* (P U de Perpignan, 1994) 4.

⁶ *Mystery and Manners* (New York : Farrar, Strauss & Giroux, 1957) 45. Nous traduisons.

⁷ P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations : Essais d'herméneutique* (Paris : Le Seuil, 1969) 47.

⁸ *De la connaissance historique* (Paris : Le Seuil, 1954) 74.

⁹ *The Novelist's View of History* (Winston-Salem : Palæmon Press, 1982) s.p. Nous traduisons.

¹⁰ R. Barthes, *Essais critiques* (Paris : Le seuil, 1964) 163.

¹¹ G. Delfau et A. Roche, *Histoire Littérature* (Paris : Le Seuil, 1977) 241.

¹² Traduit en français par M.-E. Coindreau et C. Richard sous le titre de *L'Enfant de la fièvre* (Paris : Gallimard, 1975).

¹³ M. Gresset, « La Métaphore du sujet », *L'Arc*, 84/85 (1983) 125.

¹⁴ Lettre à P. Carmignani, 16 janvier 1978.

¹⁵ Lettre à P. Carmignani, 11 décembre 1984. L'expression "Kilroy was here" est d'origine incertaine ; elle serait apparue pendant la seconde guerre mondiale dans un chantier naval du Massachusetts où un contremaître du nom de Kilroy indiquait qu'il avait accompli sa tournée d'inspection en griffonnant ce message, qui est mystérieusement devenu un grand classique de l'anglais vernaculaire. Ces informations sont extraites de l'ouvrage de N. Rees *Graffiti lives, O.K.* (London : Unwin Paperbacks, 1981).

¹⁶ M. Gresset, préface à A. Bleikasten et F. Pitavy, *William Faulkner : As I Lay Dying, Light in August* (Paris : A. Colin, 1970) 14.

¹⁷ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris : Le Seuil, 1953) 58.

¹⁸ J. Baudrillard, article "Modernité" in *Encyclopædia Universalis*.