



E. Caldwell : entre documentaire, littéraire et imaginaire

Paul Carmignani

► To cite this version:

Paul Carmignani. E. Caldwell : entre documentaire, littéraire et imaginaire. Profils américains, 1996, Erskine CALDWELL, 7, pp.59-68. hal-01731395

HAL Id: hal-01731395

<https://hal.science/hal-01731395>

Submitted on 14 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

E. CALDWELL : ENTRE DOCUMENTAIRE, LITTÉRAIRE ET IMAGINAIRE

« Toute lecture est une traduction comme toute
écriture est une transmutation. » (G. Durand)

RANÇON du succès que lui a valu un habile dosage d'humour, de violence et de sexualité, l'œuvre de E. Caldwell a longtemps été davantage étudiée pour sa valeur documentaire que littéraire. Son indéniable dimension sociale – la peinture de la condition des fermiers et des métayers du Sud victimes de l'exploitation économique – a quelque peu occulté la dimension fictive et imaginaire. Les images reflétées dans le miroir que l'écrivain a promené le long de la "route au tabac" ont paru à ce point outrancières que la critique américaine a cru bon d'appeler le rapport Kinsey à la rescousse pour confirmer que "the Caldwell men and women behave much as actual men and women do" (New York *Herald Tribune*)¹. De même, l'auteur rappelle qu'un texte tel que "County full of Swedes" a été systématiquement rejeté par les éditeurs parce que : "the story was (a) not true to life, (b) a denial of man's nobility, (c) injurious to my reputation, (d) an incitation to violence, (e) not understandable to readers, (f) evidence of a disordered mind." (*Men and Women*, 10). On notera dans ce réquisitoire, l'absence du moindre argument d'ordre littéraire. Certes, la perspective a été depuis en grande partie corrigée et on n'a pas manqué de souligner que par le recours à l'allégorie et au symbole – qui sont en prise directe sur l'imaginaire – les « personnages de Caldwell, tout en gardant leur spécificité régionale et historique, atteignent le niveau de types universels² ».

Il n'en reste pas moins vrai que l'œuvre de E. Caldwell continue à poser avec une acuité et une exemplarité particulières deux questions essentielles qui, tout en concernant la littérature en général, acquièrent une pertinence nouvelle dans toute réflexion sur la fiction sudiste : la première a trait à l'illusion de référentialité et à la représentation de la réalité (*mimésis*), la seconde porte sur l'identification des écrivains avec une entité régionale particulière (en d'autres termes : un écrivain est-il sudiste du seul fait de son origine géographique ?). La première préoccupation se traduit par la quête patiente et obstinée des correspondances entre l'œuvre et la réalité (recherche qui semble affecter de manière moins systématique la littéra-

¹ Cité par C. Collins dans l'introduction à *E. Caldwell's Men and Women* (New York : The New American Library) 1962.

² M. Bandry, "Le Petit Blanc dans le roman américain du Sud", Thèse, Paris III, 1982, 385.

ture du Nord ou de l'Ouest que celle du Sud), illusion caractéristique que dénonce le critique J. B. Hubbell³ :

Many Northern and European and, I fear, Southern readers make the mistake of identifying Faulkner's fictitious Yoknapatawpha County with the actual state of Mississippi. It is quite possible that an informed historian could parallel every character and incident in Faulkner's great cycle with some person or event in the history of the state ; and yet Faulkner's world is as dark a literary domain as Thomas Hardy's Wessex and, almost as remote from real life as the Poictesme of James Branch Cabell or the No Man's Land of Edgar Allan Poe.

À ce parti pris nous opposerons la réflexion de W. Faulkner qui a justement rappelé fort à propos que la fonction essentielle de l'écrivain n'est pas de copier le réel mais de le « sublimer en apocryphe ». Sur le second point concernant la “sudité” de tel ou tel auteur, nous citerons l'opinion aussi stimulante que provocante de M. Gresset selon laquelle : « Il est à peu clair maintenant que le Sud est une province de l'esprit, c'est-à-dire non seulement qu'on peut-être “Sudiste” n'importe où, mais que le Sud en tant que province, se trouve à peu près où l'on voudra. [...] Etre sudiste, ce serait donc non seulement être un minoritaire condamné par l'Histoire, mais être, comme on dit maintenant, un *loser*⁴ ». C'est donc aller un peu vite en besogne que de postuler que E. Caldwell est un écrivain du Sud du seul fait que son œuvre s'enracine dans la Géorgie et faire également peu de cas des « puissances de transfiguration⁵ » de l'écriture. Si la littérature peut exprimer la réalité, elle instaure aussi une réalité qui n'existe pas à côté de l'œuvre ou devant elle mais dans l'œuvre elle-même ; le langage littéraire ne reproduit pas le monde, il le produit. C'est donc « la nécessité du récit qui secrète son paysage [...] l'œuvre littéraire crée son espace, sa région, son paysage nourricier » (G. D. 393). Conséquence extrême et donc paradoxale d'une telle prémisse : ce n'est pas le Sud qui inspire l'œuvre de Harriet Beecher Stowe, William Faulkner ou Margaret Mitchell, mais *Uncle Tom's Cabin*, *Sartoris* et *Gone With the Wind* qui ont instauré un paysage imaginaire, un Sud de légende et de référence, fictionnel ou diégétique, générateur de récits. De même « qu'on ne peint pas d'après la nature, mais d'après la peinture » (A. Malraux), on n'écrit pas d'après la réalité mais d'après la littérature.

Ces principes étant posés, nous aimerions démontrer et dénoncer la persistance de cette approche réductrice escamotant le littéraire et l'imaginaire sous le documentaire et la couleur locale à propos d'une œuvre moins connue que *Tobacco Road* ou *God's Little Acre : Men and*

³ J. B. Hubbell, *Southern Life in Fiction* (Athens : U of Georgia P) 1960, 14.

⁴ M. Gresset, préface à P. Carmignani, *Les Portes du Delta : Introduction à la fiction sudiste et à l'œuvre romanesque de Shelby Foote* (Perpignan : PUP) 1994, 6-7.

⁵ G. Durand, “Les Fondements de la création littéraire” in *Symposium* (“Les Enjeux”), *Encyclopaedia Universalis* (Paris : 1993) 398.

Women (1962), une sélection de vingt-deux nouvelles publiées avec l'aval de Caldwell par C. Collins sous un titre qui fait naturellement écho à un autre recueil célèbre, *Men without Women* de E. Hemingway. Dans la présentation, sont évoquées les raisons du succès de l'écrivain : sexualité, humour, capacité de l'homme à s'élever au-dessus des circonstances, mais surtout analyse sociologique, approche typique qui a présidé sinon au choix du moins à l'ordonnement des récits : "the order of appearance of the stories selected for this volume is not that of their composition or first publication but loosely follows their subject matter as it moves from youth to old age." (10). Le compilateur du recueil précise ensuite que : "marriage and various aspects of love and life in maturer years are the subjects of further stories [...]. The volume ends by glancing at old age and death..." (10). Dominent une fois encore l'aspect sociologique et anthropologique d'une œuvre définie comme une sorte d'étude des mœurs et des mentalités : vie, amour et mort chez les culs-terreux de Géorgie. Peut-on contester la prépondérance sinon la pertinence de ces critères de sélection, qui sont autant d'indications de lecture orientant dès le départ l'interprétation des textes dans un sens documentaire ? Sans aucun doute, et l'analyse sommaire des deux premières nouvelles du recueil, "Maud Island" et "Indian Summer", le prouvera amplement.

Dans "Maud Island", trois personnages, Marvin Hutchins, un modeste fermier, qui est aussi prédicateur à ses heures, et deux adolescents, Jim et Milton, se disposent à passer une semaine entre hommes à camper, à pêcher et à prendre du bon temps sur une île du Mississippi. Mais leur paisible séjour est perturbé par l'arrivée inopinée d'une péniche, la *Mary Jane*, d'où débarquent un homme, Graham, et surtout deux affriolantes créatures, Jean et Marge, qui feront perdre la tête à oncle Marvin. Saisi par le démon de midi, le fermier lève précipitamment le camp pour se débarrasser des deux adolescents et, au grand dam de son épouse légitime, tante Sophie, s'en retourne sur l'île, jardin d'Eden soudain mué en jardin des délices. Telles sont, réduites à leur plus simple expression, les composantes de cette nouvelle comportant – comme tous les autres textes de *Men and Women* – de multiples indices de couleur locale sudiste (accents, coutumes, références au Mississippi, au Tennessee, etc.).

Notons tout d'abord que, loin d'être exclusivement physique ou géographique, l'environnement dans lequel s'inscrit la nouvelle est essentiellement d'ordre fictionnel ou diégétique ; le récit s'enracine dans un espace – l'île – qui est un des *topoi* littéraires fondamentaux mis à jour par la cartographie de l'imaginaire américain. L'île est par excellence un lieu-conteur, inducteur de fictions et opérateur d'images, et elle s'est manifestée dans la littérature

américaine sous des formes aussi diverses que “Paumanok”/“Long Island” que célèbre Walt Whitman, “Sullivan's Island”, l'île au trésor de “The Gold Bug”, ou encore “Tsalal”, l'île antarctique des *Adventures of Arthur Gordon Pym* ou “Typee”, l'île exotique chère à Herman Melville, sans oublier “Jackson's Island”, l'île-refuge d'où s'éleva la première voix authentiquement américaine, celle de Huckleberry Finn, qui trouve d'ailleurs son alter ego en Milton (clin d'œil intertextuel à l'auteur de “Paradise lost” ?), le narrateur de “Maud Island”. C'est en effet non pas l'île marine mais l'île fluviale au milieu du Mississippi qui incarne le mieux la spécificité du Nouveau Monde et c'est là que se mettra en place un des mythes fondateurs de la fiction américaine : la cavale, la fugue loin de la société et de la civilisation, la tentative de retour vers un espace édénique.

“Maud Island” s'intègre ainsi dans une longue lignée d'îles fictives et l'on ne s'étonnera point de la voir dotée d'une indéniable dimension symbolique, archétypale et même morale ; en témoignent la référence au mal dont le début du texte annonce l'imminence sur tous les tons (cf. “It looks bad/downright/awful bad”) et les diverses polarités sous-tendant sa description. L'île, lieu vierge de femmes et consacré au *far niente*, entre en opposition avec le foyer/*home*, fief de la maîtresse de maison, placé sous le signe du labeur, de l'ordre, de la tempérance et de la propreté. Cette topographie symbolique n'est pas sans rappeler celle qui organise à l'univers de *Rip Van Winkle*, autre texte fondateur auquel la nouvelle renvoie indirectement.

Mais l'île elle-même est prise dans une nouvelle opposition significative puisqu'elle est décrite comme étant bornée à l'ouest par le Mississippi et à l'est par une sorte de gouffre (“a bottomless slough,” 14) que Marvin Hutchins ne manque jamais de contourner en faisant un large détour. Ce marécage est un lieu de perdition jouxtant le paradis : cette fois-ci, c'est la topographie du *Pilgrim's Progress* qui n'est pas très loin (cf. le terrain fangeux, le “Bourbier du désespoir”, où patauge Chrétien quand il se met en route, et sa contrepartie à la fin du voyage, le fleuve qu'il faut traverser avant d'entrer dans la Cité céleste : “Then I saw that there was a way to hell, even from the gates of heaven, as well from the City of Destruction”⁶). L'île sera ainsi le théâtre de la lutte du Bien et du Mal, interprétation renforcée par l'onomastique puisque *Maud* est le diminutif du prénom *Mathilda* qui combine les deux sèmes de “*might*” + “*battle*”

Ainsi, ce lieu fortement investi de connotations symboliques doit dans un premier temps servir de cadre à la version américaine de l'Éden : un univers sans femme, une communauté virile, une fraternité d'hommes établie loin de la société corruptrice, au cœur d'une nature vierge. Mais ce havre de paix, ce monde “prélapsaire” va être corrompu par l'intrusion

⁶ J. Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (Harmondsworth : Penguin Classics, 1955) 148.

d'un bateau (répétition du scénario de la souillure du continent américain suite à la découverte et la conquête du Nouveau Monde) qui non seulement connote la féminité (il s'appelle le *Mary Jane*) mais encore transporte deux femmes. Le *Mary Jane* en provenance du Nord, de St Louis, Missouri (le détail n'est pas anodin), est ainsi le vecteur d'une double corruption : la luxure et l'alcool, qui coule à flots dès que les nouveaux arrivants installent leur camp. Les deux personnages féminins – très stéréotypés Jean, “*the dark one*” et Marge, “*the light one*” – sont les grandes prêtresses du “*fun*”, la gaudriole, les descendantes de l'archétypale Lilith, par opposition naturellement à Ève/tante Sophie, la bien nommée, qui incarne toutes les vertus du foyer et de la vie domestiques. Avec l'arrivée du bateau dit justement “de plaisance” le petit fermier va être soumis à rude épreuve : la chair est faible et surtout, comme le rappelle R. W. Emerson, « Notre foi vient à certains moments mais notre vice est perpétuel⁷ ». Profonde observation, que Jim confirme à sa manière quand il explique à Milton que la vocation religieuse de leur oncle est à éclipse, relève de l'aspect ponctuel et non permanent : “[Uncle Marvin] doesn't have to be a preacher now if he doesn't want to be one. If he told them he was a preacher, they'd all jump up and run and hide from him.” (19). Oncle Marvin raccompagne séance tenante tout son petit monde sur la rive et s'en retourne seul sur l'île en coupant au plus court sans plus se soucier du danger que représente le marécage : “we had never seen anybody cut across so close to the slough [...] he did not seem to care how many chances he took of being sucked down into the slough.” (21). Voilà l'île tout entière livrée au stupre sinon aux forces du mal : c'en est fini de l'Arcadie. Mais le mal est plus grand qu'on ne l'imagine car il ne s'agit pas en fait d'une chute mais – pire encore – d'une rechute : l'interrogation de tante Sophie (“Has that good-for-nothing scamp gone and taken up with a shantyboat wench again ?” [22]) donne un tour itératif à ce qui est d'abord perçu comme du singulatif. Marvin (étymologiquement “*sea friend*”), l'ami des eaux porteuses de délicieuses aubaines, n'en est donc pas à sa première incartade, et tante Sophie s'en console par une vigoureuse séance de ménage (“We're going to have a house cleaning around this place.” 23) symbolique remise en ordre du foyer conjugal perturbé. Ainsi se clôt ce *Redneck's Progress* où l'île fluviale, anti-thèse de la société avec ses contraintes et ses normes, s'affirme une fois encore dans l'imaginaire américain comme lieu du fantasme (retour vers l'Éden) et du désir (transgression de l'interdit).

La seconde nouvelle, “Indian Summer”, n'est pas malgré les apparences foncièrement différente de la précédente ; le décor présente des caractéristiques similaires, mais surtout le

⁷ S. Foote, *Tourbillon* (Paris : Gallimard, 1978) 256.

récit se place sous le signe des mêmes éléments matériels (eau/terre) et met en œuvre le même schéma de base : l'intrusion de la femme, ici une jeune fille, Jenny, dans une société d'hommes, deux adolescents, Leslie et Jack, surpris en train de prendre un bain dans l'eau boueuse d'une rivière gonflée par les précipitations de l'automne. Nouvelle manifestation du vieux contentieux entre les sexes, les deux garçons s'emparent de l'intruse et, après l'avoir mise à nu, la maculent de boue fétide au cours d'une scène fortement symbolique qui aura de profondes répercussions sur chacun des participants. Telle est l'anecdote singulière qui sert de canevas au récit, mais avant de voir ce que l'auteur en fait et ce qu'il apporte d'original à son sujet, on peut remarquer qu'en dépit de sa singularité, cet épisode ne manque pas d'antécédents littéraires. En effet, la fiction américaine propose quelques variantes fort connues de ce qui apparaît au fond comme une sorte de *Urszene*, de scène originaire, combinant le double motif de la *plongée* dans « la profondeur chthonienne et abyssale du giron⁸ » et du *pétrissage* d'une substance primordiale et voluptueuse où l'imagination matérielle et dynamique trouve prétexte à quelques belles envolées ou à l'évocation nostalgique d'expériences intimes et de rêveries refoulées, citons entre autres, la célèbre description du malaxage du blanc de baleine dans *Moby Dick* ("A sweet and unctuous business. [...] Let us squeeze ourselves universally into the very milk and sperm of kindness"⁹), l'hymne à la primitivité du limon – la moelle de la Nature – chez H. D. Thoreau¹⁰, S. A. Grau (*The Keepers of the House*) ou W. Goyen (*The House of Breath* : "O we were lovers; and I cast your sperm mixed in my spume and sediment into the land, and we made it rich"¹¹) et naturellement, l'inoubliable épisode du borbier des cochons dans *The Sound and the Fury*, scène au cours de laquelle Quentin enduit de boue jaune et puante « le corps humide et ferme » de sa sœur Caddy. Scènes fondamentales, poétiques ou prosaïques, où se lit en filigrane – en vertu de l'isomorphisme qui relie onde, limon, sang et chevelure – le fantasme d'une féminité tantôt perçue comme terre-mère nourricière ("She [Margaret] had folded herself into the earth"¹²) tantôt comme « putréfaction liquide comme un flottement de choses noyées¹³ ». C'est donc en référence à cet arrière-plan littéraire – l'écrivain n'est-il pas

⁸ G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris : Bordas, 1969) 262.

⁹ H. Melville, *Moby Dick* (London : Dent & Sons Ltd, 1977) 316-362.

¹⁰ "the strength, the marrow of Nature" in *Walking*, 613

¹¹ *The House of Breath* (New York : Random House, 1975) 30.

¹² *The Keepers of the House* (New York, A. Knopf, 1969) 117.

¹³ *Le Bruit et la fureur* (Paris : Gallimard, 1972) 161.

« par la technique de son art même, le maître des réminiscences¹⁴ » ? – qu'il convient de lire cette nouvelle dont la brièveté est compensée par la densité signifiante et la richesse symbolique. En effet, partir de la polarité originelle masculin/féminin, la nouvelle va décliner toute une série d'oppositions (eau/terre, interdit/transgression, etc.) et tendre à leur médiation respective : ainsi à l'ambiguïté de la saison, l'été indien (intermède entre l'automne et l'hiver), répondent l'équivoque de la situation (promiscuité entre fille et garçons), l'ambivalence du statut des protagonistes (entre adolescence et âge adulte) et le dualisme matériel de la boue qui, « mélange de terre et d'eau, unit le principe réceptif et matriciel [la terre] au principe dynamisant du changement et des transformations [l'eau]¹⁵ ». Mais la boue (*muck*) à l'odeur fétide (“the odor was worse than any that ever came out of a pig pen. [...] It was nothing but rotted leaves and mud, but it smelled like decayed eggs and a lot of other things.” 29) et davantage que la *material prima* de cette scène primitive ; c'est aussi un indice déterminant par la complexité de sa composition une double interprétation de l'épisode décrit par la nouvelle, car « si l'on prend la terre pour point de départ, la boue symbolisera la naissance d'une évolution, la terre qui bouge, qui fermente, devient plastique. [...] Si l'on considère au contraire l'eau comme point de départ, avec sa pureté originelle, la boue apparaît comme un processus d'involution, un commencement de dégradation. » (*Dict.*). Ces deux orientations sont présentes dans la scène : il y a bien régression/involution par l'immersion dans l'argile maternelle (« the matron clay » (W. Blake)¹⁶ et ensuite évolution en ce sens que les deux adolescents vont éprouver une émotion nouvelle, un sentiment d'amour naissant qui succèdera à l'animosité du début de la scène (“Just before we got to the gate I felt my hand touch hers. I don't know, but somehow, whether it was true or not, I believed she had taken my hand and held it in hers for a moment” 33). Ce bain de boue a donc valeur de rite – rite d'initiation – et peut-être même de simulacre de l'acte sexuel (cf. “Les rubbed the most tender parts of her body with the mass of rotted leaves and mud” et l'ambiguïté de “Rub that in”, 32/30). En tout cas, l'attitude des acteurs se modifie graduellement, passant de la franche animosité à la complicité et de la résistance à la soumission : Les et Jack brutalisent Jenny qui se débat et puis, efficace de la boue, cette substance née du « mariage de l'eau et de la terre, où [se manifestent] les échanges sans fin du masochisme et du sadisme de ces deux éléments » (Bachelard 75), les deux adolescents, découvrant

¹⁴ G. Durand, “Les Fondements de la création” in Symposium (“Les Enjeux”), *Encyclopædia Universalis* (Paris : 1993), 397.

¹⁵ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris : Seghers, 1973).

¹⁶ Cité par G. Bachelard dans *La Terre et les rêveries de la volonté* (Paris : J. Corti, 1948) 131.

la douceur d'un corps virginal ("her body was much softer than mine" 30), s'apaisent et épargnent même – symbole qu'ils n'osent profaner – la chevelure de la jeune fille. La victime à son tour cesse de se débattre et se soumet, consentante, à la caresse, à l'onction ("smear") qui la façonne autant à l'image de l'homme qu'à celle de son désir ("She was the same in appearance, but somehow I knew she was not the same" 33). Au fond, la scène qu'évoque "Indian Summer" n'est qu'une parodie du thème de la création divine (ici inversée : Jack/Adam modèle Jennifer/Ève à partir de la glaise primordiale) et peut-être même une métaphore de toute création littéraire :

[...] la création d'un livre ne relève ni de la topographie, ni du patchwork des petits faits psychologiques, ni des mornes déterminations chronologiques, ni même du jeu mécanique des mots et des syntaxes. Elle ne se laisse pas circonscrire par l'étroite psychologie de l'auteur, champ de la psychanalyse, ni par son « milieu » ou par son « moment », que repère la sociologie ou l'histoire. L'œuvre ne dépend de rien, elle inaugure un monde. [...] La tâche de l'artiste n'est-elle pas de transfigurer, de transmuier – l'alchimiste est l'artiste par excellence – la matière grossière et confuse – *materia grossa et confusa* – en un métal étincelant ? Toute conclusion d'un poète doit-être celle de Baudelaire : « Tu m'as donné de la boue et j'en ai fait de l'or. » (Durand 398)

Avec ces deux premières nouvelles, le ton est donné et il n'est point besoin de pousser plus avant l'analyse des textes pour se rendre compte que l'œuvre de E. Caldwell, bien loin de se réduire au procès-verbal des réalités sociales du Sud, est essentiellement, comme toute création littéraire, « transmutation de lieux anecdotiques et de sites géographiques en *topoi* » (D 395). À la lecture des textes, une constante se dégage : ancrées dans un paysage symbolique ou moralisé, riche de multiples échos, allusions et réminiscences littéraires, les deux nouvelles inaugurant le recueil *Men and Women* sont plus qu'une entrée en matière, elles marquent une entrée en fiction qui, par sa dimension allégorique, son inscription dans une tradition littéraire, revitalisée par la parodie et l'humour, rattache ce recueil moins au Sud physique défini par sa position géographique sous la ligne Mason-Dixon, qu'au Sud fictif, province des Lettres américaines, où l'on n'accède que par les voies de l'écriture et de l'imaginaire. Ce Sud fictionnel ou "diégétique" est un lieu que l'écriture crée dans sa propre cursivité. C'est dire que sa cohérence et sa signification se mesurent davantage à l'aune de la lettre et de l'imaginaire qu'à celle de la réalité, car « toute œuvre est démiurgique : elle crée, par des mots et des phrases, une terre nouvelle et un ciel nouveau » (Durand 392). Voilà qui nous autorise – au terme de ce plaidoyer pour une approche symbolique sinon poétique des textes de Caldwell – à resituer son œuvre non pas dans un terroir particulier mais dans son seul territoire originel, *la littérature*, et à la restituer, quelle que soit sa valeur documentaire, à l'écriture et à l'imaginaire où elle puise sa vitalité et son originalité.

P. CARMIGNANI
Université de Perpignan

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris : J. Corti, 1948.
- BANDRY, Michel. "Le Petit Blanc dans le roman américain du Sud", Thèse, Paris III, 1982
- BUNYAN, John *The Pilgrim's Progress*. Harmondsworth : Penguin Classics, 1955.
- CALDWELL, Erskine. *Men and Women*. New York : The American Library, 1962.
- CARMIGNANI, Paul. *Les Portes du Delta : Introduction à la fiction sudiste et à l'œuvre romanesque de Shelby Foote*. Perpignan : PUP, 1994.
- CHEVALIER, Jean & A. Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Seghers, 1973.
- DURAND, Gilbert. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1969.
- , "Les Fondements de la création littéraire" in *Symposium* ("Les Enjeux"), *Encyclopaedia Universalis*. Paris : 1993.
- FAULKNER, William. *Le Bruit et la fureur*. Paris : Gallimard, 1972.
- FOOTE, Shelby. *Tourbillon*. Paris : Gallimard, 1978.
- GOYEN, William. *The House of Breath*. New York : Random House, 1975.
- GRAU, Shirley A. *The Keepers of the House*. New York : Random House, 1975.
- HUBBELL, J. B. *Southern Life in Fiction*. Athens : University of Georgia Press, 1960.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. London : Dent & Sons Ltd, 1977.