



HAL
open science

Shelby FOOTE

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. Shelby FOOTE : Un Sudiste au carré. Editions BELIN, 1998, SHELBY FOOTE - Collection "Voix Américaines", M. Chénétier, 2-7011-2300-3. hal-01737071

HAL Id: hal-01737071

<https://hal.science/hal-01737071>

Submitted on 19 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
Un Sudiste au carré

Par Paul Carmignani

INTRODUCTION

Une vocation d'écrivain

Entré en littérature à la fin des années 30 – comme on entre en religion¹ – sous l'égide de W. Faulkner, dont il est longtemps apparu comme l'héritier spirituel, Shelby Foote, poète, romancier et historien du Sud, a su faire œuvre originale et conquérir à la croisée de la fiction, du mythe et de l'histoire un fief littéraire bien à lui où sa suzeraineté est incontestée.

Né à Greenville (Mississippi) le 17 novembre 1916, l'auteur, au terme d'une carrière d'une exceptionnelle longévité qui s'étend de la fin de la Renaissance sudiste (1925-1945) à la période contemporaine marquée par le mouvement postmoderniste, fait aujourd'hui figure de Doyen des Lettres sudistes. L'écrivain a donc traversé, en tant qu'acteur et témoin, plus d'un demi-siècle d'histoire littéraire, période qui apparaît dès à présent comme l'une des plus tumultueuses et des plus novatrices que la fiction américaine ait jamais connues. C'est en effet dans cet intervalle de temps que la littérature américaine a considérablement accru sa diversité et sa complexité en entrant, comme la culture où elle s'enracine, dans le champ de la *Machè*, c'est-à-dire de la polémique, de la négation, de la révolte contre la tradition et finalement de la rébellion contre soi-même. Mais, trait révélateur, à une époque où la littérature, « cet art [qui] a la structure même du suicide² », a souvent donné l'impression de se saboter ou de saborder pour mieux se survivre, S. Foote, à rebours d'une (post)modernité caractérisée par « la superstition du nouveau, la manie théoricienne et la passion du reniement³ », a fait preuve d'une étonnante fidélité à lui-même et à une certaine conception de la Littérature. Imperméable aux modes et aux vogues littéraires, indifférent aux engouements passagers de l'intelligentsia et de la critique, il a contre vents et marées continué à affirmer la conception élevée qu'il se fait de l'art d'écrire et du métier d'écrivain ; à toute provocation sur ce point, il n'hésite pas à répondre, à la suite de D. H. Lawrence, « qu'en tant que romancier, je me considère supérieur au saint, au scientifique, au philosophe et au poète » (*NVH*). C'est dire assez qu'il se reconnaît et s'inscrit de plein droit dans ce qu'on a appelé la « Grande Tradition », celle que le critique britannique F. R. Leavis définissait par la quête de l'expérience, l'ouverture à la vie et une intense préoccupation morale. À ces trois vertus cardinales S. Foote en ajouterait deux autres qui caractérisent sa pratique littéraire : une scrupuleuse honnêteté intellectuelle et une intransigeante exigence de vérité, qu'elle soit romanesque ou historique. C'est cette rigueur, associée à « un métier impeccable et à une langue superbe », qui a permis à S. Foote, « peut-être le meilleur élève de Faulkner, de démontrer de manière exemplaire ce que pouvait être une fidélité vraiment créatrice⁴ » et, mieux encore, d'illustrer de manière éclatante cette vertu sudiste par excellence qu'est "l'endurance" au double sens indissociable de résistance et de constance dans l'effort et la patience. S. Foote a su durer et endurer : affronter, à ses débuts, la relative indifférence du public puis la franche hostilité de certains milieux conservateurs et notamment du Ku Klux Klan, rançon de ses courageuses prises de position contre la discrimination raciale, l'intégration symbolique (*tokenism*) et certains politiciens tels que le gouverneur de l'Alabama, G. Wallace ou de l'Arkansas, O. Faubus. Mais avec le temps, l'homme a eu la satisfaction de voir reconnu à la fois le bienfondé de son engagement politique et son statut aussi singulier que controversé d'écrivain et d'historien. De même, ce qui apparaissait comme une bizarrerie dans la carrière et la réputation de l'auteur a fini par se corriger : longtemps plus connu aux USA comme historien – alors qu'en Europe, la trilogie sur la Guerre de Sécession n'étant toujours pas traduite, sa réputation repose essentiellement sur ses romans –, S. Foote a vu ses compatriotes manifester un fort regain d'intérêt pour son œuvre romanesque à la suite d'une série d'émissions que la chaîne de télévision CBS a consacrée au conflit qui a déchiré le pays entre 1861 et 1865. Séduit par la diction précise et les élégantes inflexions de la voix de l'auteur, qui en assurait le commentaire, le public américain est revenu aux textes romanesques, à la Lettre, après avoir été exposé au Verbe ; belle revanche pour un écrivain qui, nous le verrons, avait lui-même accédé à l'Écriture en répondant à l'appel de la Voix mythique et légendaire du Sud.

C'est en effet dans le Sud, terre natale de l'écrivain et terreau nourricier de l'œuvre, que tout commence. Tout, c'est d'abord les diverses déterminations – climat, structure socio-économique, histoire, mémoire et langue collectives, tradition orale –, auxquelles un Sudiste se trouve assujéti avant de les surmonter, éventuellement, et ensuite, la vocation littéraire, peut-être favorisée par le fait que l'auteur est originaire du Delta, entité régionale certes, mais aussi province des Lettres américaines qui a vu naître ou a inspiré maints écrivains, entre autres, William A. Percy (*Lanterns on the Levee*, 1941) et son neveu, Walker Percy, l'auteur de *The Moviegoer* (1960), qui fut l'ami et le mentor de S. Foote, William Faulkner ("Delta Autumn", 1942) et Eudora Welty (*Delta Wedding*, 1945).

Le Delta, qui n'a rien à voir avec l'embouchure du Mississippi, est un étroit bassin alluvial s'étendant de Memphis au nord jusqu'à Vicksburg au sud sur près de 200 miles entre les fleuves Yazoo et Mississippi (la tradition populaire en donne une localisation encore plus précise puisqu'il commencerait « dans le hall de l'Hôtel

¹ Cf la double profession de foi de l'auteur : « Writing is a religion with me » et « Art is my religion if I have one ».

² R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, p. 107.

³ A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, p. 11.

⁴ A. Bleikasten, "Oublier Faulkner", *Europe*, avril 1997, n° 816, p. 19.

Peabody à Memphis et se terminerait sur Catfish Row à Vicksburg »). Longtemps couvert d'épaisses forêts et peuplé d'Indiens, ce territoire ne fut colonisé qu'à une date tardive et donna naissance à une classe de riches planteurs esclavagistes à laquelle appartenait l'arrière-grand-père de l'auteur, Hezekiah W. Foote, qui servit comme colonel dans l'armée confédérée et prit part à la bataille de Shiloh. Des quatre plantations appartenant alors à la famille, il ne resta bientôt plus que "Mount Holly", qui fut vendue en 1908, date à laquelle les Foote vinrent s'installer à Greenville. Du côté maternel, l'histoire familiale – source d'inspiration de plusieurs romans – ne manque pas non plus de pittoresque : le grand-père de l'auteur, Morris Rosenstock, était un Juif viennois qui s'était établi dans le Delta vers 1880 pour fuir la conscription et faire fortune. Engagé comme comptable par un riche planteur, il réussit à épouser la fille de son employeur, mais finit ruiné, après ces débuts prometteurs, par la crise de 1921. Le père de l'auteur, Shelby Dade Foote, fils de famille désargenté, en fut ainsi réduit à travailler pour subvenir aux besoins de sa famille. Cadre supérieur chez Armour and Company, sa mort brutale en 1922 à Mobile (Alabama) mit fin à une carrière qui s'annonçait brillante. Lilian Rosenstock Foote et son jeune fils retournèrent à Greenville où l'auteur fit ses études secondaires et se lia d'amitié avec la famille Percy où régnait un stimulant climat intellectuel et culturel. L'adolescence de Foote fut marquée par la découverte des classiques européens et américains, et, en 1932, la révélation déterminante du roman de W. Faulkner, *Lumière d'Août* (« ma première impression de ce qu'est le roman moderne ») ; s'ensuivirent les premiers essais littéraires et publications dans le journal du collège, *The Pica*. De cette période décisive, qui se conclut par l'admission à l'Université de Caroline du Nord en 1935, on retiendra surtout – signe prémonitoire – l'extrême prédilection sinon « dévotion pour la lecture » où la romancière sudiste Eudora Welty voit la condition *sine qua non* de l'accès à l'Écriture. En effet, issu d'une famille sans prétentions littéraires ou culturelles, à la différence des Percy ou des Faulkner, S. Foote a suivi une voie inattendue et répondu à une vocation qui s'est très tôt manifestée.

L'université de Chapel Hill voit l'étudiant S. Foote fréquenter plus assidûment la bibliothèque que les salles de cours : si les résultats aux examens en furent compromis, l'accès à l'écriture s'en est trouvé par la suite grandement facilité. Grand connaisseur de la littérature classique américaine mais aussi européenne, l'auteur cite parmi les influences marquantes C. Dickens, Th. Mann, J. Joyce, G. Flaubert, M. Proust, dont il a lu l'œuvre sept ou huit fois, et pour l'histoire, Thucydide, E. Burke, E. Gibbon et J. Michelet. Cependant les deux références constantes restent W. Faulkner et M. Proust :

Je pense que l'influence de Proust est plus profonde mais celle de Faulkner, est plus apparente. Je reconnais que Proust m'a plus profondément influencé que Faulkner. [...] Mais ma dette à l'égard de Faulkner est énorme. Il m'a appris à regarder le monde qui existe dans l'atmosphère confinée du roman. Il m'a appris à quel point ce qui se passe dans un roman peut être captivant. Ce que j'entends par captivant vient de Faulkner. Ma compréhension des êtres humains vient davantage de Proust. Quant à la technique du roman et à celle du style, que Proust appelait "qualité du regard", c'est Faulkner qui me les a données. Ce fut le premier bon écrivain à éveiller en moi des résonances très personnelles⁵.

Ce qu'il y a de remarquable chez S. Foote, c'est sa volonté de recueillir l'héritage littéraire de W. Faulkner et, mieux encore, si possible, de le dépasser, comme il l'a lui-même déclaré, non sans humour, au principal intéressé :

J'ai dit un jour à Faulkner que j'avais tout lieu de croire que je serais un meilleur écrivain que lui, parce qu'il était principalement influencé, à mon avis, par Conrad et Anderson, et que moi, je l'étais par Proust et Faulkner, qui étaient tous deux de meilleurs écrivains. Il a pris ça avec beaucoup de courtoisie. Il ne m'a pas fait remarquer que la personne ainsi influencée pouvait avoir quelque incidence sur le résultat (*Ibid.*).

L'écrivain d'Oxford (Miss.) lui a apporté « la jouissance de l'écriture » et l'auteur de la *Recherche*, « la compréhension des êtres humains ». C'est également Faulkner qui lui a permis de comprendre le fonctionnement de la « mécanique romanesque » et surtout cette vérité fondamentale que « la réalité à l'intérieur du roman peut être plus vraie que la réalité à l'extérieur du roman ». Proust enfin l'a convaincu que le style n'est pas simple maîtrise du langage mais aussi une façon de voir le monde, axiome fondamental que l'auteur reprend à son compte quand il affirme que « loin de se réduire à l'adjonction de fioritures, le style est à la fois une certaine qualité de regard et la manière dont un homme communique à autrui la qualité de son esprit ». À Gustave Flaubert, autre modèle, S. Foote a emprunté la pratique qui consiste à lire à haute voix tout ce qu'il compose ; chaque phrase passe ainsi par « l'épreuve du gueuloir » car, précise l'auteur, « on doit retrouver les rythmes de la parole dans ce que j'écris », parti pris favorisé par la musicalité du parler sudiste. Il n'est donc guère surprenant que, comme maint prédécesseur, S. Foote ait commencé son apprentissage littéraire par la poésie, art vocal par excellence (R. Browning est son poète favori), mais il le reconnaît bien volontiers, « les bons poètes restent poètes » ; les autres peuvent donc se reconvertir et devenir – l'auteur en a apporté la preuve irréfutable –, de bons romanciers et d'excellents historiens. L'attention portée au rythme restera cependant un trait distinctif de l'écriture de S. Foote ; on peut également y rattacher, autre signe particulier, l'influence de la musique et, notamment, du jazz. La nature très cosmopolite de ces influences littéraires est cependant contrebalancée par l'enracinement de l'homme et de l'œuvre dans le Sud, ce qui n'empêchera pas l'écrivain de transcender tout provincialisme pour accéder sinon à l'universel du moins, selon la célèbre formule de W. Faulkner, « aux vieilles vérités du cœur humain ».

⁵ E. Harrington, "Interview with Shelby Foote," in *Conversations with Shelby Foote*, ed. W. C. Carter, Jackson, UP of Mississippi, 1989, p. 81.

Quand l'auteur quitte l'université en 1937 avec pour tout viatique un solide bagage littéraire et quelques publications dans le *Carolina Magazine*, c'est pour se mettre à l'école du journalisme, qui fut pour de nombreux écrivains américains, et non des moindres (S. Crane, E. Hemingway et Ring Lardner) école de vie et atelier d'écriture. Il travaille comme reporter pour le *Delta Star* jusqu'en septembre 1939 où il s'engage dans la Garde nationale du Mississippi en attendant d'entrer dans le service actif. Période d'une double initiation : à la vie militaire tout d'abord et à l'écriture romanesque ensuite puisque c'est à ce moment-là qu'est composée la première version de *Tournament*. Proposée à l'éditeur new-yorkais A. Knopf, l'œuvre, jugée trop expérimentale, sera retournée à son auteur avec le conseil de la laisser reposer quelque temps avant de la réviser. La seconde guerre mondiale survenant, le manuscrit amendé et révisé ne sera finalement publié qu'en 1949. Il y a en effet, en 1940, d'autres priorités que la création littéraire, et S. Foote, démocrate convaincu, n'entend pas s'y soustraire : mobilisé dans l'artillerie, il est en 1942 envoyé comme officier en Irlande du Nord où il restera jusqu'en 1944. Le capitaine Foote y fait la connaissance de sa première femme, Tess Lavery (il en divorcera en 1946 pour épouser, deux ans plus tard, Marguerite Dessommes dont il aura une fille, Margaret Foote. Second divorce en 1953 et troisième mariage en 1956 avec Gwyn Rainer, qui lui donnera un fils, Huger Lee Foote II). S. Foote est toujours en Irlande quand ses démêlés avec un supérieur lui vaudront, pour un motif futile (falsification d'un titre de transport) de passer en cour martiale et d'être cassé de son grade. Il retourne sans gloire à la vie civile et travaille trois mois à New York pour l'agence *Associated Press*, avant de s'engager dans les *Marines*. Mais Hiroshima met fin à la guerre avant que le simple soldat S. Foote ne s'embarque sur un *Liberty Ship*. Démobilisé après avoir passé près de cinq ans sous l'uniforme, l'auteur aura gagné à défaut de lauriers, une solide formation militaire dont l'historien saura se souvenir et faire bon usage quand il s'agira d'écrire les trois volumes de *The Civil War*.

De 1945 à 1947, S. Foote, revenu à Greenville, travaille quelque temps pour une station de radio et continue à écrire : quelques récits, notamment "Flood Burial" et "Tell Them Goodby", ayant été acceptés par le *Saturday Evening Post*, l'auteur décide de se consacrer totalement à sa vocation d'écrivain. La littérature va désormais dominer sa vie où l'on peut discerner deux périodes distinctes : la première, de 1948 à 1953, est placée sous le signe du roman. En cinq ans d'intense activité créatrice vont paraître coup sur coup cinq œuvres : *Tournament* (1949), *Follow Me Down* (1950), *Love in a Dry Season* (1951), *Shiloh* (1952) et *Jordan County* (1954). La seconde période débutant en 1953 – année de son second divorce – est marquée par le passage capital de la fiction à l'histoire. Ce changement de registre s'accompagne d'un déplacement géographique puisque l'auteur s'installe à Memphis où il réside aujourd'hui encore.

La transition se fera de façon inopinée ; à la demande de son éditeur, S. Foote entreprend de rédiger une brève histoire (environ 200.000 mots) de la guerre de Sécession. Mais l'écrivain ne s'est pas plus tôt mis à l'œuvre qu'il se rend compte que ce conflit aux proportions homériques exige pour se raconter un ouvrage aux dimensions de *L'Iliade*. Son éditeur lui laisse carte blanche : sans s'en douter, l'auteur, désormais prisonnier de son sujet, vient de se condamner à vingt ans de labeur dont le résultat paraîtra sous la forme d'un monumental triptyque – *The Civil War (Fort Sumter to Perryville, 1958 ; Fredericksburg to Meridian, 1963 et Red River to Appomattox, 1974)* – au sous-titre d'une éloquente et provocante concision : "Récit"/"A Narrative", mais c'est là, nous y reviendrons, une déclaration de foi fondamentale pour un auteur qui affirme, au grand dam des historiens de métier, que l'histoire étant essentiellement narration, il n'est aucune technique romanesque qui ne soit transposable à l'historiographie.

Après cette longue parenthèse, l'auteur renoue avec le roman ; 1977 voit la publication de *September September* où l'expérience de l'ex-journaliste et de l'historien se combineront pour dresser un état des lieux sans complaisance du Sud des années 60. Suivront l'édition de *Chickamauga and Other Civil War Stories* (1993), œuvre collective, puis de *Stars In Their Courses* (1994) et de *The Beleaguered City* (1995) qui retracent respectivement la campagne de Gettysburg et celle de Vicksburg en reprenant pour l'essentiel les chapitres correspondant dans *The Civil War*.

Les années 70 et 80 sont essentiellement marquées par la publication en traduction française de quatre romans : *Tourbillon, L'Enfant de la fièvre* (ou *Les Cœurs de sable*), *L'Amour en saison sèche* et *Septembre en blanc et noir*. S. Foote, le plus francophile des écrivains sudistes contemporains, vient plusieurs fois à Paris assurer la promotion de son œuvre auprès du public français : articles, interviews, émissions à la radio et rencontres avec les critiques, les traducteurs et les universitaires se multiplient. La décennie suivante voit, comme nous l'avons dit, se consolider la position et la réputation de l'écrivain en son propre pays : prix littéraires (*Dos Passos Prize* [1988], *Charles Frankel Award* [1992], *St Louis Literary Award* [1992], *Richard Wright Award* [1992], etc), diplômes de Docteur Honoris Causa (Universities of South Carolina, North Carolina, Notre Dame, etc.) et élection à l'*American Academy of Arts and Letters* (1994).

Aujourd'hui, à quatre-vingt-un ans, S. Foote a manifestement pris le parti de se reposer sur ses lauriers : une saga familiale, *Two Gates to the City*, dont les prémices remontent à 1953 est toujours en chantier. Il n'est pas sûr qu'elle voit jamais le jour ; la légitime satisfaction et même, fierté de l'écrivain devant l'œuvre accomplie semblent freiner quelque peu sa volonté créatrice. Mais dût-elle rester incomplète, l'œuvre est d'ores et déjà suffisamment solide et respectable pour assurer à son auteur la réputation méritée d'un grand artisan de fictions et d'un talentueux serviteur de l'Écriture à laquelle il a voué sa vie.

Le Sud : une terre d'écriture

Né dans le Sud, dont il a fait le cadre immuable de sa vie et de son œuvre, S. Foote est naturellement catalogué “écrivain sudiste”, appellation dont il s'accommode, faute de mieux, bien qu'elle implique trop souvent pour de nombreux lecteurs et critiques un goût prononcé pour la couleur locale (décor, parler, mœurs), le scabreux, le grotesque ou le gothique, et une certaine étroitesse de vision, en bref, un provincialisme marqué. Cependant loin de régler la question de l'identité de l'auteur, ce label générique, plus problématique qu'il n'y paraît, car « on peut naître dans le Sud et avoir vocation à y écrire sans pour autant devenir un écrivain sudiste⁶ », ne fait que déplacer le problème : il reste encore à s'entendre sur la localisation et la définition du Sud, ce qui relève de la gageure. Les Américains eux-mêmes ne tombent d'accord ni sur ses frontières ni sur le nombre d'États qui le composent : s'agit-il des dix-sept États situés sous la célèbre ligne de démarcation appelée *Mason-Dixon line* ; des quinze États esclavagistes ou des onze États constituant la Confédération ? Nul ne le sait. Quels sont les traits distinctifs – géographie, climat, structure socio-économique, situation politique – de cette insaisissable entité ? On les cherche encore (à supposer que l'on n'ait pas renoncé à les trouver). En fait, le Sud, qui s'est toujours idéalement et illusoirement perçu comme un tout – en tant que « territoire », « section », « nation » ou « communauté » –, n'est paradoxalement vu de l'extérieur que sur le mode de la division : on parle du Sud d'avant et d'après la guerre de Sécession (*Antebellum South*), de l'ancien et du nouveau, ou d'un Sud rural par opposition à l'industriel, du Sud profond (*Deep South*) ou périphérique (*Border South*) sans oublier le *Solid South* du “bloc démocrate” ; à l'évidence, il y existerait non pas un Sud mais des Sud. En outre, pour l'imaginaire américain, le Sud incarnerait son propre substrat, le “Ça”, ou, comme en témoigne l'utilisation du pronom *She* pour s'y référer, un vague principe féminin s'opposant à la virilité conquérante et triomphante du *Yankee* ou de l'homme de l'Ouest. Au fond on peut appliquer au Sud ce qu'on a dit d'un certain portrait d'Arcimboldo : *Vario son da me stesso, / e pur si vario un solo. Sono, e di varie cose*⁷ = « Je suis varié de moi-même / Et pourtant, quoique varié, un seul / Je suis, fait de choses variées ».

Dire d'un auteur qu'il est du Sud, c'est donc user d'une appellation d'origine, qui n'est ni garantie ni contrôlée, où interviennent des éléments d'ordre géographique (le Mississippi, le Delta), climatique (le *Sun Belt*), économique (tradition rurale), politique (conservatisme) et idéologique (racisme) ; le qualifier de Sudiste, c'est, en revanche, dans l'optique littéraire qui est la nôtre, le rattacher à une contrée a-topique et symbolique (le *Yoknapatawpha* de W. Faulkner ou *Jordan County*), à un climat moral et surtout à un ensemble de mythes et de légendes (de la plantation, du *Cavalier*, du Rebelle etc.) nés de la fécondation réciproque de la Voix (tradition orale, rhétorique) et de la Lettre (récits, témoignages, romans et nouvelles). En effet, la fiction s'est trouvée dès le départ intimement mêlée à la question de l'identité sudiste : loin d'être le simple miroir d'une réalité d'ailleurs fluctuante, elle a puissamment contribué à façonner un Sud imaginaire abritant les valeurs mais aussi les illusions où s'est reconnue et complu la communauté sudiste. De *La Case de l'Oncle Tom* à *Autant en emporte le vent* en passant par les œuvres de M. Twain, E. Glasgow, Th. Wolfe, Robert Penn Warren, E. Welty, F. O'Connor et les quatre William – Faulkner, Goyen, Styron et Humphrey – nombreux sont les auteurs qui ont contribué à renforcer ou à dénoncer (mais la fiction résiste à tous les démentis) les mythes et les légendes où de sa naissance (vers 1830) à sa *Renaissance* (1925-1945) – qui a vu éclore une extraordinaire floraison de talents – la littérature sudiste a puisé sa matière première.

L'épithète “sudiste” fait ainsi de l'écrivain qui la porte, bon gré mal gré, comme une croix ou comme un étendard, non pas le simple représentant d'une *section* des États-Unis, mais le porte-parole de ce que les Américains appellent *Southernism* ou *Southernhood* (la « Sudité »), c'est-à-dire un état d'esprit et un ensemble de particularités sous-tendant le sentiment d'une radicale différence par rapport au reste du pays. L'histoire du Sud comporte en effet des éléments totalement atypiques du point de vue américain – culpabilité, expérience de la pauvreté, de la défaite et de l'occupation militaires, échec politique et social –, qui en feraient non seulement le *mezzogiorno* des États-Unis mais encore l'antithèse du « Rêve américain ». Le Sud serait, en dernière analyse, une province de l'esprit, ce qui revient à dire que non seulement « on peut-être “Sudiste” n'importe où, mais que le Sud en tant que province, se trouve à peu près où l'on voudra. [...] Être sudiste, ce serait donc non seulement être un minotaure condamné par l'Histoire, mais être, comme on dit maintenant, un *loser*⁸ ». Statut paradoxal auquel on peut souscrire à condition d'y intégrer l'aptitude remarquable à transmuier la défaite (militaire, économique, sociale) en ferment d'une exceptionnelle réussite (esthétique, artistique, littéraire, imaginaire). L'échec, oui, mais à condition qu'il soit splendide, qu'il s'accompagne de panache, de beaux gestes et débouche sur une belle geste : « la cause est perdue (par l'Histoire), mais nous sommes toujours là (dans la Légende)⁹ », telle serait au fond l'antienne

⁶ A. Bleikasten, “Oublier Faulkner”, *Europe*, n° 816, avril 1997, p. 21.

⁷ Comanini à propos du portrait de Rodolphe II par Arcimboldo in D. Arasse, *Le Détail*, Paris, Flammarion, 1996, p. 371.

⁸ 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, p. 6.

⁹ M. Gresset, “Le Sud comme ‘topos’ littéraire”, *Europe*, avril 1997, n° 816, p. 29.

secrète de l'écrivain sudiste qui sait, dans son for intérieur, que « de la défaite elle-même lève une autre victoire, appelée par le Chant¹⁰ ».

Où en est le Sud aujourd'hui ? Force est de constater que la culture où la littérature sudiste a plongé ses racines est à l'heure actuelle sinon défunte du moins moribonde. Le Sud évolue, s'aligne sur le reste du pays dans tous les domaines et, en s'américanisant, voit s'estomper ou disparaître les signes distinctifs de son altérité. Que reste-t-il du Sud d'antan ? Essentiellement un décor, des accessoires, une série de rôles et de poses, c'est-à-dire les principaux éléments d'une mise en scène, d'un tableau en trompe-l'œil dont la facticité est de plus en plus évidente. D'ailleurs la disparition de l'ordre ancien sous l'assaut du progrès et de la modernité a fourni à la littérature sudiste contemporaine l'un de ses thèmes les plus rebattus (cf. *L'Amour en saison sèche*), et l'on a pu, à juste titre, soutenir que la fiction sudiste « a conservé son autonomie en faisant son sujet de la perte même de son sujet¹¹ ». L'écrivain sudiste ne peut plus, littéralement ou métaphoriquement, revenir au pays natal (*home*), car ce lieu n'existe plus que dans ses souvenirs ou dans les œuvres nées de son imagination. Le Sud des petites villes de comté repliées sur elles-mêmes, sans parler de celui des plantations, des magnolias, des crinolines et des uniformes gris, est bien devenu un de ces « pays lointains » où l'on n'accède plus que par les voies du langage (aux mots, aux tonalités et aux rythmes aussi différents de l'américain standard que l'anglais contemporain), de l'écriture et de l'imaginaire. Il serait donc tentant de conclure, comme nous y invite l'historien du Sud C. Vann Woodward que : « Le temps approche, s'il n'est déjà venu, où le Sudiste commencera à se demander s'il a encore de bonnes raisons de se dire Sudiste¹² ». La culture et la littérature sudistes, paradoxalement définies par l'impossibilité qu'il y a de les intégrer dans des catégories préexistantes, seraient ainsi des espèces en voie de disparition. Il est évident que l'homogénéisation de la culture américaine condamne, à plus ou moins brève échéance, certains particularismes régionaux, il n'est pas dit, pour autant, que la littérature sudiste se fonde totalement dans ce qu'on appelle « le courant dominant » (*mainstream*) de la fiction américaine, car le processus est plus complexe qu'il n'y paraît. En fait, si le Sud s'américanise, la culture et la littérature de l'Amérique « majoritaire » se rapprochent sur un certain nombre de points de celles du Sud. Finalement, « loin d'être totalement étranger au reste du pays, le Sud en serait l'essence.[...] Il présente, sous une forme condensée et dangereuse, une série de traits qui caractérisent le pays dans son ensemble¹³ ». Le Sud à lire des écrivains ne serait finalement rien d'autre que le miroir grossissant où l'Amérique, médusée et intriguée, contemple sans la reconnaître sa propre image déformée.

Il est donc clair à présent que S. Foote n'est pas un écrivain sudiste du seul fait de sa naissance dans l'État du Mississippi et de l'enracinement de son œuvre dans le Delta ; s'en tenir à ces données serait faire peu de cas des « puissances de transfiguration¹⁴ » 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 copie pas le monde, il le recrée. C'est en fait « la nécessité du récit qui secrète son paysage [...] ; l'œuvre littéraire crée son espace, sa région, son paysage nourricier » (Durand, p. 393). Conséquence extrême 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, à la fois fictif et fictionnel, où s'inscrit à son tour, tout en l'enrichissant, l'œuvre de S. Foote. 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 :

[...] 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 ? » (Durand, p. 398)

L'œuvre de S. Foote, 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, p. 395). Elle se rattache moins au Sud physique défini par sa position géographique sous la ligne Mason-Dixon, qu'au Sud fictif, province des Lettres américaines. Par l'efficace de l'écriture, le Sud – « cette terre du Nouveau

¹⁰ E. Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996, p. 68.

¹¹ L. Simpson cité par M. Chénétier in *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 371.

¹² C. Vann Woodward, « The Search for Southern Identity » in *A Modern Southern Reader*, Ben Forkner & Patrick Samway, S. J. ed., Atlanta, Peachtree Publishers Ltd, 1986, p. 549.

¹³ H. Zinn, *The Southern Mystique*, New York, A. Knopf, 1964, p. 218. Nous traduisons.

¹⁴ G. Durand, « Les Fondements de la création littéraire » in *Symposium* (« Les Enjeux »), *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1993, p. 398.

Monde vieille comme le malheur¹⁵ » –, est devenu métaphore d'un rapport essentiel à la vie, à la mort, au mal, à l'autre, etc. car dans la littérature, il est rarement « évoqué pour lui-même. Il symbolise l'humanité marquée par la souillure originelle et qui souffre. Le Sud est crucifié et expie par sa souffrance la spoliation des Indiens et le crime de l'esclavage. [...] C'est donc une image de l'humanité tout entière que Faulkner nous offre dans ses romans, et non point du seul comté du Yoknapatawpha¹⁶ ».

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 » (D, p. 392). L'intérêt de l'œuvre de S. Foote, c'est qu'elle se situe à la période charnière qui voit la transmutation – à laquelle elle a d'ailleurs puissamment contribué –, du Sud en *topos* littéraire, aussi convenait-il, au préalable, de la resituer moins dans un terroir particulier que dans son seul territoire originel, *la littérature*, et de la restituer, quelle que soit sa valeur documentaire, à l'écriture et à l'imaginaire où elle puise sa vitalité et son originalité.

Si le territoire du romancier se limite au Delta, la perspective historique que présente l'œuvre est, en revanche, très vaste. De l'exploration du Mississippi par les Conquistadores espagnols à l'époque contemporaine, c'est toute l'histoire du Sud qui est passée en revue avec cependant plus d'insistance sur les temps forts, les situations de crise, à la charnière de deux périodes : la guerre civile et la Reconstruction, le krach de 1929, et la lutte pour les Droits Civiques au cours des années 50. Parmi toutes ces dates, il en est une qui importe particulièrement à l'auteur :

« Je suis fasciné par l'année 1910 que je considère comme une sorte d'époque charnière [...]. En tout cas, je la vois comme la période où la vieille Amérique existait encore alors que la nouvelle Amérique avançait à grands pas [...]. L'Amérique des petites villes en 1910 représente toujours pour moi la période la plus heureuse que la terre ait connue¹⁷ ».

La majorité des récits de S. Foote évoquent donc la période qui va de la fin de la Reconstruction (1865-1877) au début de la première guerre mondiale : deux points de rupture ponctuant le passage d'un type de société à un autre, c'est-à-dire du Vieux Sud au Nouveau. Le Vieux Sud est, pour S. Foote, caractérisé par ce qu'il nomme « les quatre dominantes », à savoir « les arbres, la guerre, les Noirs et le fleuve ». Ces quatre éléments composent une image schématique du Vieux Sud, mais donnent la mesure exacte des changements qui l'ont affecté. Le Sud d'antan, c'est tout d'abord celui de la forêt originelle que l'homme met en coupe réglée. Cet Éden sylvestre, sanctuaire de la vie animale, mais aussi asile des puissances occultes, lieu sacré où l'adolescent peut s'initier aux mystères de la Nature, de la Vie et de la Mort, ne cesse de reculer et sa disparition progressive traduit la détérioration des rapports entre l'homme et son milieu naturel (cf. la nouvelle « The Bear » de W. Faulkner). Le fleuve, lui – le Mississippi – est toujours là, bien sûr, mais ce n'est plus le Dieu brun de la mythologie américaine. Son cours capricieux a été corrigé et rectifié ; ses débordements irrésistibles, qui fécondaient la terre et la régénéraient, ont été apparemment maîtrisés ; la race d'hommes fiers et indépendants qui vivaient sur ses eaux, les pilotes de bateaux à aubes, a disparu, victime du progrès et de la mécanisation. Pollué, endigué, domestiqué, le Père des eaux, autrefois géant redoutable, n'est plus que le grand cloaque de l'Amérique. Les Noirs aussi ont changé : l'époque de Sambo, de l'Oncle Tom et de l'Oncle Remus, modèles du « bon Noir » soumis et docile est révolue ; celle de Bigger Thomas, le rebelle, a dramatiquement commencé dans les années 50, et la question noire n'est plus désormais le triste apanage de la société sudiste. Enfin, la guerre de Sécession, quatrième terme de la série, représente à la fois l'apothéose du Sud et son engloutissement. Le conflit a cristallisé la conception populaire et romantique d'un Sud de légende tout en lui infligeant le démenti le plus dévastateur. Sur l'échelle du temps sudiste, la guerre contre le Nord représente le point zéro ; toute histoire part de là, toute action se date par rapport à cet « événement-matrice » qui a forgé l'identité du Sud. Il y a donc désormais dans l'imaginaire sudiste, un Sud d'avant et d'après la Chute, opposition relayée par celle du *Old South* et du *New South*. Le passage du premier au second a été marqué par la transition de l'agriculture à l'industrie et l'essor d'une société urbaine. Ce phénomène d'urbanisation devient d'ailleurs sous la plume de l'auteur, un véritable motif symbolique (cf. « Child by Fever ») illustrant l'impuissance des planteurs, l'aristocratie terrienne, à défendre leur territoire et leurs valeurs. Cette phase de transition (1877-1914) demeure toutefois très paradoxale, car si le Sud se tourne alors vers le progrès et adopte, du moins en apparence, les valeurs et le mode de vie du Nord, on peut aussi prétendre, comme le fait W. J. Cash, que « bien loin de représenter une rupture volontaire avec le passé, l'adoption du Progrès découlait directement de ce passé et n'était en réalité qu'une manifestation de la volonté de préserver l'intégrité du Sud¹⁸ ».

L'émergence d'un Nouveau Sud, n'a pas, en fin de compte, entraîné la totale disparition de l'Ancien ; ce dernier a survécu grâce au mythe, qui a rempli son double rôle de « tactique d'annulation de l'historique [et] d'amor-

¹⁵ A. Bleikasten et M. Gresset, « Une terre d'écriture », *Europe*, avril 1997, n° 816, p. 3.

¹⁶ R. Asselineau, « Faulkner, moraliste puritain » in *Configuration critique : William Faulkner, La Revue des Lettres Modernes*, n° 40-42, (Hiver 58-59), p. 243.

¹⁷ E. Harrington, « Interview with Shelby Foote », *Conversations with Shelby Foote*, ed. W. C. Carter, p. 92.

¹⁸ W. J. Cash, *The Mind of the South*, New York, Random House, 1969, p. 183.

tissement de l'événementiel¹⁹ ». Une des fonctions du mythe est de résoudre une contradiction en affirmant simultanément les contraires, c'est-à-dire, dans le cas qui nous occupe, à la fois la nécessité du nouvel ordre des choses et la validité, sinon la supériorité, de l'ancien. Entre la réalité et le mythe, s'instaure une étrange dialectique : « le désaveu de la réalité permet de fonder la vérité du mythe [...]. Mais, subtilement, mythe et réalité s'entrecroisent de telle façon que la réalité désavouée serve de garant au mythe²⁰ ». Le mythe permet la coexistence de systèmes antagoniques et la survivance (dans l'univers de la fiction) du *old way of life*. À ce stade, le Sud est, dans la perspective que nous avons adoptée, moins une réalité historique, socio-économique, qu'un *espace-texte*, un lieu où s'entrecroisent tout un ensemble de discours et de pratiques littéraires qui l'élèvent au rang d'objet électif. La réalité que l'œuvre engendre est de nature essentiellement verbale et, par conséquent, totalement tributaire des lois de *l'écriture* qui l'instaure. Elle peut donc acquérir un certain degré d'autonomie par rapport au réel qui lui a servi de modèle et de point d'appui. Poussant cette conséquence à l'extrême, nous dirons que l'image du Sud qui nous est donnée dans *Tournament*, *Shiloh*, *Child by Fever*, *Follow Me Down*, *Love in a Dry Season* ou *September September* n'est, en fait, que la réplique d'un modèle culturel et idéologique ayant pour référent, non plus la réalité, mais un vaste hypertexte, un corpus littéraire antérieur. Les textes regroupés sous le nom de « Littérature sudiste », sont les signifiants d'un signifié qui n'est nullement le monde, mais le recouplement des textes entre eux, origine d'un *Sud diégétique*²¹ que nous définirons comme plan de projection de l'imaginaire collectif et *mimésis* seconde, c'est-à-dire « copie de ce qui est déjà une copie », tout entière soumise à la logique du « déjà-écrit, déjà-lu, déjà-fait²² ». Le Sud diégétique, territoire du romancier, ne serait finalement rien d'autre que le *système de sédimentation des discours qui ont été tenus sur lui, une sorte d'univers biblio-mental*. La littérature sudiste est, au fond, toujours « sus-dite », ce par quoi il faut entendre qu'elle renvoie toujours à un au-delà – un ailleurs ou un antécédent – formé de tous les textes tissés autour d'un mot tuteur, le Sud/*the South*.

De ce qui précède, nous retiendrons que, pour parler du Sud légendaire (*legenda* signifie « ce qui doit être lu ») ou diégétique qui le matériau même de la création romanesque chez S. Foote, il faut substituer aux notions de géographie physique et de chronologie historique, celles, plus pertinentes, d'espace imaginaire et de temps revêtu par la mémoire. C'est la mémoire qui préserve le souvenir d'un passé à la fois fondamental et aliénant, et c'est le mythe ou la littérature (car il est bien question de littérature si l'on prend le mot mythe au sens originel de *mythos* : récit, fable) qui le transmet et en perpétue le culte. En effet, seul le langage, mis en œuvre par l'Écriture, peut transmuier une réalité soumise à l'action du temps en un système parfaitement clos de signes autonomes échappant à toute contingence et susceptibles d'être indéfiniment mis en circulation par le jeu de l'intertextualité.

À la question de l'historien F. E. Vandiver : « Le Sud est-il davantage mythe que réalité ? », nous serions donc tenté de répondre que, pour les écrivains sudistes, le Sud est la substance d'un mythe collectif qui leur a fourni le moyen de soustraire à l'action corrosive du Temps et de l'Histoire, un Sud diégétique, expression littéraire d'un univers parfaitement immobile et immuable, parce que « le présent y [serait] répétition et l'avenir projection du passé²³ ».

CHAPITRE 2

L'Imaginaire sudiste : Espace, Temps, Mémoire et Voix.

Le domaine de la fiction a été défini par la romancière sudiste, Eudora Welty, comme étant « l'ici et le maintenant ou le passé transposé dans l'ici et le maintenant²⁴ », autrement dit l'Espace (à la fois le lieu et le milieu), le Temps et la Mémoire. Une des caractéristiques de la littérature sudiste réside dans la manière dont elle combine ces trois éléments fondamentaux et dans la fonction qu'elle attribue à chacun d'entre eux. Notons tout d'abord que le lieu et le milieu représentent, en général, par rapport aux personnages et aux actions que le roman évoque, bien plus qu'une simple toile de fond. Ils contribuent certes à créer l'étoffe ou l'épaisseur romanesque dont toute œuvre a besoin pour donner l'impression d'une certaine matérialité, mais leur importance tient à la solidarité qui s'établit entre eux et les personnages. Cette solidarité est telle qu'elle détermine, en grande partie, à la fois l'être du personnage et la nature de ses actes. D'où l'idée, maintes fois exposée par l'auteur, que la vérité se trouve toujours dans « l'exploration du milieu ». C'est un point essentiel qui n'a pas échappé à J.M.G. Le Clézio, et qu'il a magistralement mis en lumière dans sa postface à *Tourbillon* :

¹⁹ P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations : Essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 47.

²⁰ R. Georgin, *Le Temps freudien du verbe*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 33.

²¹ La diégèse, dans la théorie de G. Genette, désigne le contenu narratif par opposition au discours ou texte narratif lui-même.

²² R. Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 267.

²³ C. B. Clément, *Le Pouvoir des mots : Symbolique et idéologique*, Paris, Mame, 1973, p. 130.

²⁴ *The Eye of the Story*, New York, Random House, 1977, p. 226.

Cette vérité est dans l'exactitude. C'est une vérité terrestre, pourrait-on dire, une vérité physique, liée au territoire, aux éléments. Peu d'écrivains se sont attachés à faire vivre avec autant de précision et de force un lieu imaginaire. [...] C'est que cette terre n'est pas un simple décor. Elle est l'acteur principal du drame, sans qui rien de tout cela ne serait arrivé. Cette terre mêlée d'eau et de ciel est façonnée à l'image des hommes et les façonne à son tour. Le nom biblique qu'elle porte rappelle l'ancien pacte, au lendemain de la création, quand la vie était une continuité d'actes. Né sur cette terre, Eustis lui ressemble ; il porte en lui les mêmes désirs, les mêmes violences. Il est habité par la même fatalité, et lorsqu'il a commis son meurtre, c'est à la terre qu'il revient.

L'analyse vaut pour maints personnages sudistes, de Thomas Sutpen (*Absalon ! Absalom !*) à Duff Conway ("Le Crescendo final"), de Will Howland (*Les Gardiens de la maison*) à Boy Ganchion (*La Maison d'haleïne*). Le romancier sudiste excelle dans l'art de susciter entre le personnage et le monde physique qui l'entoure, une subtile conjuration d'harmoniques. W. Faulkner a donné le ton quand il écrivit, dans *Tandis que j'agonise* :

C'est le défaut de ce pays ; les choses, le temps, tout ça dure trop longtemps. Nos terres, c'est comme nos rivières ; opaques, lentes, violentes, modelant, créant la vie des hommes à leur image, implacable et méditative²⁵.

S. Foote donnera de multiples exemples de cette symbiose ; il instaure, dans "Il pleut sur mon pays", une complicité rythmique entre le climat physique (alternance de la pluie et du soleil) et le climat humain (humeur changeante du protagoniste, Pauly Green) ; de même, dans "L'Enfant de la fièvre", la déchéance physique et morale de H. Sturgis est mise en parallèle avec l'effondrement de la classe sociale qu'il représente. Mais, là n'est pas la seule fonction de l'environnement : c'est aussi le stimulant de cette fonction fabulatrice qui est à l'origine de l'œuvre. Le lieu, dans ses multiples représentations (maison, plantation, ville, paysage...) sert aussi de support à la mémoire individuelle et collective, de point d'ancrage à cette « aura de légende » qui, au dire d'un personnage de Shirley Ann Grau, enveloppe êtres et choses : « Chaque endroit, chaque personne a pour ainsi dire son halo de légendes²⁶ ». Souvent, dans la fiction sudiste, la réalité ne vit et ne se soutient que de la présence latente d'une voix, d'un murmure qui lui donnent consistance et profondeur et appellent qui les entend vers un ailleurs, un au-delà mystérieux où se trouve le royaume du souvenir. *La Maison d'haleïne* de W. Goyen en est un exemple caractéristique :

Et la maison apparaît maintenant comme un vieux, très vieux monument dans le souvenir torturant de nous-mêmes, maison aux frises de décombres, emplie de nos conversations, gardienne des choses qui parlent après nous comme un jour, elles parlaient en nous, et attendant que l'un de nous lui rende son langage, y trouvant le sien en même temps²⁷.

Le héros sudiste fait son entrée dans le monde moins pour le transformer ou le contester que pour se mettre à son écoute. Car le monde bruit de mille voix enserrant le réel dans un réseau ténu où vient tôt ou tard se prendre le personnage ; c'est le cas d'Abigail Howland, l'héroïne des *Gardiens de la maison* : « Ils sont morts, tous. Je suis prise inextricablement dans leurs actes. Il semble que leurs vies aient laissé des fils invisibles dans la maison, dans la ville, dans le comté. Des fils dans lesquels j'ai trébuché et me suis laissée prendre au piège » (p. 15).

Nombreux sont ceux qui se mettent à l'écoute de ce Verbe initiateur de la fiction, « sésame ouvre toi » du passé, comme en témoignent le roman précédemment cité (« Quand j'étais petite fille [...] on m'en racontait déjà de ces histoires. On m'en a raconté et raconté » p. 24), *Tournement* ou encore *Absalom, Absalom !* et *Go Down, Moses*, magistrales orchestrations d'un chœur de voix présentes et passées visant à retracer la destinée du Sud.

L'Espace est donc, à la fois archive matérielle du Temps qui a fui et registre où s'inscrivent, en termes de passif et de dettes, les injustices commises par l'homme (extermination des Indiens, asservissement des Noirs, exploitation de la terre, etc.) et dont il devra, immanquablement, s'acquitter un jour. C'est la lecture de ce registre qui donnera naissance à *L'Enfant de la fièvre*, roman où l'auteur remonte jusqu'à la source de la culpabilité sudiste.

L'enracinement de la fiction – et du personnage – dans un lieu précis lui permet, sans s'abstraire complètement d'un *hic et nunc* familier, d'établir un pont avec un *illud tempus* qui, s'il est loin d'être toujours édénique et enviable, n'en garde pas moins pour lui la trace d'une expérience structurant son identité. Chacun de ces lieux est une sorte de trouée ouvrant sur le passé ; le personnage peut ainsi récupérer la totalité de ses antécédents et se saisir à la fois comme unité et continuité lorsqu'il intègre l'histoire familiale dans sa propre expérience. De cette remontée dans le Temps, rendue possible par certains lieux, le personnage émerge souvent comme conscience malheureuse parce que coupable, mais il y gagne une vision de l'expérience et du monde transformée par l'intégration d'une dimension temporelle : « On en vient à voir les choses non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps²⁸ ».

L'importance du Temps concurrence celle de l'Espace et l'on peut se demander s'il ne représente pas, tout bien considéré, l'élément primordial de la fiction sudiste. Si le roman est "ambiance spatiale" et matérielle, il peut aussi se définir comme une interférence de durées. Le personnage n'est plus alors considéré dans son enracine-

²⁵ *Tandis que j'agonise*, traduit par M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1934, p. 50.

²⁶ *Les Gardiens de la maison*, traduit par C.-M. Huet, Paris, Stock, 1965, p. 24.

²⁷ *La Maison d'haleïne*, traduit par M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1954, p. 28.

²⁸ S. A. Grau, *Les Gardiens de la maison*, p. 253.

ment dans un lieu, mais dans son rapport au Temps, qui lui impose une triple sujétion. Sont à l'œuvre, dans le roman :

– un *temps géographique* ; c'est la longue durée, le temps de la terre, caractérisée par sa permanence (« la Terre seule demeure », déclare Isaac Jameson, dans « La Colonne de feu ») et sa résistance aux changements, qualités qui en font le palimpseste de la mémoire ;

– un *temps social*, c'est-à-dire du milieu humain, tout entier soumis aux changements, aux mutations, à l'Histoire, caractérisée par son irréversibilité et l'irruption de l'événement ;

– un *temps individuel*, non pas unique, mais hétérogène et doublement orienté, parce qu'il se divise en temps profane, soumis au devenir (temps linéaire) et en temps plus ou moins rituel où dominent « l'imitation d'archétypes et la répétition de gestes paradigmatiques²⁹ ».

Ces archétypes et ces gestes paradigmatiques sont les seuls garants de la validité des actes : « leur signification, leur valeur ne sont pas rattachés à leur donnée physique brute », écrit M. Eliade, dans *Le Mythe de l'éternel retour*, « mais à leur qualité de reproduction d'un acte primordial, de répétition d'un exemplaire mythique » (p. 18). N'est finalement réel que ce qui est répété : les réflexions du philosophe C. Rosset sur le « réel et son double » acquièrent, au regard de romans tels que *Sartoris* ou *Tourbillon*, une remarquable pertinence :

Le réel ne commence qu'au deuxième coup, qui est la vérité de la vie humaine, marquée au coin du double ; quant au premier coup, qui ne double rien, c'est précisément un coup pour rien. Pour être réel, en somme, selon la définition de la réalité d'ici-bas, double d'un inaccessible Réel, il faut copier quelque chose ; et ce n'est jamais le cas du premier coup, qui ne copie rien ; il ne reste donc qu'à l'abandonner aux dieux, seuls dignes de vivre sous le signe de l'unique, seuls capables de connaître la joie du premier³⁰.

Outre cette fonction d'accomplissement du destin, la répétition, plus ou moins rituelle, d'actes divers (crimes ou beaux gestes), le voyage dans la mémoire, le retour en arrière sont aussi une réponse à l'agression de l'Histoire et à son hypostase, le Progrès : « L'histoire et le progrès sont une chute impliquant l'un et l'autre l'abandon définitif du paradis des archétypes et de la répétition » (Eliade p. 240). Et, précise Eliade, pour annuler les effets de cette chute, « pour se guérir de l'œuvre du Temps, il faut “revenir en arrière”³¹ », retourner à l'origine. Tous les phénomènes dont on a noté la récurrence dans la fiction sudiste – duplication des patronymes, répétition d'actes originels et imitation d'ancêtres prestigieux – trouvent leur explication dans la nostalgie du retour cyclique (l'éternel retour) et, par conséquent, dans la volonté de nier le Temps. Cette croyance en un temps cyclique est d'ailleurs renforcée, chez les divers personnages, par l'exemple de la Nature et, notamment, du fleuve, qui emprisonne la durée dans la succession bien réglée de ses crues et décrues (« Les crues se produisaient à peu près tous les sept ans », lit-on dans *Tournement*) et crée l'illusion d'un perpétuel recommencement (« le déluge ou l'inondation met fin à une humanité épuisée et pécheresse, et une nouvelle humanité prend naissance » Eliade, *MER*, p. 130). De même, l'eau du fleuve amorce parfois un retour en arrière (il coule vers l'amont), symbole d'un retour au passé, aux sources.

Dans l'analyse des notions d'Espace et de Temps, un troisième terme est toujours intervenu : la Mémoire. La remémoration et l'exploration du passé jouent, dans la fiction sudiste, un rôle prépondérant dont l'explication met en jeu deux fonctions différentes, mais complémentaires, de la Mémoire.

Au nombre des obligations et des prescriptions que comporte la vie sociale, figure la nécessité de garder vivace le souvenir du passé et celui de la communauté d'origine de nombreux sudistes. La mémoire assure, dans cette perspective, une fonction fondamentale de cohésion sociale, et c'est ce rôle, amplement illustré par la littérature du Sud, qui permet d'attribuer à celle-ci le qualificatif de « totémique ». En effet, « tous les peuples ont besoin d'un récit des origines et d'un mémorial de la grandeur³² », et l'on peut, sans forcer l'analogie, remarquer une certaine parenté entre la fonction assumée par l'institution totémique et celle que remplit la fiction sudiste. Par la commémoration collective et rituelle d'un événement fondateur (qu'il s'agisse, selon la thèse freudienne, du meurtre du père, dans la horde primitive, ou de tout autre acte symbolique), le totémisme resserre les liens de fraternité entre les membres du groupe social et conserve le souvenir de ce qui a pu se produire dans un *illud tempus* mythique. Le culte de l'Ancêtre – souvent représenté par le grand-père ou l'arrière-grand-père – et la valeur symbolique de la Guerre civile – répétition de la chute et point zéro de la chronologie sudiste – traits caractéristiques de la littérature du Sud, lui permettent de jouer un rôle analogue à celui de l'institution dont Freud a retracé, dans *Totem et tabou*, l'histoire mythique.

Il convient d'établir une distinction entre d'une part, la mémoire individuelle et, d'autre part, la mémoire collective et la mémoire historique. Nous aurons l'occasion d'évoquer la première lors de l'analyse de *Tournement* ; nous n'envisagerons, à ce stade, que les deux dernières. La mémoire collective, à la différence de la mémoire historique, qui est conceptuelle et axée sur une interprétation des données du passé, recompose magiquement ce même passé ; elle opère une reconstitution, une résurrection, c'est-à-dire qu'elle nie en fait ce que la pratique

²⁹ M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949, p. 64.

³⁰ C. Rosset, *Le Réel et son double : Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 62-63.

³¹ M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 110.

³² F. Furet, *L'Atelier de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1982, p. 75.

historique implique, à savoir qu'il existe une « solution de continuité entre la société qui lit l'histoire et les groupes témoins ou acteurs, autrefois, des événements qui y sont rapportés³³ ». Cette divergence se traduit tout naturellement par des modes de fonctionnement différents. La mémoire collective « retient difficilement des événements “individuels” et des figures “authentiques”. Elle fonctionne au moyen de structures différentes ; *catégories* au lieu d'*événements*, *archétypes* au lieu de *personnages historiques*. Le personnage historique est assimilé à son modèle mythique (héros, etc.) tandis que l'événement est intégré dans la catégorie des actions mythiques (lutte contre le monstre, frères ennemis, etc.) » (MER p. 75). C'est exactement ce qui se passe dans la nouvelle “La Colonne de feu” où l'on voit Isaac Jameson perdre peu à peu son statut d'individu historiquement déterminé pour accéder à celui d'archétype.

Ainsi que l'écrit M. Eliade, la mémoire collective « ne peut accepter l'*individuel* et ne conserve que l'*exemplaire* » (p. 76) ; c'est donc un courant de pensée continu qui ne retient que des ressemblances alors que « l'histoire s'intéresse surtout aux différences et fait abstraction des ressemblances » (Halb. p. 75). La mémoire collective est donc « anhistorique » et se caractérise par son « impuissance à retenir les événements et les individualités historiques sinon dans la mesure où elle les transforme en archétypes, c'est-à-dire dans celle où elle annule toutes leurs particularités “historiques” et “personnelles” » (Eliade p. 77).

Il n'est pas, dans le roman sudiste, de tentative « d'élucidation de la réalité existentielle collective et individuelle » (Halb. p. 77), qui ne passe par la mémoire. Toute compréhension est remémoration et, comme l'indique Boy Ganchion, le héros de W. Goyen, c'est la mémoire qui fonde le sentiment de l'existence et donne au personnage, la clef de son identité :

Et, pour trouver ce que nous sommes, nous devons pénétrer à nouveau à l'intérieur des idées, des rêves de mondes qui nous ont faits, nous ont rêvés, et trouver là, attendant dans les bouches usées, les paroles qui sont les nôtres (*La Maison d'haleïne*, p. 29).

Pour le romancier sudiste et ses personnages, « la mémoire ne se connaît pas comme mémoire, elle n'est pas le sens de l'inexistant actuellement, mais bien le sens du réel ; ce qui est réel, c'est le passé³⁴ ». La remontée dans le passé est ainsi une nécessité impérieuse et vitale permettant d'accéder à la compréhension et à la connaissance de soi-même. Il est curieux de voir un historien sudiste, F. G. Davenport, définir l'histoire en termes que ne renieraient pas des écrivains tels que W. Goyen, W. Faulkner ou S. Foote : « L'histoire n'est jamais simplement une chose située “derrière nous”, c'est la dimension où s'enracine notre présent [...], une quête de la connaissance de soi-même³⁵ ».

CHAPITRE 3

Fiction, histoire et vérité

« *Écrire l'histoire est une entreprise si ardue que la plupart des historiens se voient contraints de faire des concessions à la technique de la légende.* » E. Auerbach³⁶

Pour S. Foote, Histoire et Roman, loin de s'opposer comme deux genres antithétiques, participent, par des voies différentes mais néanmoins convergentes, à la même quête de la Vérité :

Ils ont tous deux [le romancier et l'historien] pour objectif de nous dire comment c'était : de recréer le passé par leur méthode respective et de le faire revivre dans le monde qui les entoure. Ce qui les oppose radicalement, c'est, à mon avis, que l'historien tente cette résurrection en communiquant des faits, alors que le romancier cherche à communiquer des sensations. Le premier met l'accent sur les actions, le second sur les réactions. Et pourtant ils ne sont pas totalement coupés l'un de l'autre³⁷.

Cette communauté de but a pour corollaire l'identité des moyens d'expression ; histoire et roman relèvent d'une seule et même pratique, l'Écriture, d'un seul et même art, le *Récit* ou la *Narration*. Pour l'auteur, l'histoire comme la fiction, c'est d'abord « un assemblage de mots, de virgules et de points virgules », et la technique romanesque est parfaitement transposable au domaine de l'historiographie : « Je ne connais rien de ce que j'ai appris sur la composition romanesque au cours de la pratique de mon art qui ne soit applicable à l'historiographie³⁸ ». Les historiens professionnels n'en ont pas moins accueilli la publication de *The Civil War* avec une certaine réserve, sinon une franche hostilité. L'auteur leur est apparu comme un franc-tireur foulant aux pieds une des

³³ M. Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris : PUF, 1968, p. 69.

³⁴ J. Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, p. 24.

³⁵ F. G. Davenport, *The Myth of Southern History : Historical Consciousness in 20th Century Southern Literature*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1970, p. 135.

³⁶ E. Auerbach, *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 30.

³⁷ *The Novelist's View of History*, sans pagination.

³⁸ J. Graham, “Talking with Shelby Foote”, in W. C. Carter, p. 69.

sacro-saintes conventions par lesquelles le discours historique affiche son sérieux et son érudition : l'usage de notes (*Foot[e]notes*). *A View of History*, publié en 1981, fut la réponse de l'hérétique à ses détracteurs et accusateurs. Que reproche-t-il à son tour aux historiens de métier ? Essentiellement de ne pas se soucier des questions de technique narrative : « D'où cette prose trottinante que nous connaissons trop bien, qui gâche l'histoire en la racontant, une prose tellement minable que les notes qui l'encombrent sont un soulagement plutôt qu'une interruption ».

Par technique, S. Foote entend, outre les questions de style, les problèmes posés par l'intrigue (*management of plot*) et la caractérisation (*treatment of character*). Sur ce dernier point, il reproche à l'historien de fausser la perspective en écartant les données ne cadrant pas avec les sentiments de sympathie ou d'antipathie que, dès le départ, son personnage lui inspire : « Apparemment, l'historien étudie d'abord les documents pour se faire une opinion sur tel ou tel personnage ; puis, une fois fixé, annexe tous les documents qu'il peut trouver s'ils corroborent le parti qu'il a déjà pris. Les autres ne sont mentionnés que pour se voir réfutés. » Le romancier, en revanche, est tenu de suspendre son jugement et d'accorder a priori à tous ses personnages non pas le bénéfice du doute, mais une égale bienveillance : « La bonne façon de démolir un homme, c'est de lui témoigner de la sympathie et, tout en la lui accordant, de laisser le personnage lui-même montrer qu'elle n'est pas méritée³⁹. » Quant à l'intrigue, qui détermine non seulement « l'insertion des événements dans une séquence dramatique », mais encore « ce qu'on laissera de côté tout comme ce qui sera inclus », les historiens, au dire de l'auteur, la jettent par-dessus bord, dès le départ, « afin d'alléger le navire avant une longue croisière ». L'intrigue implique donc à la fois choix et dramatisation et, par ce dernier terme, S. Foote entend une forme de dynamique qui n'a rien à voir avec celle qu'engendre la simple succession chronologique des événements.

Dans cette offensive en règle contre les historiens patentés, S. Foote retrouve, assez curieusement, la position d'un Augustin Thierry, historien du XIX^e siècle, qui déclarait, dans la préface d'un de ses ouvrages :

On a dit que le but de l'historien était de raconter, non de prouver ; je ne sais, mais je suis certain qu'en histoire le meilleur genre de preuve, le plus capable de frapper et de convaincre tous les esprits, celui qui permet le moins de défiance et laisse le moins de doutes, c'est la narration complète⁴⁰.

Conviction que S. Foote radicalise en quelque sorte : l'historicité étant appréhendée par le discours, l'histoire est essentiellement narration, et deuxième conséquence, l'histoire, à l'instar du roman, « n'a pas besoin de principes explicatifs mais de mots pour dire comment étaient les choses⁴¹. » P. Veyne, que nous venons de citer, fait d'ailleurs remarquer, à juste titre, que l'historiographie « aboutit à des analyses (au sens où l'on parle de roman d'analyse), qui, pour n'être plus des récits au sens usuel du mot, n'en sont pas moins des intrigues, car elles comportent de l'interaction, du hasard et des fins » (p. 141).

L'histoire, telle que la pratique Foote, oscille ainsi entre deux genres traditionnels, remis en cause par l'historiographie moderne : *l'histoire-bataille* et *l'histoire-biographie*. *Shiloh* et *The Civil War* entrent tout à fait dans le cadre de l'histoire-récit, de *l'histoire-narrative*, « écrite au niveau des sources, c'est-à-dire au niveau de la vision que les contemporains, auteurs de ces sources, avaient de leur propre histoire⁴² ». Cette histoire n'a pas d'autre ambition que de recréer le passé, de « dire comment c'était » (*“to tell us how it was”*) ; on perçoit là la double influence, reconnue par Foote lui-même, de J. Michelet, qui n'a jamais établi de frontière entre histoire et littérature – écrire l'histoire restait une aventure littéraire – et de Balzac, qui a toujours poursuivi le projet démesuré d'une histoire intégrale, totalisante, c'est-à-dire une histoire complète, dont chaque chapitre eût été un roman, et chaque roman une époque. L'œuvre de S. Foote, nous le verrons, prend effectivement l'allure d'un voyage dans le temps (les bornes en seraient 1540, l'arrivée de De Soto, et l'assassinat du Président Kennedy en 1963) dont chaque étape est relatée par une nouvelle ou un roman. Foote écrit, en fait, le roman de l'histoire, car pour lui, l'histoire n'est rien d'autre qu'un roman vrai :

En d'autres termes, bien raconter une histoire, c'est la faire revivre. [...] Pour ma part, je n'ai jamais perçu de différence dans ma façon d'aborder ou d'utiliser le matériau entrant dans la composition de mon histoire [de la Guerre civile] ou de mes romans : dans les deux cas je recherchais la vérité dans les limites de mes possibilités et je ne me suis plus senti entravé par les lois du roman – que les faits soient tirés de ma tête ou de documents ne faisait aucune différence ; une fois en ma possession, je m'en servais, un point c'est tout⁴³.

Les justifications de l'auteur montrent à l'évidence que sa pratique historique relève d'une conception très traditionnelle que l'historiographie moderne s'est efforcée de dépasser en instituant notamment une nouvelle frontière entre elle-même et la littérature (jusqu'au milieu du XIX^e siècle, l'histoire était encore considérée comme

³⁹ Cette affirmation s'appuie sur une autre déclaration de l'auteur : « En tant qu'homme, on doit sans cesse porter des jugements, mais en tant qu'artiste, on doit faire preuve de compréhension ».

⁴⁰ Cité par R. Barthes, *Essais critiques IV : Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 166.

⁴¹ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 172.

⁴² J. Le Goff, P. Nora, *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 70.

⁴³ Lettre à P. Carmignani du 20 novembre 1977.

une branche des Belles-Lettres). Ce mouvement assez récent est loin d'avoir atteint son but, puisqu'il subsiste toujours deux types d'histoire :

Un premier type d'histoire s'interroge sur ce qui est *pensable* et sur les conditions de la compréhension ; l'autre prétend rejoindre le *vécu*, exhumé grâce à une connaissance du passé. [Elle] privilégie la relation de l'historien avec un vécu, c'est-à-dire la possibilité de faire revivre ou de "ressusciter" un passé. Elle veut restaurer un oublié ou retrouver des hommes à travers les traces qu'ils ont laissées. Elle implique aussi un genre littéraire propre : le récit, alors que la première, beaucoup moins descriptive, confronte plutôt des séries que font sortir différents types de méthode. Entre ces deux formes, il y a tension, mais non opposition⁴⁴.

Ainsi, à l'histoire narrative, fille du récit (l'histoire historisante), qui a la faveur de l'auteur, s'oppose aujourd'hui l'histoire-problème. La première relate, exhume le vécu, fait revivre le passé par procuration ; la seconde, œuvre d'un analyste et non plus d'un narrateur, élabore du pensable. Toute la réflexion théorique contemporaine sur l'historiographie tourne autour de ces deux modes d'écriture de l'histoire. Dans un article de 1967, "Le discours de l'histoire", R. Barthes se fait l'écho de ce débat et en présente l'objet avec une rare clarté :

La narration des événements passés, soumise communément, dans notre culture, depuis les Grecs, à la sanction de la "science" historique, placée sous la caution impérieuse du "réel", justifiée par des principes d'exposition "rationnelle", cette narration diffère-t-elle vraiment, par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu'on peut la trouver dans l'épopée, le roman, le drame ? (*Essais IV*, p. 82).

L'examen des notions de vérité et de réel fournira en partie la réponse. Les deux termes sont pour l'auteur indissolublement liés, puisqu'il se sert du second pour définir le premier ; la vérité du discours historique, tel qu'il l'entend et le pratique, réside dans l'adéquation au réel. Or, rien n'est précisément moins assuré que le statut de ce référent : « 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 *inférence* ⁴⁵ ». Le paradoxe de l'historiographie en général et de la pratique historique de S. Foote en particulier, réside dans cette mise en relation de deux termes antinomiques : le *Réel*, qui n'est pas représentable, mais seulement démontrable⁴⁶, et l'*Écriture*, qui ne peut que dire, à défaut d'imiter ou de montrer. Le premier terme relève d'une ontologie et le second, du langage ; ce sont deux ordres difficilement conciliables. L'*Écriture* n'en est pas pour autant un instrument neutre ou innocent ; en histoire comme en littérature, l'*Écriture* penche, par une sorte de tropisme inhérent à sa nature, du côté du symbolique et du métaphorique et « le mythique est présent partout où *l'on fait des phrases*, ou *l'on raconte des histoires* (dans tous les sens des deux expressions)⁴⁷ ». L'histoire-littérature ou, en d'autres termes, l'histoire-bataille, l'histoire-biographie, est donc soumise à la double attraction, au double risque, de l'épopée ou du mythe, deux pratiques du langage qui substituent, en tant que fictions, la vraisemblance de leurs énoncés au caractère vérifiable des faits. Il en résulte, double conséquence incontournable, que la vérité visée par l'auteur n'a pour critère de vérification que sa conformité aux lois d'un dire, d'un genre littéraire et qu'elle s'articule sur un mythe personnel et collectif, garant de sa crédibilité. Ironie de l'histoire, cette conception très personnelle, et somme toute traditionnelle de l'historiographie, se retrouve finalement en accord avec les positions des postmodernistes sur ce sujet. Après la révolution idéologique et épistémologique dans notre conception de l'histoire, qui s'est traduite par « l'excommunication du Récit⁴⁸ », il est paradoxal de constater un retour en force de ce même récit, lié à la prise de conscience que :

La connaissance historique, reposant sur la notion de témoignage, n'est qu'une expérience médiée du réel, par personnage interposé (le document), et n'est donc pas susceptible de démonstration, n'est pas une science à proprement parler, mais seulement une connaissance de foi (*Ibid.*, p. 137).

En effet, « l'*historiographie* (c'est-à-dire "histoire" et "écriture") porte inscrit dans son nom propre le paradoxe — et quasi l'oxymoron — de la mise en relation de deux termes antinomiques : le réel et le discours. Elle a pour tâche de les articuler et, là où ce lien n'est pas pensable, de faire *comme si* elle les articulait » (de Certeau, p. 5).

Ceci posé, que devient alors cette vérité qui devrait idéalement procéder d'un rapport exact au réel ? Elle court le risque de s'évanouir, de céder la place à un avatar où vraisemblance, romanesque, faits et "*doxa*" se combinent pour créer « la puissante magie du vraisemblable⁴⁹ ». Quand les couples informations/légende, faits/opinions, (cf. *Tournement*) cessent d'être antithétiques, la vérité tend vers la fiction et le passé que l'*Écriture* exhume

⁴⁴ M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 47.

⁴⁵ R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 163.

⁴⁶ « Le *réel* est le monde extérieur tel qu'il est. En ce sens, le réel est "impossible". D'abord toute représentation mentale est une structure surajoutée au réel et qui lui superpose arbitrairement un sens ou une organisation qu'il ne possède pas. [...] Ce que nous connaissons du réel est régi par une approximation hasardeuse qui s'appelle le *symbolique*. » R. Georgin, *Lacan*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 37.

⁴⁷ *Ibid.*, 82.

⁴⁸ G. Lefebvre, *Réflexions sur l'histoire*, Paris, F. Maspéro, 1978, p. 32.

⁴⁹ D. Aaron, *The Unwritten War*, London, Oxford UP, 1973, p. 184.

devient pur effet de langage, un passé factuel/fictif, caractérisé par le rapport de connaissance/méconnaissance que l'auteur entretient avec lui. S. Foote en convient implicitement quand il précise ce qu'il entend par vérité⁵⁰ :

Quant à "non pas une vérité différente : la même vérité", je dois préciser que je pense comme Proust que la seule voie menant à la vérité est la voie de l'Art. La vérité dont je parle est une vérité artistique, susceptible de varier d'un écrivain à l'autre. La vérité est bien là, mais nous ne pouvons faire mieux que de nous en approcher ; jusqu'à quel point dépend de notre talent, que nous mettons au service de cette quête. Une des erreurs les plus graves des historiens a toujours été de confondre les "faits" et la vérité. Aucune combinaison infinie de faits ne pourra jamais nous faire accéder à la vérité bien qu'elle puisse assurément nous aider à nous en approcher. La vérité réside dans l'utilisation que nous en faisons, dans la possibilité de dire aux autres *comment c'était*.

C'est donc sur le seul terrain de l'Art que S. Foote entend se placer, mais on notera cependant le coup de force de l'auteur qui, partant du constat que la *narration* représente le seul terme commun à la problématique de l'histoire et à la problématique de la fiction, fait passer l'historique sous la juridiction du littéraire, c'est-à-dire des (Belles) Lettres et donc d'un Art qui loin de viser à la *déconstruction du mythe* contribue à sa *perpétuation*. Ainsi, la Vérité que recherche l'auteur n'a pour sanction que la conformité aux *lois d'un dire*, d'un récit littéraire où « la vraisemblance des énoncés se substitue constamment à leur vérifiabilité » (de Certeau, p. 111). Comme en témoigne son Histoire de la Guerre civile innocemment ou habilement sous-titrée *A Narrative*, le récit, instance impérialiste, n'a pas chez S. Foote d'autre visée que d'étendre son domaine et d'imposer son ordre à tout ce qui est tenu, pour s'exprimer, de passer par la lettre et le verbe.

CHAPITRE 4

Les six provinces du verbe et de la lettre

Avec *Tournament*, *Follow Me Down* et *September September*, « romans où le destin de l'homme se confond déjà avec celui de sa terre et de sa ville⁵¹ », puis avec *Love in a Dry Season*, roman d'une époque, *Shiloh*, roman d'une bataille, et enfin *Jordan County*, roman d'un comté, S. Foote a méthodiquement poursuivi la réalisation de l'objectif qu'il s'était assigné en devenant écrivain :

Dans chaque roman, j'ai essayé de pénétrer une portion de mon pays avec l'intention d'écrire, avec le temps, toute une série de romans plus ou moins à la manière de Balzac ou de Zola pour montrer ce qu'était la vie dans cette région au cours de ses deux cents et quelques années d'existence⁵².

Ce projet démesuré de dire tout le Sud, d'en embrasser les aspects les plus divers, d'en révéler et les splendeurs et les turpitudes culminera avec *The Civil War*, roman de la nation où se déploient la vision épique et l'imagination historique d'un écrivain qu'anime la foi en la vertu heuristique de l'écriture : il s'agit, d'une part, de déchiffrer le réel, et, de l'autre, d'accéder à la vérité. Premier article de cette foi scripturaire : « je n'écris jamais que pour trouver des réponses » ; deuxième article : « ce que je veux trouver dans un roman, c'est la vérité, et une partie de la vérité se trouve toujours, pour moi, dans l'étude du milieu⁵³ ». Ajoutons enfin, pour compléter l'exposé du crédo littéraire de l'auteur, la conviction profonde que c'est dans le passé que se trouvent « *the whys and wherefores* » (*T*, XVI), le pourquoi et le comment de toute chose, la clef de la compréhension du présent.

L'œuvre, que l'on peut globalement définir comme « un essai de compréhension de mon pays natal », tient donc de l'enquête, et S. Foote la conduira sans complaisance, car « je savais déjà, dès la période noire des années 30, que quelque chose n'allait pas dans ce pays et qu'il fallait voir ça de près⁵⁴. » L'entreprise est dès le départ subversive : loin d'entretenir ou de conforter les illusions des Sudistes à l'égard de leur passé, Foote s'ingéniera dans ses romans à mettre à jour les chapitres oubliés ou censurés de l'histoire collective et à en remplir les blancs en jouant sur les registres de la fiction et de l'histoire, du réel et de l'imaginaire.

L'objectif de l'œuvre étant défini, nous en suivrons le mouvement d'ensemble qui mène de *Tournament* (1949) à *September September* (1977), car les cinq premiers romans forment un tout dont *Septembre en noir et blanc* marque, après la longue parenthèse historiographique que nous n'aborderons pas, le prolongement évident. Bien que très étalés dans le temps, ces six romans composent un ensemble d'une rare cohérence, renforcée par l'unité de lieu (le Delta est le cadre immuable de l'action), la récurrence des personnages, la permanence des thèmes et la structure de chaque récit – comme de l'œuvre en général – où S. Foote, passionné d'architecture, a donné libre cours à ce qu'il appelle « *a rage for symmetry* ».

⁵⁰ Lettre à P. Carmignani du 20 novembre 1977.

⁵¹ C. Richard, "Préface", *Delta*, n° 4, mai 1977, p. 2.

⁵² "A Colloquium" in *Conversations with Shelby Foote*, p. 199.

⁵³ S. Foote, cité par M. Gresset dans sa préface à *L'Enfant de la fièvre*, trad. par M.-E. Coindreau et Cl. Richard, Paris, Gallimard, 1975, p. 10.

⁵⁴ "A Colloquium with Shelby Foote," 282.

Nous présenterons dans l'ordre suivant les romans, dont un sous-titre de notre choix résume la teneur ou met en relief un aspect essentiel :

- 1) *Tournament* ("Roman des Origines/Origines du roman") inaugure le cycle des récits consacrés à Jordan County et relate aussi pourquoi et comment Asa, le narrateur, devient artisan de mots et de fictions.
- 2) *Follow Me Down* ou *Ilinx*, « nom grec de tourbillon d'eau, d'où dérive précisément, dans la même langue, le nom du vertige (*ilingos*)⁵⁵ » évoque le désarroi, le vertige psychique et moral qui s'empare de toute une communauté quand le procès d'un paisible fermier, qui s'est laissé emporter par le stupre et une foi dévoyée, la confronte aux mystères du désir, de folie et de la mort.
- 3) *Love in a Dry Season*, satire impitoyable des pseudo-aristocrates du Delta, est une œuvre sous-tendue par une métaphore picturale et théâtrale ; l'œil et le regard y jouent un rôle prépondérant, car le monde y est perçu comme un spectacle et maint personnage « joue à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est autre que lui-même » (Caillois, p. 61). La notion de *Mimicry* (qui désigne en anglais l'imitation ou le mimétisme et, dans la classification des jeux, le masque et le travesti) nous a semblé particulièrement appropriée pour définir une œuvre traitant d'un monde factice où priment le paraître et la représentation.
- 4) Pour *Shiloh*, roman d'une bataille (et roman en bataille, car l'écriture y guerroie), s'impose la référence à la notion d'*Agôn* (conflit, lutte).
- 5) Le choix de *The Doomsday Book* (le recueil cadastral) pour désigner *Jordan County* (*L'Enfant de la fièvre*) a été motivé par le double sens de cette expression. *The Doomsday* (ou *Domesday*) *Book*, c'est d'abord un état très exact des comtés d'Angleterre que Guillaume I fit établir en 1086-1087 afin de mieux taxer ses sujets. De la même manière, ce roman dresse l'inventaire des lieux – du Delta – non pas évidemment à des fins comptables ou fiscales, mais morales et métaphysiques. Et c'est là qu'intervient le second sens du mot *Doomsday*, le Jour du Jugement dernier ; *Jordan County* fait en quelque sorte le procès d'une société et étale au grand jour les crimes qui ont entaché l'histoire du Sud. Le Sud, comme il est écrit dans la Bible, « est pesé dans la balance et son poids se trouve en défaut » (Daniel 5 : 27).
- 6) *September September* se range tout aussi naturellement dans la catégorie appelée *Alea* (en latin, le nom du jeu de dés). En effet, c'est le récit d'un enlèvement contrarié par l'effet du hasard. Les instigateurs du rapt, qui ont scrupuleusement pesé les profits et les risques, sont ironiquement victimes de ce que J. Bentham, dans sa définition du Vice, mise en exergue au texte original, appelle « un mauvais calcul des risques » ; il s'agit au fond, au sens aristotélicien du terme, d'une *hamartia*, c'est-à-dire d'une erreur d'appréciation entre le but poursuivi et les moyens mis en œuvre.

TOURNAMENT

Roman originel, mais aussi "roman matrice", *Tournament* a longtemps occupé une place singulière dans l'œuvre de S. Foote ; en interdisant sa réédition jusqu'en 1987, l'auteur l'a isolé, et ce statut particulier a fait de *Tournament* un roman à part, occulté par sa longue mise à l'index et cependant mis en vedette par sa fonction de source unique d'une œuvre multiple :

Je le considère comme une sorte de filon d'où j'extraie tout ce dont j'ai besoin. Je l'exploite sans retenue pour toutes sortes d'usage ; j'y suis souvent retourné en composant divers romans et continuerai à le faire en écrivant celui auquel je travaille en ce moment⁵⁶.

Foote a effectivement mis dans *Tournament* beaucoup de lui-même et des siens :

C'est un jeune homme [Asa] qui tente de comprendre ce qu'a pu être la vie de son grand-père telle qu'il l'imagine. Comme mon grand-père est mort deux ans avant ma naissance, je ne l'ai connu que par ouï-dire. Mais dans ce livre j'ai essayé d'utiliser la trame de son existence pour en faire un roman. Le protagoniste ne ressemble pas du tout à mon grand-père, mais j'ai raccroché l'histoire aux événements de sa vie (*Ibid.*, p. 197).

Le héros, Hugh Bart, n'est donc pas sans rapport avec le grand-père paternel de l'auteur, Huger Lee Foote, qui s'établit dans le Delta en 1877 pour diriger la plantation "Mount Holly" sur la rive du Lac Washington dans le comté du même nom. Cette plantation, transposée dans l'univers de la fiction sous le nom de *Solitaire*, fut mise en vente en 1908, date à laquelle Huger Lee Foote, comme Hugh Bart, s'installe à Greenville (Mississippi) devenu Bristol dans *Tournament*. À sa mort en 1915, il avait perdu toute sa fortune. Ce scénario familial est fidèlement suivi par Hugh Bart dont la route croisera même celle du grand-père maternel de l'auteur, Morris Rosenstock, qui apparaît dans le roman sous l'identité d'Abe Wisten, le petit boutiquier.

⁵⁵ Avec *Agôn*, *Alea* et *Mimicry*, *Ilinx* désigne dans la classification des jeux établie par R. Caillois (*Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958) les activités ludiques où interviennent respectivement la compétition, le hasard, le simulacre et le vertige.

⁵⁶ H. White & Redding Sugg, "A Colloquium with Shelby Foote," in W. C. Carter, *op. cit.*, p. 199.

Cette mise en parallèle de données biographiques et fictives laisse déjà apparaître une particularité intéressante : « la carence, ou même de l'absence, des pères dans les romans [...] des écrivains du Sud en général⁵⁷ ». L'ellipse caractéristique de la génération intermédiaire, c'est-à-dire la disparition précoce du père (celui d'Asa, le narrateur de *Tournement* disparaît très tôt) prive le fils d'un modèle auquel il pourrait s'identifier et le conduit à rechercher un substitut acceptable en la personne du grand-père, figure quasi mythique parce que plus proche de l'époque héroïque de la "Frontière" ou de la guerre civile. Le protagoniste de *Tournement* illustre une variante de ce processus ; fils d'un petit fermier, Hugh Bart substituera à ce père trop prosaïque un modèle idéal plus conforme à son romantisme exacerbé, le général Clive Jameson, héros de la Confédération, dont il épousera la fille. Par cette union, Bart non seulement consacre son ascension et sa réussite sociales, mais surtout s'intègre dans une filiation légendaire. Il greffe son destin personnel sur celui d'une maison illustre dont le fondateur, Isaac Jameson, et l'héritier, Clive Jameson, lui fourniront le patron de son être propre. En fait, Bart, qui a un goût prononcé pour le romantique, le romanesque et le chevaleresque – qu'il regroupe sous l'appellation de *romance* – cède à l'attrait du patronyme Jameson qui lui permet d'entrer dans l'histoire du comté (Jordan County) par les portes de la légende.

Le roman, retraçant l'ascension puis la chute de H. Bart, se compose d'un récit principal (huit chapitres s'articulant sur le schème "Rise"/"Fall") flanqué d'un prologue et d'un épilogue intitulés "ASA", prénom du narrateur mais aussi nom d'origine biblique : le roi Asa apparaît dans le Deuxième Livre des Chroniques comme le défenseur de la foi et restaurateur des autels de Yahvé. Mais la Bible n'est pas le seul hypotexte de ce premier roman, qui s'inspire également de deux quatrains tirés des *Rubaiyat* d'Omar Kheyyam, poète persan du XI^e siècle qui jouit d'une grande notoriété dans le monde anglo-saxon :

V. Des roses de l'Iran qui dira le chemin ?
Où se trouve la Coupe aux sept rangs de dessins
De Djemchid ? Mais qu'importe ! ailleurs la Rose brille
Et la Vigne a toujours un Rubis dans son sein.

XVIII. Les Lézards gardent seuls le Palais où naguère
Djemchid-le-Grand trônait et buvait à plein verre ;
Et Bèhram le Chasseur ! Sur sa tête s'ébat
L'Âne sauvage, et lui dort toujours sous la terre⁵⁸.

Dans un entretien, S. Foote donne la clé de l'interprétation ; « Djemchid c'est Jameson ; Bèhram c'est Bart (à l'origine, Bahram) ; l'âne sauvage, c'est naturellement Asa. Tout cela concordait et m'a fourni mon thème et même l'intrigue⁵⁹ », c'est-à-dire la nostalgie de l'Âge d'Or révolu, la quête de l'ancêtre prestigieux et le désir de faire revivre un monde disparu (l'Iram est un jardin fabuleux, enseveli quelque part dans les sables de l'Arabie). Bart est donc issu de Bèhram-Gour, roi de Perse, qui doit son surnom à son amour pour la chasse à l'onagre, passion qui fut la cause de sa mort ; cette destinée s'inscrit dans le double sens du nom *gour* qui signifie à la fois l'âne sauvage et la tombe. Djemchid, roi de Perse, serait le fondateur de Persépolis où se trouvent les ruines de son palais. Son nom est formé par l'association des mots *Djèm* (Roï) et de *Chid* (Soleil) qui renvoient à la beauté de sa personne et à l'éclat de ses actions. Il y a une évidente similitude entre ce monarque et Isaac Jameson, le patriarche, lui-même figure de légende, personnage haut en couleurs, qui fonde une lignée prestigieuse, construit la plantation Solitaire (placée sous le signe du feu) et joue, pour Hugh Bart, le rôle de modèle mythique.

Sur cet arrière-plan, l'entreprise du narrateur, Asa, peut se définir comme une double quête ayant pour objet la découverte d'une vérité – qu'est-ce qui a entraîné le déclin de sa famille et du Vieux Sud ? – et le rétablissement d'une filiation symbolique. Il s'agit pour Asa de retrouver sa place au sein de la lignée dont il a été, en quelque sorte, exclu par son grand-père :

Ils avaient voulu m'appeler Hugh, mais Bart dit en riant, « Non : il y en a assez de deux. Appelez-le Asa comme un bel homme, un ami que j'ai rencontré le mois dernier au Concours de Tir » ; ainsi je fus appelé Asa⁶⁰.

Il y a donc solution de continuité dans les traditions qui règlent la succession des générations et la transmission du nom. Comment Asa pourra-t-il surmonter cette exclusion et renouer la filiation rompue ? Tout simplement en composant sur le mode imaginaire un roman familial où s'effectuera une refonte totale des données de sa vie. Comme le rappelle M. Robert, il n'y a « à strictement parler, que deux façons de faire un roman : celle du

⁵⁷ M. Gresset, "La Tyrannie du regard ou la relation absolue", Thèse, 1976, Vol. I, p. 26.

⁵⁸ Traduction de Fernand Henry, *Les Rubaiyat*, Paris, Librairie Orientale et Américaine, 1963.

⁵⁹ James E. Kibler Jr. "Shelby Foote : A Bibliography," *Mississippi Quarterly*, XXIV, n° 4, automne 1971, p. 440

⁶⁰ Sauf exceptions mentionnées en note, les références renvoient à l'édition de *Tournement* publiée à New York par Dial Press en 1949. Ce roman n'étant pas accessible en français, nous proposerons une traduction personnelle des diverses citations figurant dans le texte.

bâtard réaliste [...] et celle de *l'enfant trouvé* [...]»⁶¹. Asa est symboliquement placé dans la position du bâtard, puisqu'il est écarté de la succession par son grand-père. Pour compenser cette blessure narcissique, l'enfant, précise M. Robert, « en vient à se raconter des histoires, ou plutôt *une* histoire qui n'est rien d'autre en fait qu'un arrangement tendancieux de la sienne, une fable biographique conçue tout exprès pour expliquer l'inexplicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé » (p. 46). Au terme de son récit, Asa se posera bel et bien en héritier spirituel de son grand-père : « peut-être avait-il au moment de sa mort des projets pour faire de moi tout ce qu'il n'avait pu faire de ses enfants » (p. XV).

Cette filiation sera renouée lorsque Billy Boy, l'ancien esclave dépositaire de la mémoire collective, qui relate à Asa l'histoire de sa famille, le confond avec son grand-père et l'appelle involontairement « Mr. Bart » au cours de son récit. En assimilant Asa à Bart, Billy Boy le replace dans la lignée dont il avait été exclu et annule ainsi toute solution de continuité dans l'histoire familiale.

Le monologue incantatoire et répétitif de Billy Boy, flot de paroles enveloppant le jeune homme, est doté de vertus magiques, car la vocation littéraire d'Asa – qui en émerge comme d'une eau baptismale – naît finalement de cette exposition à la Voix : il est interpellé par la légende. Ce n'est qu'après avoir été le destinataire d'un récit premier, oral, qu'Asa peut à son tour accéder au statut de narrateur, et prendre la relève de Billy Boy pour consigner par écrit l'histoire de Hugh Bart. L'exemple d'Asa impose une conclusion paradoxale maintes fois illustrée par la littérature sudiste : ce n'est pas le narrateur qui engendre la fiction, mais la fiction qui suscite un narrateur⁶². Le Sujet tient un discours, mais inversement le discours fonde le Sujet. La naissance de l'écrivain est donc placée sous l'invocation d'un tiers, présent/absent : la figure de l'ancêtre, Hugh Bart, souvent décrit en termes de « spectre tangible ». Ainsi, loin de se fonder sur l'exclusion du « il », le discours littéraire n'est rendu possible que par la présence de ce tiers. Point capital confirmé par la psychanalyse :

Le rapport interlocutif des personnes (le Je-Tu-Il) est médiatisé par référence à l'Autre (l'Ancêtre, l'Absent, le Mort) comme le souligne d'ailleurs l'habitude de nommer le nouveau-né du nom du grand-père⁶³.

Telle est bien la situation décrite dans le prologue, mise en abyme qui ne se borne pas à présenter au lecteur un raccourci de son sujet et son mode de fonctionnement : il décrit aussi les circonstances de la naissance du romancier et de l'œuvre car le sujet d'un livre est toujours en quelque manière sa propre composition. De plus, ce portrait de l'artiste au seuil de l'œuvre met constamment en avant la littérarité du passé qu'Asa évoque et convoque par la Lettre : le lecteur est mis en présence d'un passé qui est essentiellement effet de langage, fruit d'une Écriture, et découvre, comme le narrateur, l'irrésistible fascination de ce qui fut – “*how it was*” – et de ce qui aurait pu être – “*might have been*” (W. Faulkner) –, sésame qui lui ouvre les portes – d'ivoire et de corne – de la Fiction.

Si le prologue et l'épilogue brossent le portrait de l'artiste au seuil de l'œuvre, son entrée en littérature, le corps du roman décrit l'insertion de Hugh Bart dans une configuration symbolique et légendaire où priment non plus la Lettre mais l'Image et l'Acte (la Geste). Elle est élaborée et véhiculée par un discours omniprésent, celui du Sud d'avant-guerre avec ses figures de légende, et la place de Bart semble déjà y être inscrite avant même qu'il n'y fasse son entrée. Littéralement happé par ce « leurre captatoire⁶⁴ », Bart, passant d'une identification aliénante à une autre, va se construire une personnalité composite, un moi imaginaire totalement excentré par rapport à son être véritable, d'où l'impression d'irréalité, de manque de substance qui expliquent pourquoi le personnage est si souvent qualifié de spectre (*ghost*). Homme du passé, égaré à l'aube des temps modernes, H. Bart qui a lié sa destinée à celle de la glorieuse famille des Jameson dont le nom et la renommée (*golden name*) l'ont fasciné, va s'acharner à maintenir vivantes les valeurs et les traditions du Vieux Sud et à restaurer la plantation Solitaire dans sa splendeur d'antan. Mais la période où il œuvre à la réalisation de son rêve est encadrée par deux moments de crise – la guerre de Sécession (1861-1865) et la première guerre mondiale – ponctuant le passage d'un type de société à un autre, c'est-à-dire « de l'agriculture à l'industrie, d'une société essentiellement rurale à un urbanisme en pleine expansion⁶⁵ », en d'autres termes, « l'américanisation de Dixie ». À ce moment là, le Sud s'est engagé sur la voie de la modernité et du modèle yankee, ce qui s'est traduit par trois modifications essentielles : l'abandon d'une économie exclusivement agricole ; une urbanisation galopante et un rapide processus d'industrialisation (*Tournament* s'en fait l'écho). Ainsi, avant son petit-fils, Hugh Bart s'est lui-même posé en continuateur, en héritier, et c'est au nom de cette continuité – maître mot de l'œuvre de S. Foote – qu'il consacra la majeure partie de son existence à faire revivre Solitaire, structure économique et sociale périmée, mais symbole à ses yeux du Vieux Sud qui le fascine.

Après une phase ascendante où il n'y a pas de hiatus entre « la conception et l'exécution » (p. 36), Bart, va s'arrêter : la plantation, l'union avec l'héritière de Jameson ne devaient être qu'une série d'étapes vers un autre but

⁶¹ M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 74.

⁶² Ce n'est pas là simple hypothèse théorique ; elle est confirmée par un écrivain aussi conscient de son art que E. Welty, qui écrit dans *The Eye of the Story* (New York, Random House, 1977) que « c'est le sujet d'un écrivain qui choisit en temps utile l'écrivain » (p. 141).

⁶³ A. Lemaire, *Lacan*, Bruxelles, P. Mardaga, 1977, p. 114.

⁶⁴ A. Hesnard, *De Freud à Lacan*, Paris, Éditions ESF, 1977, p. 93.

⁶⁵ T. D. Clark, *The Emerging South*, New York : OUP, 1961, p. 206. Nous traduisons.

alors que Bart en fait le terme de sa quête, et, fatale illusion, se croit arrivé. Il va donc se figer dans des positions anachroniques et le divorce ira croissant entre lui et le milieu en pleine mutation où se déroule son existence. Tenant des traditions, il refuse les nouvelles pratiques financières et, victime d'une faillite frauduleuse, se voit menacé par la ruine, juste châtement des forfaits dont il s'est rendu coupable (l'utilisation d'une main d'œuvre maudite, des forçats, et la surexploitation de la terre). C'est à partir de là que commence la dernière phase de sa vie : la chute. En réalité, le changement ne s'opère pas d'un seul coup : la phase ascendante est d'abord suivie d'une sorte de stase (*static way of life*, p. 92) où Bart, prisonnier de sa réussite et de ses biens, se réfugie dans l'oïveté et perd l'une après l'autre les qualités faisant de lui un être d'exception. Signe révélateur : tous les aspects de sa personnalité qu'il avait refoulés pour mieux se couler dans le « moule héroïque » (*heroic mold*) semblent resurgir sous la forme d'un Autre (*advancing self*, p. 117) qu'il redoute d'affronter. Finalement, son fils aîné refusant de prendre la relève, Bart décide de vendre Solitaire pour se consacrer désormais à la chasse, au tir et au poker, pitoyables substituts d'une compétition plus essentielle d'où il est sorti battu. Les deux premières activités, cependant, lui offrent une dernière occasion de briller : « On commençait à parler de son habileté au tir. Des hommes partaient chasser avec lui et revenaient en affirmant qu'il avait le meilleur coup d'œil du monde. "C'est pas humain," déclara l'un d'eux » (p. 3). Hugh Bart, comme Bèhram, le grand chasseur, le héros fabuleux auquel son nom est associé, accède par la chasse au rang de modèle archétypal voué à l'admiration des générations futures : « Ce record – 86 pièces – ne fut jamais battu (et bientôt ne pourrait plus l'être, car le gouvernement imposa une limite) ; il s'offrait ainsi à l'admiration des futures générations de chasseurs, qui ne pourraient jamais espérer l'égaliser... » (p. 79). Dans un dernier effort pour comprendre le sens de son échec, Bart recourt à une certaine forme d'introspection, mais c'est en pure perte du fait de son inaptitude foncière à manier les concepts et l'abstraction aussi assigne-t-il à Asa, son petit-fils, la mission de trouver « le fil secret/*hidden string* » d'une destinée qu'Atropos tranche brusquement au moment même où il essaie d'accrocher au sommet d'un arbre de Noël une étoile scintillante, symbole dérisoire de cet inaccessible rêve à la poursuite duquel il a vainement consacré sa vie.

C'est donc à Asa qu'il appartiendra de prendre le relais pour mener à bonne fin la tentative infructueuse de son grand-père. Hugh Bart une fois disparu, la saisie d'un fil conducteur devient chose possible, et Asa peut devenir l'interprète, l'herméneute du destin de son grand-père. En rétablissant une sorte de continuité et de relation d'interlocution, Asa peut espérer « rejoindre la vérité d'une vie [celle de Bart] à travers le rapport de deux vies » (Hesnard, p. 133). Asa part également en quête des motivations rendant compte de l'histoire de Bart et, puisque « la fonction la plus importante de la création littéraire et artistique est d'apporter sur le plan imaginaire cette cohérence dont les hommes sont frustrés dans la vie réelle⁶⁶ », il recréera tout le passé, familial et social, où s'inscrit le chiffre de cette destinée. Il est à noter cependant que dans cette reconstitution, Asa cédera à la fascination qu'exerce le passé. Les illusions, les désirs, les fantasmes de toute une époque, de son grand-père, et les siens propres, seront mis en texte, portés « au jour de l'œuvre qui, loin de les dissoudre, les consacre, en fait un monument⁶⁷ ». Asa apporte ainsi sa pierre à la construction du mythe sudiste qui s'est lentement élaboré dans tous les textes faisant revivre le Sud d'avant ou d'après la Sécession. L'entrée en littérature d'Asa remplit la fonction d'une sorte de *writing-cure*⁶⁸ où s'exprimeront sa nostalgie d'une époque héroïque, mais aussi sa rancœur à l'égard de celui qui l'a frustré des moyens de faire figure dans le monde.

L'analyse des relations et des interactions entre protagoniste et personnages secondaires est donc au cœur du roman conformément au projet de l'auteur, qui est, rappelons-le, de « comprendre mes deux grands-parents [...] avec les autres hommes de leur époque⁶⁹ ». C'est d'ailleurs dans cette visée que s'affirme le mieux – comme l'a clairement montré le critique Louis D. Rubin, Jr.⁷⁰ – la dimension proustienne d'une œuvre qui reprend à son compte le principe fondamental, énoncé dans *Le Temps retrouvé*, de la mise à jour d'un rapport métaphorique entre deux éléments, objets ou personnages, déjà liés par une relation de contiguïté spatio-temporelle.

Au terme de ce voyage à rebours du temps, dans un récit qui tient de la biographie et de la chronique sociale, Bart apparaît bien comme un « personnage problématique », au sens où l'entend L. Goldmann, c'est-à-dire « un personnage dont l'existence et les valeurs le situent devant des problèmes insolubles et dont il ne saurait prendre une conscience claire et rigoureuse⁷¹ ». Ce que *Tournement* décrit est un des *topoi* les plus classiques de la littérature romanesque : celui de l'individu à la recherche de lui-même et « en quête de valeurs transindividuelles (authentiques, qualitatives) absentes⁷² ». Le Vieux Sud les incarnait, mais le vent de l'histoire l'a emporté ; les temps héroï-

⁶⁶ L. Goldmann, *Marxisme et sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1970, p. 114.

⁶⁷ J. Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978, p. 58.

⁶⁸ Sur le modèle de *De Freud à Lacan* (Paris : Éditions ESF, 1977) "talking-cure" et vu la différence de médium (parole → écriture), nous proposons le terme de "writing-cure" pour qualifier la tentative d'Asa dont le nom biblique signifie « médecin ou guérison ».

⁶⁹ *Tournement*, Birmingham, Summa Publications, 1987. Préface de l'auteur.

⁷⁰ *Ibid.*, "Avant-propos".

⁷¹ *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 195.

⁷² P. Zima, *Goldmann*, Paris, Ed. universitaires, 1973, p. 113.

ques ont fait place aux temps prosaïques. À l'âge épique (celui de la Frontière et de la guerre de Sécession), caractérisé par la communauté entre le héros et le monde, succède un autre âge, marqué à l'inverse par leur insurmontable rupture. Bart est seul, irrémédiablement, tragiquement seul, et la fonction du roman est de mettre en relief le divorce croissant entre le héros et la société : « Voilà l'expiation. Les hommes sont seuls », écrit Asa au terme de son récit.

Hugh Bart n'est finalement rien d'autre qu'un Don Quichotte du Delta égaré dans les temps modernes. Il part vaillamment à l'assaut des moulins sudistes et s'obstine tragiquement à considérer la vie comme une joute et un tournoi où le meilleur mais surtout le plus noble l'emporte. Cet idéalisme est mis en lumière par le titre même du roman : *Tournement* (le tournoi) désigne à la fois la compétition sportive (où Bart excelle) et le combat courtois du Moyen Âge. Mais Bart, preux chevalier, entre en lice au moment même où l'on change les règles du jeu ; l'esprit chevaleresque, les beaux gestes, le sens de l'honneur, l'idéal du *Cavalier* et toutes les vertus romanesques et romantiques évoquées par le mot *romance* n'ont plus cours désormais.

Le destin du protagoniste de *Tournement* est en tous points semblable à celui du Sud. Les efforts de Hugh Bart pour rétablir Solitaire dans sa splendeur d'antan sont, au plan individuel, comparable à ceux que le Sud après la guerre de Sécession et la désastreuse période de la Reconstruction a accomplis pour se relever de ses ruines. Enfin le protagoniste de *Tournement* porte en lui-même, à l'instar du Sud que le Lieutenant Metcalfe décrit dans *Shiloh*, les germes de sa propre défaite :

Je me rappelais ce que mon père avait dit à propos du Sud portant en lui les germes de la défaite car la Confédération était mort-née. Nous étions victimes d'une vieille affection, disait-il : un incurable romantisme et un esprit chevaleresque déplacé, trop de Walter Scott et de Dumas lus avec trop de sérieux. Nous étions épris du passé, disait-il ; épris de la mort (p. 200).

Le destin, loin de se reconnaître au bout de la vie, comme une somme, est pour le héros de la fiction sudiste, toujours à la source : il est toujours passé, il est l'irrémédiable.

Tournement, roman inaugural, roman de débutant, où est perceptible la jouissance du jeune écrivain découvrant les fabuleuses ressources de sa langue maternelle, de la tradition littéraire (Joyce, Wolfe, Faulkner et Proust furent les quatre génies tutélaires qui présidèrent à sa naissance) et de l'histoire familiale, a donc été une sorte d'inventaire, d'état des lieux symbolique permettant à l'auteur de délimiter son domaine, de déterminer ses objectifs ("it was in these pages [...] that I defined my ground and set my sights", Préface) et surtout de découvrir, selon ses propres termes, qu'il « savait écrire ». La voie était toute tracée et l'auteur, désormais assuré de sa vocation d'artisan de mots et de fictions, allait s'y engager pour le reste de sa vie...

FOLLOW ME DOWN

En en raison de son contenu jugé attentatoire aux bonnes mœurs et à l'ordre public, le deuxième roman de S. Foote subira l'avanie de l'autodafé : en 1959, des membres de la Légion Américaine iront le jeter avec d'autres ouvrages licencieux (dont *L'Amant de Lady Chatterley*) à la décharge publique de Memphis. La caractéristique essentielle de ce récit n'avait point échappé aux tenants de l'ordre moral : *Follow Me Down*, compte rendu d'un crime passionnel et du procès qui s'ensuit, illustre effectivement une forme de *transgression généralisée*. Il y a tout d'abord :

– *transgression de la loi humaine* : par son geste criminel, Luther Eustis, le protagoniste, « franchit nos frontières humaines. » (p. 260). Le crime est bien « sortie du social, geste fulgurant et dramatique qui, d'une personne anonyme fabrique une énigme pour le corps social interdit de stupeur⁷³ » ;

– *transgression de la norme morale et sexuelle* : outre l'adultère de Luther et la dépravation de Beulah, la victime, le roman mettra à nu les perversions et les vices cachés des membres de la communauté ;

– *transgression de la loi divine* : les commandements « tu aimeras ton prochain comme toi-même » et « tu ne tueras point » sont constamment violés, et le second, pas moins de six fois ;

– *transgression de la norme génétique* : le monde déchu que décrit le roman est peuplé de personnages grotesques, disgracieux ou dégénérés ;

– et enfin *transgression de la vraisemblance sinon de la norme littéraire* dans la relation au présent (fin du chapitre V) par Beulah elle-même du crime dont elle est victime (gageons cependant que cette transgression narrative n'a pas dû mettre en émoi les censeurs du roman).

L'œuvre, écrite « d'un seul jet, du début à la fin », s'inspire très librement d'un fait divers, un crime ayant pour cadre le Lac Ferguson, près de Greenville. L'auteur en fait l'histoire d'un « brave gars qu'une fille perverse a entraîné dans une sale histoire parce qu'il est un peu fou » (p. 28). Le brave homme en question n'est autre qu'un petit fermier qui, toujours lesté de sa Bible, partage une existence monotone entre les travaux des champs, la prière et sa famille, composée d'une épouse revêche, et de trois enfants peu favorisés par la nature. Cette vie aussi rectiligne qu'une « longue route droite, sans un seul tournant, sans dos d'âne » (p. 106), va soudainement dévier

⁷³ C. Clément, *Vies et légendes de Jacques Lacan*, Paris, Grasset, 1981, p. 73.

lorsque Luther, le puritain, délaisse araire et foyer pour suivre une fille de joie de dix-huit ans, Beulah, dont le nom de famille *Ross* signifie précisément « une colline ou un dos d'âne ». L'idylle qui se noue a pour cadre une île où Luther, enfant, s'est rendu en compagnie de son grand-père. Mais depuis l'île a changé ; elle n'a pas échappé au Temps, et la passion de Luther pour Beulah n'y échappera pas davantage. L'idylle se dénoue aussi rapidement que tragiquement : Beulah est noyée dans le fleuve. Mais le crime est découvert, l'homme arrêté, et la justice requise pour peser la faute et mesurer le châtement. *Follow Me Down* s'ouvre sur le procès d'Eustis et les versions des faits se succèdent au rythme des témoignages prononcés à la barre.

Le roman est divisé en trois chapitres, eux-mêmes subdivisés en trois sections. Les récits d'Eustis et de Beulah occupent le centre de l'œuvre ; l'auteur a commenté cette organisation interne de la manière suivante :

J'ai conçu ce roman comme une expérience : étudier un crime passionnel aux connotations religieuses en m'y plongeant et en prenant du recul tour à tour. [...] J'espère qu'on a l'impression de pénétrer jusqu'au cœur d'une affaire effroyable et d'en émerger à nouveau entier et sain d'esprit⁷⁴.

La répartition et l'orchestration des voix narratives rappellent le roman de W. Faulkner, *Tandis que j'agonise*, mais là n'est pas le seul antécédent littéraire de cette œuvre qui, malgré la nature anecdotique de son sujet initial, n'en est pas moins un roman écrit d'après la littérature : *Follow Me Down* se place sous l'invocation de W. Shakespeare (*Macbeth*, *Measure for Measure*, *Troilus and Cressida*), de R. Browning (*The Ring and the Book*), mais surtout de la Bible et de *The Pilgrim's Progress* (1678) de J. Bunyan⁷⁵. *Le Voyage du Pèlerin* développe le thème universel du pèlerinage comme image de la vie ; il décrit en termes colorés et imagés la route que Chrétien, le personnage central, doit parcourir pour atteindre la Cité Céleste et les rencontres qu'il fait en chemin. On peut, sans entrer dans le détail, esquisser plusieurs parallèles avec *Tourbillon* : l'itinéraire de Luther Eustis le conduit également vers Beulah, la Terre Épouse (Isaïe, 62 :2-5) et le fait passer par des étapes similaires. Comme Chrétien, Luther Eustis fait diverses rencontres et découvre également que la Porte de l'Enfer n'est pas très éloignée de celle du Paradis, mais somme toute, *Tourbillon* inverse l'original et le transpose sur un mode parodique et tragique. Chrétien abandonne femme et enfants pour, dit-il, chercher « un héritage incorruptible, inaltéré et éternel », Luther part aussi en quête d'un héritage, mais le sien, nous le verrons, n'est pas de même nature : il est fait de violence, de corruption et de folie. C'est l'héritage du père, c'est-à-dire, selon la définition même de Kierkegaard, « son péché ».

La Bible joue un tel rôle qu'on peut la considérer comme un actant à part entière assumant les fonctions d'adjuvant et d'opposant. Le Livre Saint sert de mobile à Luther Eustis ; il y trouve la justification de ses actes, et ce sera ensuite la cause de sa perte : Dummy, un adolescent sourd-muet, témoin de l'idylle, découvrira sur le Livre l'adresse et la véritable identité de celui qui se fait appeler « Luke Gowan ». Cependant, la relation entre l'œuvre et le prototexte biblique est encore plus étroite : en effet, on devine sous l'action romanesque une sorte de trame biblique ; les actes de Luther Eustis suivent un canevas préétabli. Ainsi, la Genèse et l'histoire d'Adam et Ève au Paradis terrestre fournissent un contrepoint à la fugue du petit-fermier et de Beulah Ross (« le vieil Adam, et Ève », p. 140) ; le précédent scriptural vient immédiatement à l'esprit de Luther quand il débarque sur l'île, d'abord assimilée au « Paradis avant qu'Ève et le Serpent soient venus le corrompre » (p. 138). Luther Eustis suit une sorte de scénario biblique, qu'il interprète librement et souvent de façon perverse, mais le parallèle est toujours sous-jacent et les histoires qu'il lit dans la Bible le confrontent toujours à la même angoissante question : « Est-ce que c'était censé s'appliquer à moi ? » (p. 144).

Pour Luther, l'herméneute dévoyé, il n'y a ni sens premier (les êtres et les actes sont toujours doublés d'une signification biblique) ni expérience première (tout est répétition). Le tragique de sa destinée tient à ce qu'il est condamné à répéter un acte ayant déjà eu lieu. Comme le Sud avant lui, Luther Eustis ne peut que rejouer l'épisode le plus tragique du récit biblique : la chute. Les rôles sont établis de toute éternité ; après le meurtre de Beulah, l'histoire de Luther trouve sa contrepartie dans celle de Caïn et d'Ismaël, les deux proscrits condamnés à l'errance (p. 179).

La lettre biblique double donc l'expérience et l'itinéraire de Luther Eustis ; comme un palimpseste, le prototexte biblique s'inscrit en filigrane sous le récit de ce tragique pèlerinage aux sources et impose la nécessité d'une interprétation allégorique, c'est-à-dire postulant l'existence d'un sens spirituel (ou symbolique) plus profond que le sens littéral. Cependant, à la différence de l'exégèse allégorique, qui fait des événements et des personnages de l'histoire sainte le symbole des réalités spirituelles à venir, le sens second dans *Tourbillon* renvoie non à l'avenir, mais au passé, au déjà-là et au déjà-écrit qui scellent le destin de Luther Eustis.

La double valence des noms propres est une des caractéristiques de l'allégorie : le nom est doté d'une signification symbolique faisant du personnage le représentant d'une vertu ou d'un vice, d'un principe, d'une qualité morale ou intellectuelle. Ainsi Eustis, forme altérée d'Eustache⁷⁶, patronyme dérivé du grec « *Eu + stakus* », qui signifie littéralement « bel épi, d'où riche, abondant », représenterait la fertilité, l'opulence, la richesse matérielle et spirituelle. Le personnage tient-il les promesses du nom ? Bien au contraire, il est marqué par la pauvreté, l'indigence et le manque ; il n'a pas d'héritier mâle bien qu'il laboure champ et compagne avec la même frénésie, asso-

⁷⁴ «A Colloquium with Shelby Foote» in W. C. Carter, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁵ C'est après la Bible l'ouvrage le plus lu dans le monde anglo-saxon.

⁷⁶ A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*, Paris, Larousse, 1951, p. 242.

çant ainsi, de manière inconsciente mais fort révélatrice, l'épouse stérile et la terre-mère rebelle où ne lèvent ni semence ni bel épi. Le nom de Beulah est également synonyme de promesse et de fécondité. Beulah représente dans le Livre d'Isaïe, la Terre d'Israël, la Terre Promise et même, la Promise. Elle portera d'ailleurs le fruit tant désiré : un fils, ce que Eustis ignore au moment du crime.

L'histoire de Beulah et d'Eustis se prête ainsi à une double lecture, littérale et allégorique, car le singulier destin de ces deux personnages est à l'image de celui du Sud. La remarque de W. Faulkner attribuant la beauté spirituelle, physique et, ajouterons-nous, tragique du Sud au fait que « Dieu a tant fait pour lui et l'homme si peu » pourrait servir de morale à cette fable macabre. Beulah symbolise la Terre Promise, le Sud ; Eustis, l'homme qu'attire la promesse de l'Éden et de l'hymen. Toutes les conditions étaient au départ réunies pour célébrer les noces de Beulah, la Terre-Épouse, et d'*Eustakus*, « le bel épi », mais l'homme verse le sang : la terre est souillée, et sa fécondité anéantie. Pour la seconde fois, l'Éden est perdu et le Pacte rompu. L'homme est maudit et sa descendance condamnée à porter la marque de l'infamie : Luty Pearl, fille cadette d'Eustis, est handicapée. La terre sudiste n'échappe pas davantage à la malédiction (« Cette terre est maudite », p. 132) ; la tragique histoire de Beulah et d'Eustis illustre, dans une certaine mesure, « l'incapacité du Sud à se recréer⁷⁷ » et à se libérer de son passé. Échec essentiellement attribuable, selon un personnage, à l'absence d'amour.

Qu'ils s'inscrivent dans l'espace ou dans le temps les déplacements de Luther Eustis sont toujours placés sous le signe du retour ; « Tout le monde doit s'en retourner » (p. 183), tel est en fin de compte le leitmotiv de l'œuvre et de la vie du protagoniste. Mais vers quoi fait-il retour ? Tout d'abord vers l'île dont le souvenir le hante depuis que son grand-père, Luther Dade, la lui fit découvrir : « J'en rêvais : verte, paisible, brillante dans la lumière, une vraie terre promise. Plus tard, à la lecture de la Genèse, quand le monde était encore tout neuf, j'ai compris ce qu'était le Jardin avant que le Serpent s'y faufile pour le corrompre » (p. 116). Voilà l'île parée de connotations bibliques et mythiques ; c'est l'île vierge, un monde pré-lapsaire où l'on peut faire retour à l'origine. C'est donc là que Luther songera à abriter ses amours adultères ; l'île devient pour lui le lieu où la vie recommence, où l'on peut repartir de zéro et se doter d'une nouvelle identité, ce que font d'ailleurs Eustis et Beulah avant d'y prendre pied. À partir de cet instant, l'île apparaît comme l'antithèse de la civilisation : c'est le lieu du dépouillement, de la nudité et de la rupture avec l'ordre et les rythmes quotidiens. Mais une fois arrivé, Eustis a la désagréable surprise de constater que l'île n'est plus la même ; elle a changé. Elle est occupée par des grotesques (Miz Pitts, mi-homme mi-femme, et son fils sourd-muet Dummy) et investie par des forces maléfiques.

L'opposition entre l'île et la terre ferme – « ce monde-ci/ce monde-là » (p. 122) – recoupe l'opposition entre le sacré et le profane. Mais le roman s'écarte du modèle allégorique sur un point essentiel : dans l'univers qu'il dépeint, l'accès à l'ordre sacré ne s'obtient que par la violence et l'effraction, autrement dit la transition du profane au sacré ne peut s'effectuer qu'au prix d'une transgression. La notion de passage, qui est un des schèmes fondamentaux du roman, peut se rattacher au symbole de la Pâque (au triple sens biblique de traversée de la Mer Rouge, retour vers le Père et exemption du peuple juif) omniprésent dans le récit. La Pâque est, en effet, le moment où « Le Christ (et nous avec lui) va "passer" de ce monde, captif du péché, vers le Père, la Terre Promise⁷⁸ ». Luther, sans en avoir clairement conscience, retourne vers son père, qui a le premier ouvert la voie menant à la transgression et au meurtre de la femme infidèle. *Pascal* Eustis égorge sa femme Lucy Dade, coupable d'adultère, met le feu à sa maison et s'immole ensuite ; on le retrouvera plus tard, détail révélateur, les mains jointes dans une attitude de prière. L'analogie entre le crime du père et celui du fils est assez troublante. Enfin, comme *Pascal* Eustis qui commet un double crime et fait ensuite, benoîtement, ses dévotions, mêlant ainsi le sacrilège et la vénération, Luther prie au moment même où il fait œuvre de chair : « Plus tard, déclare Beulah, j'ai compris qu'il avait prié tout le temps. Ce que je prenais pour des hennissements, c'était des prières. J'aurais dû m'en douter » (p. 154). Nous reviendrons sur cette intrication de la profanation et de la dévotion, car c'est un point capital. Retenons pour l'instant qu'il y a inversion du schéma biblique : loin d'exonérer le fils, le sang versé par le père, *Pascal* Eustis, retombera sur la tête de Luther, son premier-né, et la maison des Eustis sera visitée par l'ange exterminateur.

Le roman a donc une visée éthique sinon métaphysique, puisqu'il pose le problème du Mal dans ses deux manifestations essentielles : le Temps et la Chair dont Luther Eustis ne peut se libérer. Ce qu'il espère retrouver dans l'île c'est non seulement un espace édénique, mais aussi un temps mythique : celui de l'âge d'or de l'humanité. L'île, coin de Paradis, est pour Eustis symbole de stase (au nom d'Eustis sont d'ailleurs associées les connotations d'immobilité et de rigidité) et promesse d'extase. En retournant vers l'île, Eustis effectue une remontée dans le temps, qui devrait en principe le rapprocher de la pureté originelle et de l'innocence première. En fait, le passé sur lequel il débouche n'est pas celui de l'*illud tempus* mythique, mais celui qui recèle la violence et la souillure. En voulant échapper au présent, Luther Eustis se retrouve, ironiquement, prisonnier du passé, d'un passé familial où sa destinée est déjà inscrite. Luther, agissant moins qu'il n'est agi, est mû par une irrésistible compulsion de répétition, qui fait de lui à la fois l'acteur et la victime d'un scénario tragique, établi quarante ans plus tôt

⁷⁷ C. Richard, « Mémoire et expérience chez les jeunes romanciers sudistes » in *Récit et roman : Formes du roman anglais du XVI^e au XX^e siècles*, Paris, Didier, 1972, p. 102.

⁷⁸ La Bible de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf, 1981, p. 1551, note b.

par ses parents : « Luther n'a jamais connu, n'a jamais entendu commenter son double héritage - la luxure de sa mère, le meurtre commis par son père - avec lequel il lui allait falloir vivre pour le restant de ses jours. » (p. 239).

Le passé vers lequel il remonte – ou plus justement le passé qui vient à sa rencontre – obère tout l'avenir d'Eustis telle un hypothèque dont l'exécution peut être à tout moment exigée. Si le passé représente, selon la belle formule de J.-J. Mayoux, « l'inconscient du présent », la remontée dans le temps qu'effectue Luther Eustis peut s'interpréter comme une sorte d'anamnèse involontaire, et son crime n'est que la mise en acte d'un destin où se combinent tout à la fois son héritage et son hérédité (étymologiquement, les deux mots sont synonymes) : les jeux sont fait d'avance. Le cas de Luther Eustis est une nouvelle illustration frappante de « pesée constante de ce qui fut sur ce qui est⁷⁹ ». Luther est doublement pécheur, non seulement parce qu'il cède aux sollicitations de la chair et commet un crime, mais encore parce qu'il se définit comme un homme sans présent : « Incapable de vivre dans l'instant, seulement dans l'avenir et le passé, dans l'anxiété et le regret ! Or, les théologiens sont formels, c'est cela la condition et la définition même du pécheur. Un homme sans présent⁸⁰ ». L'échec de Luther peut s'expliquer par sa tragique incapacité à « accepter un présent rénové, un présent gros des promesses d'un futur (l'enfant de Beulah serait un garçon) parce qu'il est hanté par son propre passé, parce que le souvenir est le signe de la permanence du tragique » (Richard, p. 102). Si le présent de Luther est inexistant, c'est parce qu'il se réduit à « cet intenable point de jonction entre l'irréremédiable et l'inéluctable⁸¹ ». Cette dénégation du présent fait apparaître son crime à la fois comme ayant eu lieu (son père, Pascal Eustis, en a commis un de semblable) et devant avoir lieu (Luther est condamné à redoubler le crime du père). Le destin dans l'univers de la fiction sudiste est bien à la source : Luther, qui traverse la vie comme dans une barque en regardant « en arrière sans voir où on va, mais simplement où on a été » (p. 73), ne peut l'assumer que par la violence.

Parce que le Temps est un *continuum* où l'enchaînement des causes et des effets ne connaît pas de solution de continuité, Luther est donc condamné à répéter la violence perpétrée par le père et l'immoralité manifestée par la mère. La culpabilité passe ainsi d'une génération à l'autre et la souillure originelle contamine la descendance du pécheur, qui n'a pas d'autre choix que de transmettre à son tour la malédiction première ou d'expié la faute pour purger le passé de toute impureté, pour – en quelque sorte –, apurer les comptes. Si surprenante soit-elle, cette conception « comptable » du Bien et du Mal – et de la Morale – est présente dans l'œuvre : « Il fallait qu'il y ait un équilibre dans le monde, autant de corruption pour autant de sainteté, sans quoi tout se déferait » (p. 119). La notion de compensation des vertus et des vices, des profanations et des expiations, dont la somme resterait invariable, semble indiquer qu'en fin de compte le crime de Luther ne fait que corriger un déséquilibre entre d'une part, le châtement des parents et de l'autre, leur degré de culpabilité. Par sa cruauté et sa sévérité, la sanction a été disproportionnée à la faute commise : il y a eu, du côté de la justice humaine ou divine, une sorte de trop-perçu. Pour Luther, le châtement a été antérieur à la faute : il a déjà payé. En commettant ce nouveau sacrifice, il ne fait que rétablir l'équilibre. Ainsi se confirme l'idée que « tout sacrifice est un échange, est sous le signe de Mercure⁸² » ; G. Durand rappelle opportunément que « le sens fondamental du sacrifice, et du sacrifice initiatique, c'est contrairement à la purification, d'être un marché, un gage, un troc d'éléments contraires conclu avec la divinité ». Eustis n'en est pas pour autant totalement innocenté, mais sa responsabilité est limitée. Il bénéficie d'ailleurs de circonstances atténuantes et échappe à la peine capitale.

À l'inverse de Luther, qui recherche un *illud tempus* plus ou moins mythique mais finalement culpabilisant, Beulah représente un *hic et nunc* rédempteur. Elle symbolise la fixité de la Terre, l'enracinement et la rupture avec le passé. Eustis ne peut la rejoindre dans ce présent, car son destin est déterminé par l'attraction d'un double passé :

– un passé lointain, inconscient, où s'ancre le souvenir du crime commis par son père ; il n'en parle jamais, mais l'agit, le met en scène ;

– un passé récent, conscient, lié au souvenir de sa propre famille et notamment, à celui, obsédant, de Luty Pearl qui le hante la nuit, d'où le leitmotiv : « Je veux m'en retourner ».

Les deux protagonistes obéissent à des tropismes différents ; Beulah est orientée vers le présent et l'avenir, Luther vers le passé : la coïncidence est impossible. Par son geste criminel, Eustis intègre le souvenir de la violence passée à sa conscience du présent ; ayant ainsi recueilli son redoutable héritage, il peut revenir à son point de départ : l'aventure avec Beulah a été une sorte de parenthèse nécessaire, une incursion dans un passé qui est désormais intégré à l'expérience vécue et peut-être purgé de son pouvoir maléfique. Luther Eustis regagne donc Ithaca, son village, car dit-il :

Tout le monde doit s'en retourner. On peut emmener une fille dans une île, mais on peut pas y rester. On peut la noyer et s'en aller seul dans la nature sauvage, mais on peut pas y rester. On doit, de toute façon, s'en retourner (p. 183).

Ce second mouvement de retour est pour Eustis aussi important que le premier (celui qui l'a conduit dans l'île), car il doit lui permettre de réintégrer ce qui n'a jamais cessé d'être le foyer de son existence étriquée, c'est-à-

⁷⁹ J. Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, p. 240.

⁸⁰ E. M. Cioran, *Écartèlement*, Paris, Gallimard, 1979, p. 145.

⁸¹ F. Pitavy, « L'Irrémédiable et les voies de la transcendance dans *Requiem pour une nonne* », in *Sud*, 48/49, 1983, p. 152.

⁸² G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 356.

dire “*home*”, le lieu des attaches et de la permanence, du quotidien et du labeur, en un mot, le monde de la norme et de l'ordinaire, par opposition à celui de l'île qui était hors du temps profane et de l'espace quotidien : « Me voici de retour en ce monde, me voici à nouveau de retour en ce monde » (p. 175).

Les événements décrits dans *Tourbillon*, roman d'un sacrifice, mettent en évidence les liens qui unissent les élans de la foi et ceux de la passion érotique : « la phénoménologie des religions nous montre que la sexualité humaine est d'emblée significative du sacré⁸³ ». Dans les passages où Beulah décrit ses rapports avec Eustis, l'intrication du sexuel et du religieux est toujours manifeste : « J'entendais ma voix appeler Jésus, appeler Son Nom en une plainte aiguë. Tout d'abord, j'ai cru que je jurais, mais ce n'était pas cela, je m'en rendais bien compte, rien qu'au son. Je priais. Moi aussi, je priais » (p. 154). À la fois souillure (l'adultère) et acte purificateur (la somme des actes passés est abolie et Beulah rejoint le non-Temps : « Maintenant »), l'acte sexuel se définit comme « expérience personnelle, égale et contradictoire, de l'interdit et de la transgression » (Bataille, p. 42). L'acte sexuel provoque, dans l'existence de Luther – étriquée et mesquine, dominée par le labeur – comme dans celle de Beulah – marquée par la débauche et l'absence d'amour – un ébranlement radical, une subversion de l'ordre profane et ouvre, dans la violence d'une infraction, l'accès au religieux et au sacré. Dans l'union d'Eustis et de Beulah est révélée une intuition fondamentale, masquée par la religion établie, à savoir que sacré et interdit ne font qu'un et que « l'ensemble de la sphère sacrée se compose du pur et de l'impur » (Bataille, p. 134). L'érotisme jetterait ainsi un pont entre la sphère du profane et celle du sacré ; n'oublions pas que la transgression sexuelle s'accompagne dans *Tourbillon* d'un mouvement de transgression spatiale et temporelle, puisque Luther, en regagnant l'île, s'efforce de retrouver l'Éden perdu. Le roman présente donc ce qu'on peut considérer comme « deux transgressions de la vie régulière et ordonnée en société : l'orgasme et la mort⁸⁴ ». Le crime d'Eustis met en lumière le lien particulier qui unit l'érotisme et la violence, et fait de l'acte charnel un substitut du sacrifice. Dans le cas d'Eustis, le sacrifice est effectivement accompli pour rétablir l'équilibre un temps perturbé par le sacrilège des parents. Mais là n'est pas la seule dimension mystique de cette œuvre ; Eustis semble être mû par des intuitions qui, pour être peu orthodoxes, n'en sont pas moins présentes dans d'autres sphères (ou à des niveaux plus archaïques) de l'expérience religieuse. Son exemple met en lumière l'interpénétration du sacré et du profane, du pur et de l'impur, de la sainteté et de la souillure que confirme R. Caillois dans *L'Homme et le sacré* :

Il résulte que la souillure et la sainteté, même dûment identifiées, conseillent également une certaine prudence et représentent, en face du monde de l'usage commun, les deux pôles d'un domaine redoutable. C'est pourquoi un terme unique les désigne si souvent jusque dans les civilisations les plus avancées (p. 39).

Le chemin qui mène l'homme à Dieu passe certes par la Foi, mais il est apparemment des cas où le Verbe peut s'atteindre par la Chair ; le poète Swinburne en porte témoignage : « Du dernier portail, j'ai pénétré jusqu'au sanctuaire où le péché est une prière : qu'importe si le rite est mortel, ô Notre-Dame du Spasme⁸⁵ ». La passion serait-elle une ascèse ? Quoi qu'il en soit le récit présente par deux fois des scènes où la prière s'élève vers Dieu du sein même de la profanation : dans le crime et dans le coït ; le fait est plus que troublant.

Il est un autre élément qui vient confirmer la dimension mystique et/ou métaphysique de l'expérience érotique qui est au cœur du roman : le parallèle établi entre Eustis et l'*hircus sacer*, le bouc sacré symbolique, « assimilé par les Grecs, tantôt à Pan et tantôt à Dionysos lui-même, par lequel, dans un des cultes de l'antiquité égyptienne, au sens d'une hiérogamie, les jeunes femmes se faisaient posséder » (Evola 286). Il y a manifestement chez Eustis un violent désir d'affirmer sa puissance génésique, mais il ne peut, à cause de la malédiction qui pèse sur lui, avoir de descendance mâle. L'élan créateur se pervertit en lubricité tout comme son mysticisme exalté pervertit le sens véritable des Écritures ; le bouc, animal dépravé et réprouvé, devient alors « l'image du mauvais chrétien » et – ultime avatar – le bouc émissaire. Le crime d'Eustis prend valeur de sacrifice propitiatoire et d'exorcisme ; il maintient la balance en équilibre et préserve la communauté d'autres maux possibles.

En effet le crime d'Eustis n'implique pas seulement la victime et le meurtrier ; il rejait sur toute la société, l'ébranle dans ses fondements et met en questions ses certitudes les mieux établies. Il existe une sorte de contagiosité du sacrilège et de la culpabilité (« Timide, dépourvu de dynamisme, le bien est inapte à se communiquer ; le mal, autrement empressé, veut se transmettre, et il y arrive puisqu'il possède le double privilège d'être fascinant et contagieux.⁸⁶ ») et si, au terme du récit, le doute plane sur le degré de responsabilité d'Eustis, il plane aussi sur l'innocence de ses juges et de ses semblables. Le crime de Luther Eustis est véritablement un scandale, au sens originel de *scandalum*, c'est-à-dire « occasion de péché pour soi-même ou pour les autres⁸⁷ ». C'est un révélateur, un catalyseur, qui engendre toute une série de réactions symptomatiques de la mentalité et de la qualité d'âme des habitants du comté. Les petites faiblesses, les turpitudes et les rancœurs de chacun s'étalent au grand jour et nul

⁸³ G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éd. de Minuit, 1957, p. 247.

⁸⁴ Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 115.

⁸⁵ Cité par J. Evola, *Métaphysique du sexe*, Paris, Payot, 1976, p. 221.

⁸⁶ E. M. Cioran, *Le Mauvais démiurge*, Paris, Gallimard, 1969, p. 18.

⁸⁷ J. Picoche, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Le Robert, 1979.

ne sort indemne de cette confrontation avec le crime : « C'est vrai, nous avons un penchant au mal⁸⁸ », déclare l'avocat de L. Eustis.

C'est la présence de ce crime qui a conduit les commentateurs français ou américains à rattacher *Tourbillon* à la tradition du *thriller*, c'est-à-dire du roman à suspense ou policier. Certes, les éléments caractéristiques du genre sont bien présents, mais l'histoire de Luther Eustis et de Beulah Ross, par les multiples interrogations qu'elle suscite et les questions qu'elle traite, déborde le cadre généralement étroit du roman policier. Cependant, comme le rappelle fort à propos A. Malraux, qui a vu dans *Sanctuaire* (autre pseudo-*thriller*) « l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier », il est des cas, exceptionnels, où l'intrigue d'un roman dit policier peut être « le moyen le plus efficace de traduire un fait éthique ou poétique⁸⁹ ». *Tourbillon* fait partie des exceptions et, à l'exemple de Malraux, nous dirons de l'œuvre de S. Foote qu'elle représente l'intrusion de la métaphysique ou de la mystique dans le roman policier.

Tourbillon rappelle quelques « vieilles vérités » (W. Faulkner) qui méritent réflexion ; de plus, l'auteur assume, dans ce roman, sa responsabilité d'humaniste tragique, c'est-à-dire d'écrivain qui considère, selon la belle définition de L. Fiedler, que : « La fonction de l'art n'est pas de consoler ou de conforter, encore moins de divertir, mais de déranger en révélant une vérité qui est toujours malvenue⁹⁰ ». Vérité d'autant plus malvenue qu'elle met en cause bien des certitudes concernant la nature humaine, la foi ou la raison, le bien ou le mal, et en révèle l'essentielle ambiguïté. Nous avons évoqué l'ambivalence du sacré, de l'acte sexuel (à la fois souillure et acte rituel), du crime (profanation et accès à un autre ordre), mais aussi de la femme qui, bien que vecteur du péché, peut nous « ouvrir l'ère du salut⁹¹ ». *Tourbillon* illustre un triple paradoxe concernant :

1°) la nature de l'expérience religieuse, qui a partie liée au mal si l'on en croit le philosophe, E. Cioran :

Pure, une religion serait stérile : ce qu'il y a de profond et de virulent en elle n'est pas le divin, mais le démoniaque. [...] Pour croire à la réalité du salut il faut au préalable croire à celle de la chute : tout acte religieux débute par la perception de l'enfer, – matière première de la foi ; – le ciel, lui ne vient qu'après, en guise de correctif et de consolation : un luxe, une superfétation, un accident exigé par notre goût d'équilibre et de symétrie. Le Diable seul est nécessaire⁹².

2°) la sainteté et la perversion. Le meurtre dont Luther s'est rendu coupable est une sorte de rituel qui fait de lui un élu à rebours, car « le crime est élection, il y faut le *concours de la grâce*. N'est pas criminel qui veut ; il faut les signes de l'élection⁹³ » ;

3°) la nature du mal. Le mythe édénique, que Luther/Adam a voulu rejouer en compagnie de Beulah/Ève, révèle « cet aspect mystérieux du mal, à savoir que si chacun de nous le commence, l'inaugure [...], chacun de nous aussi *le trouve*, le trouve déjà là, en lui, hors de lui, avant lui ; pour toute conscience qui s'éveille à la prise de responsabilité, le mal est déjà là⁹⁴ ».

Ainsi, tout s'entoure de mystère et révèle une fondamentale ambiguïté. La question primordiale que pose *Tourbillon* est bien celle que, de Poe à Melville, de Hawthorne à Faulkner, la littérature américaine formule inlassablement, et que J.-J. Mayoux dans sa très belle étude *Vivants Piliers*⁹⁵ a magistralement mise à jour : « Comment, à quels signes, donnés par qui, garantis par quoi, reconnaître le bien du mal ? » (p. 63). Angoissante interrogation qui ouvre l'espace infini des interprétations et le tourment sans fin du puritain, scrutateur fiévreux de la lettre sacrée, comme de l'écrivain qui, aux États-Unis, en est toujours, bon gré mal gré, le lointain descendant et l'héritier spirituel.

LOVE IN A DRY SEASON

L'Amour en saison sèche, le roman favori de l'auteur, vise un double objectif : « évoquer la soi-disant classe aristocratique du Delta – une classe qui, entre parenthèses, a été excessivement surestimée ; nous ne sommes pas aussi “aristocratiques” que ça dans cette région – et dépeindre la période qui va de 1929 au début de la Grande Dépression (et c'est ce à quoi fait référence “la saison sèche” – ou du moins, c'est une des choses auxquelles renvoie “la saison sèche”) ». Les deux autres allusions du titre étant la période connue sous le nom de *Prohibition* (1920-1933) et le premier chant des *Géorgiques*, dont le roman prend le contrepied puisqu'il retrace les diverses étapes d'une décadence et d'un dépérissement alors que le poème de Virgile se place sous le signe de l'abondance et de la fécondité. Quant au premier élément du titre, l'Amour, il renvoie moins à une présence qu'à une

⁸⁸ Phrase omise dans la traduction française ! Devrait figurer à la page 256.

⁸⁹ Préface à *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 8-11.

⁹⁰ Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, New York, Penguin Books, p. 432. Nous traduisons.

⁹¹ E. Gillibert, *Saint Paul*, Marsanne, Ed. Métanoïa, 1974, p. 149.

⁹² E. M. Cioran, *La Tentation d'exister*, Paris, Gallimard, 1956, p. 188.

⁹³ J.-P. Sartre, cité par C. Clément, *op. cit.*, 79.

⁹⁴ P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 280.

⁹⁵ *Vivants Piliers : le Roman anglo-saxon et les symboles*, Paris, Julliard, 1960.

absence ; nous avons là une seconde inversion : l'amour n'est plus, seule subsiste la luxure dont les manifestations perverses (voyeurisme, homosexualité, fantasmes incestueux, nymphomanie, etc.), minent les descendants des grandes familles. *L'Amour en saison sèche* aborde à nouveau, sous un angle différent, le thème commun aux deux romans précédents : celui de la faillite économique, politique et surtout morale du Sud ; aucune classe sociale n'y échappe. Amorcée par la guerre de Sécession, la décadence du Sud est définitivement consommée lors du passage du Vieux Sud au Nouveau, qui se traduit par la disparition des grandes familles représentant l'âge héroïque, mais dans l'univers de la fiction, cette extinction résulte de la conjonction de trois facteurs différents : un processus de pourrissement interne ; l'intrusion d'un élément étranger qui perturbe le microcosme familial et en accélère la dissolution, et enfin, l'assaut de la modernité, symbolisée par l'extension inexorable de la ville qui absorbe et détruit les vestiges du passé. *L'Amour en saison sèche* présente une exacerbation de ce processus de dégradation qui affecte deux grandes familles en particulier (les Barcroft et les Carruthers) et leurs demeures respectives. Deux personnages, Harley Drew (venu du dehors – de l'Ohio) et Amy Carruthers vont entraîner leur ruine. Sous l'assaut conjugué de l'arriviste et de la séductrice, les deux monuments du passé que sont la maison des Barcroft et "Briartree", la plantation des Tarfeller, vont être désacralisés ou détruits. La première sera la proie des démolisseurs et finira en garage, la seconde sera rachetée par les frères Wisten, fils d'Abe Wisten, le petit boutiquier juif dont *Tournement* relate la faillite et le suicide. Ses héritiers ont prospéré et l'acquisition de Briartree est le couronnement de leur réussite : les épiciers sont dans les meubles des gens de qualité. Le Sud n'est plus qu'une vieille forteresse assiégée et sapée par des forces hostiles.

Si le thème n'est pas nouveau, son orchestration n'est pas dépourvue d'originalité car elle s'appuie sur géométrie et une arithmétique symboliques appelées à devenir des éléments distinctifs de la poétique de l'auteur. Le roman se divise en trois livres, eux-mêmes subdivisés en trois chapitres, séparés les uns des autres par dix-huit deltas/ Δ ; c'est une première que l'auteur a justifiée de la manière suivante :

J'ai adopté ce motif comme symbole du Delta, mon pays natal, et aussi pour son aspect triadique. D'autres associations ont afflué par la suite [...] sa géométrique simplicité et perfection comme symbole typographique signalant l'interruption du récit, sa valeur, en quelque sorte, de poinçon, de marque de fabrique, comme si j'apposais mon sceau sur tout ce que je touche ; Kilroy est passé par là⁹⁶.

Cette figure est donc tout ensemble, l'emblème de la région où se situe l'action (le Delta), la représentation iconique de la structure du roman, la marque de l'auteur, et l'indice d'une des voies où l'interprétation du roman ne peut manquer de s'engager, c'est-à-dire celle qui mène à *l'autre scène* où se joue l'Édipe et se manifestent quelques fantasmes originaires (castration, séduction, inceste et scène primitive) ; le rôle fondamental du regard et du voyeurisme corroboreront ce point capital.

Le delta est en fait la véritable matrice de l'œuvre au sein de laquelle vont s'instaurer plusieurs types de relations :

– des relations duelles : chaque personnage vise à établir une relation privilégiée avec l'autre, objet de son désir, mais il en est empêché par l'action d'un tiers. La dyade apparaît cependant sous de multiples avatars, qu'il s'agisse des couples formés par un père et sa fille, une femme et son amant, le voyeur et l'autre regardé, ou encore un personnage et son double.

– des relations ternaires telles, par exemple, que celles qui se tissent entre un couple adultère et le mari ou un voyeur et les deux acteurs de la scène originaires.

L'animation de ce modèle triadique, aussi élémentaire que la configuration œdipienne, est due à la constante opposition de la dyade et de la triade, et au va-et-vient incessant de l'une à l'autre configuration. Ainsi, les acteurs du drame, qui, dans un premier temps, s'ignorent mutuellement, vont, une fois mis en présence les uns des autres, entrer dans toute une série de combinaisons avant d'être à nouveau dispersés pour assumer de nouveaux rôles. Les diverses possibilités de combinaisons et de permutations qu'offre le delta vont se jouer entre deux groupes de trois personnages : une triade pathétique (le major Malcom Barcroft et ses descendantes, deux vieilles filles hystériques, Florence et Amanda) et un trio vaudevillesque (le couple Jeff/Amy Carruthers et Harley Drew, l'amant).

Malcom Barcroft est une vieille baderne, un tyran domestique ; Harley Drew, l'arriviste venu de l'extérieur, symbolise, par rapport au milieu quelque peu débilité des grandes familles patriciennes de Bristol, la force virile et la puissance sexuelle. Jeff est un adolescent attardé, doublé d'un pervers ; sa personnalité, dont le trait dominant est la passivité, s'organise autour de deux pôles caractéristiques : une homosexualité latente et un voyeurisme très actif. Les personnages féminins ne valent guère mieux : Amy Carruthers incarne l'archétypale Lilith, « instigatrice des amours illégitimes, perturbatrice du lit conjugal⁹⁷ ». Florence et Amanda Barcroft représentent l'avère et le revers d'une même perversion. Ce sont deux infirmes de l'affectivité, qui mènent une vie étriquée sous la férule

⁹⁶ Lettre à P. Carmignani du 11 décembre 1984. L'expression "Kilroy was here", d'origine incertaine, est un des graffiti les plus populaires dans le monde anglo-saxon.

⁹⁷ *Dictionnaire des symboles*, vol. II, p. 129.

du major Barcroft ; leur libido n'a d'autre exutoire que la réalisation fantasmatique qu'offrent des rêves où figurent parfois quelques instruments « vaguement obstétriques ». Enfin, il faut mentionner un troisième actant : la ville de Bristol dont l'œil collectif capte – et la rumeur publique colporte – les multiples péripéties d'une pitoyable comédie.

En effet, dans *L'Amour en saison sèche*, rien n'échappe au regard de la ville (“*the public eye*”) qui relaie celui du voyeur universel, Dieu, « tel un œil énorme dans le ciel » (p. 134). Tous les acteurs de cette comédie humaine, pris et manœuvrés dans le champ de la vision, mettent également en œuvre tout le paradigme du regard ; pour chacun d'entre eux, il s'agit en effet de « voir, d'être vu et de se faire voir⁹⁸ ». La quête de H. Drew, par exemple, est totalement déterminée par la vision du fascinant spectacle de la vie de l'élite sociale qu'il observe, épie et étudie pendant trois ans avant d'essayer d'en faire partie. Cette convoitise visuelle, que l'on pourrait qualifier de voyeurisme social est un des traits caractéristiques du personnage : H. Drew, tel le prédateur, est toujours aux aguets et le regard qu'il porte sur le monde est plein d'envie : il dénote à la fois le désir de possession et le maléfice – le mauvais œil. Mais pour H. Drew, l'arriviste, l'observation ou la possession visuelle du monde et des êtres qui l'entourent (« voir, comme le rappelle M. Merleau-Ponty⁹⁹, c'est avoir à distance ») n'est pas une fin en soi ; il a en vue un autre objectif. Ce qu'il vise en fait c'est la situation inverse : il veut être de ceux dont l'image s'étale dans les journaux et s'offre aux regards du public. H. Drew, le voyeur mondain, n'a qu'un seul souhait : s'exhiber, attirer sur lui le regard des autres et leur en mettre “plein la vue”. Pour connaître cette suprême jouissance, il lui faut passer de l'autre côté de la rampe, devenir acteur et donc objet de regard, souhait finalement comblé après l'échec de sa tentative auprès d'Amanda et d'Amy par son mariage avec une matrone très en vue.

Chez Florence et Amanda Barcroft, l'appétit de voir l'emporte sur le désir d'être vu et, seconde différence par rapport à H. Drew, leurs “pulsions scopiques” se satisfont essentiellement sur le mode hallucinatoire. Si on entend par fantasmes « des scénarios, [...] des scènes organisées, susceptibles d'être dramatisées sous une forme le plus souvent visuelle¹⁰⁰ » et si, d'autre part, leur fonction première est bien de mettre en scène le désir et l'interdit, nous pouvons alors, dans le cas des sœurs Barcroft, parler de “voyeurisme fantasmatique”. D'ailleurs, la troisième caractéristique du fantasme, à savoir la présence du sujet lui-même dans la séquence mise en scène par l'inconscient, est manifeste dans les rêves aux connotations incestueuses de Florence. Amanda trouvera une autre source de satisfaction dans la contemplation du spectacle du monde. C'est là un bel exemple de sublimation permettant aux pulsions scopiques d'Amanda de s'exercer dans un champ socialement acceptable.

Jeff est un personnage totalement dominé par sa scotophilie (la « concupiscence des yeux¹⁰¹ »). Son voyeurisme se rattache, de la manière la plus classique et la plus orthodoxe, au spectacle fascinant de la scène primitive qu'Amy et ses nombreux amants jouent et rejouent à satiété sous le regard fasciné de Jeff adolescent : « [...] La nuit, il se cachait dans les fourrés et la regardait elle et ses galants sur la balancelle de la véranda. [...] Jeff était toujours là à regarder » (49). Le passage de la situation de spectateur à celle d'acteur se traduira d'ailleurs par un véritable fiasco dont il ne se remettra jamais. Plutôt que de s'exposer à de nouvelles déconvenues dans le tumultueux corps à corps de l'acte sexuel, Jeff Carruthers recherchera désormais la quiète jouissance de l'acte visuel (de la possession par le regard) : « il ne s'opposait pas vraiment aux infidélités d'Amy. En fait, il les désirait à condition qu'elle le laissât regarder » (p. 56). Mais le voyeur sera puni par où il a péché ; si l'on se rappelle, d'une part, que le voyeurisme, comme tant d'autres perversions, « tente de maîtriser la castration » et, d'autre part, que « l'œil, est, en lui-même, symbole phallique chez l'homme¹⁰² », on appréciera l'ironie du châtiment qui frappe Jeff Carruthers. À la suite d'un accident de voiture, dont la relation est une subtile variation sur le thème de l'aveuglement (il se produira dans *a blind curve*, un tournant sans visibilité) Jeff perd la vue : un éclat de verre coupe le nerf optique (c'est donc, en fonction de l'association œil-phallus, une forme de castration). Jeff se retrouve dans la pitoyable situation d'un voyeur « dans le noir ».

Le sème connotant la cécité s'attache également au personnage d'Amy Carruthers dont le retour à Briartree est décrit comme celui d'une « semence aveugle touchant au port ». Mais Amy, objet de regards plus que sujet regardant, occupe une place à part dans la galerie de voyeurs que présente le roman ; son comportement relève davantage de l'exhibitionnisme, car elle incarne la séduction et s'entend à allumer le désir dans le regard de l'autre. Ainsi, dans la société que décrit *L'Amour en saison sèche*, les relations entre les êtres manquent de chaleur humaine et s'établissent au niveau le plus superficiel : celui du Regard. Les personnages s'épient, s'observent, s'entre-regardent, et ces échanges expriment soit la convoitise – c'est le désir de voir et d'être vu – soit la domination, et

⁹⁸ G. Bonnet, *Voir Être vu : Aspects métapsychologiques*, Paris, PUF, 1981, p. 51.

⁹⁹ *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 27.

¹⁰⁰ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 156.

¹⁰¹ J. Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Le Seuil, 1961, p. 14.

¹⁰² J. Chazaud, *Les Perversions sexuelles*, Toulouse, Privat, 1973. L'auteur fait à propos du voyeurisme une intéressante observation : « ...par observation directe des bébés, j'ai pu constater qu'avant tout intérêt pour les objets, existait une érogénéité directe des muqueuses des paupières et de la cornée, et une tendance à ce que j'appellerai la masturbation oculaire (le bébé se met avec ravissement “le doigt dans l'œil”) » p. 119.

le regard est alors « un mouvement qui vise à reprendre sous garde¹⁰³ » : on devient dans ce cas la proie du regard de l'autre à moins de retourner la situation et de dévorer l'autre du regard.

Le cas d'Amanda est à cet égard exemplaire ; après sa déconvenue avec H. Drew, la dernière représentante de la lignée des Barcroft va entrer « dans l'orbite de la vie quotidienne de Bristol » (p. 316). Au terme d'une triple absorption dans l'Espace (la demeure des Barcroft est englobée dans le tissu urbain), dans la Rumeur (la Voix collective) et enfin dans le Regard (l'Œil de Bristol), le destin d'Amanda va se confondre avec celui de Bristol. Par un renversement caractéristique du passif à l'actif, Amanda prendra d'abord part – après en avoir été l'objet et la victime – au colportage de diverses rumeurs, puis, ultime étape de sa captation par la Ville, celle qui a si longtemps été le point de mire de tous les regards finit par devenir une facette de l'œil composite de Bristol. L'objet de la perception devient sujet percevant :

Ce qu'elle aimait le plus, c'était l'heure de la fermeture journalière quand, assise dans un fauteuil près de la grande fenêtre, elle voyait la ville étendue à ses pieds avec les gens qui circulaient sur le dessin de son damier en quittant leur travail. [...] C'était comme si, rêvant, telle une gargouille, son image s'était imprimée depuis si longtemps sur la rétine publique, qu'elle avait enfin été absorbée, qu'elle était maintenant devenue une partie de l'œil énorme et qu'à son tour elle regardait le dehors comme toutes les autres l'avaient fait (p. 316).

L'image de la gargouille opère une admirable synthèse de sens :

– sa position dominante, élevée, réduit la ville aux proportions d'un tableau vivant – spectacle dont l'œil se repaît ;

– la gargouille entretient étymologiquement un rapport avec la rumeur ; en témoignent le verbe “gargouiller” (qui est en est issu), au sens propre, “parler confusément”, et les noms “gargouillis” ou “jargon”¹⁰⁴ ;

– gargouille, qui se décompose en “gar” (gorge) et “goule” (gueule), évoque un animal prédateur se nourrissant de la ville et de ses habitants (« Le réel, comme le rappelle G. Bachelard, est de prime abord un aliment¹⁰⁵ »). C'est donc l'image et le symbole du regard en surplomb et de la vision dévorante. On retrouve dans cette activité de dévoration et de parasitage du corps social, un reste de tradition gothique, un vampirisme sublimé : la victime est ainsi devenue animal de proie. Amanda, absorbée par l'œil ubiquiste de la Ville, peut à son tour exercer sur les autres la tyrannie de son regard.

Ainsi, le monde que décrit *L'Amour en saison sèche* est une vaste scène où se joue, sous le regard de Dieu, de la Ville et du témoin qui le relate, le dernier acte d'un grand spectacle : celui de la disparition du Vieux Sud. Que reste-t-il désormais de cette époque révolue ? Quelques images d'Épinal que font revivre les soirées costumées de l'élite sociale de Bristol : ce travestissement est à mettre en parallèle avec la disparition des hommes aux dimensions héroïques et leur remplacement par de pâles personnages ou de simples figurants. Entre *Tournement* et *L'Amour en saison sèche*, on voit s'opérer progressivement un renversement de l'activité à la passivité, de l'action à la représentation et à la contemplation. Qu'advient-il des descendants de ceux qui ont incarné le Vieux Sud ? À de rares exceptions près, ils sont artistes ou se prétendent tels, ce qui revient à dire qu'ils se définissent moins par un “Faire”, comme les héros de la geste sudiste, que par un “Dire”, un “Voir” ou un “Faire voir”. Les patriciens, ces témoins d'un autre âge, sont quant à eux lentement dépossédés de tout pouvoir d'action, de toute réalité et impitoyablement relégués au rang de curiosités historiques n'ayant d'autre existence que par le regard et par la voix de ceux qui les observent ou narrent leur histoire. Le cas des Barcroft est à cet égard exemplaire, car ils sont totalement assujettis au regard et au discours de la communauté de Bristol :

Les gens de la ville les regardaient [...] et un friselis de commentaires suivait leur passage, comme le bouillonnement et l'écume dans le sillage d'un navire. [...] Amanda et le major ne se donnaient même pas la peine de regarder autour d'eux. Ils avançaient comme les personnages d'un tableau qui glisserait lentement sur les pâles trottoirs tachetés d'ombres de feuilles et des rayons obliques d'un soleil présage de pluie (p. 34).

N'est-ce pas là, au fond, le sort commun de tous les acteurs prestigieux du Sud d'antan que de finir en personnages de romans, en héros de légendes ou en sujets de tableaux, offerts à la contemplation quand ce n'est pas à la consommation d'un public toujours avide de mythes et de fables sudistes ?

SHILOH

Qu'est-ce que Shiloh ? Le récit d'une bataille éponyme assurément, mais aussi, au-delà des évidences et des apparences, la mise en scène d'un autre conflit, fondamental, où n'interviennent ni Sudistes ni Yankees mais, comme l'annonce clairement le sous-titre de l'œuvre (A Novel), les forces en jeu dans la création romanesque. D'un côté, se trouve *le Réel*, de l'autre, l'Imaginaire *et la Fiction* ; l'Écriture romanesque est le champ clos de leur

¹⁰³ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁴ Pour ces références et les suivantes, cf. J. Picoche, *Dictionnaire étymologique du français* (Paris, Le Robert, 1979) et A. Dauzat, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique* (Paris, Librairie Larousse, 1971).

¹⁰⁵ G. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, J. Vrin, 1972, p. 169.

affrontement dont l'enjeu, capital, se nomme en l'occurrence *Vérité historique*. Disons-le tout net : le combat est faussé et la partie inégale. Le Réel esquivé, pare et décroché ; l'*Imaginaire et la fiction* feignent, rusent et n'accrochent parfois que le Vraisemblable au lieu de la Vérité, tant convoitée. Et comme si cela ne suffisait pas, l'auteur a dû relever un autre défi : il lui a fallu affronter la tradition littéraire, se mesurer aux prédécesseurs prestigieux qui occupent déjà le terrain et limitent la marge de manœuvre : S. Crane avec *The Red Badge of Courage*, A. Bierce avec *Tales of Soldiers and Civilians*, S. Lanier avec *Tiger Lilies*, sans oublier *La Chartreuse de Parme* et *Guerre et paix*¹⁰⁶. Bref, raconter Shiloh, « une des batailles les plus confuses que le monde ait connues [...], pénétrer cette confusion et en même temps la communiquer¹⁰⁷ », était une gageure posant, entre autres difficultés, un redoutable problème de technique narrative : comment dire Shiloh ? Comment même Shiloh – « première bataille moderne de la dernière guerre romantique » – peut-il se dire ? La question préjudicielle – d'ailleurs débattue par deux personnages du roman – débouche sur une alternative : soit adopter le point de vue de Dieu, « cet Œil énorme dans le ciel¹⁰⁸ » soit restreindre le champ de vision au regard du combattant :

[Le caporal Blake] disait que les livres sur la guerre étaient écrits pour être lus par le Tout-Puissant parce que personne d'autre que Dieu ne la voyait comme ça. Pour être lu par l'homme, un livre sur la guerre devrait raconter ce que chacun de nous voyait dans son petit coin. Ce serait alors conforme à la réalité - non pas pour Dieu mais pour nous (p. 164).

En conséquence, la formule narrative retenue par l'auteur exclut le point de vue de Dieu, mais il faut aussi, pour la définir complètement, y ajouter un autre critère, qui distingue, selon S. Foote, le romancier de l'historien. Si l'historien, met l'accent sur l'action, le romancier s'efforce de communiquer la sensation, le retentissement d'une action sur la conscience individuelle ; l'action sera donc représentée telle qu'elle est vécue par le personnage et reflétée dans son esprit. Ces deux critères (restriction du champ de vision et accent sur le vécu) régissent la composition d'une œuvre qui, telle une passe d'armes, alterne sept témoignages – quatre sudistes opposés à trois nordistes. Chaque récit, lié aux autres par de multiples et subtiles connexions, combine une vision (romantique, naïve, sceptique, cynique, etc.) et une voix particulières (on entend celle du lettré, puis du gratte-papier, du paysan, de l'immigrant et enfin, du baroudeur). Parmi ces témoignages, il en est un – le sixième et avant-dernier chapitre intitulé *Squad 23rd Indiana* –, qui constitue un véritable morceau de bravoure. C'est une sorte de chambre d'échos où se répercutent les soliloques des douze membres d'une escouade yankee. Le principe qui régit l'organisation de cette section n'est qu'une exacerbation du procédé évoqué plus haut : l'image multiple d'un œil composite à douze facettes, plus apte à saisir le détail, se substitue à la vision globale d'un œil unique. Ce récit se présente sous la forme d'une suite de scènes, c'est-à-dire « de spectacles dérobés au Metteur en scène, à l'Œil omniprésent, au Voyeur universel¹⁰⁹ » par les humains qui en décousent sur le champ de bataille. En outre, une telle approche permet de remplacer le discours monocorde propre à l'historiographie traditionnelle par un concert de voix, une polyphonie, voire une cacophonie transposant la confusion et le chaos de la bataille : il s'agit de faire entendre « l'acoustique de l'ineffable¹¹⁰ » et à cet effet c'est *le récit qui guerroye*. Par son pouvoir mimétique, le texte devient littéralement, « équivalent verbal d'événements non-verbaux¹¹¹ », en d'autres termes, la *lexis* se fait *agôn*. À la cacophonie de la bataille, succède la cacographie subtilement composée de ces douze « voix tressées ou tressantes » (R. Barthes) où retentit l'écho de l'antique Babel. Seule une marque distinctive – deux fusils entrecroisés, symboles de cette « guerre civile des récits¹¹² » que le roman tend à devenir – indiquera sans autre précision le passage d'un narrateur à un autre.

Parmi les autres récits, il est en trois qui se singularisent (Lieutenant Palmer Metcalfe, Captain Walter Fountain, Sergeant Jefferson Polly) et méritent donc qu'on s'y attarde un peu. L'auteur du premier, officier sudiste, jouit d'ailleurs d'un privilège remarquable puisque c'est le seul narrateur à se voir attribuer deux chapitres, fondamentaux de surcroît, le premier et le dernier ; la vision du vaincu l'emporte donc dans le roman, et ce n'est que justice – poétique ou plutôt romanesque – car la guerre civile représente pour l'imaginaire collectif des Sudistes le grand événement de leur histoire. C'est dans la fournaise de la guerre que le Sud a forgé le sentiment de son identité et de son unité. Ce tragique épisode a surtout transformé l'*Antebellum South* en contrée et en époque mythiques et ce, paradoxalement, au moment même où l'Histoire condamnait le Sud et consommait sa ruine : « On peut affirmer que ce n'est qu'au moment où Lee a remis son épée à Grant que la Confédération est née ; ou, en d'autres termes, qu'à l'instant précis où elle meurt, la Confédération accède à l'immortalité¹¹³ ». Outre

¹⁰⁶ L'auteur évoque cette question dans *Conversations, op. cit.*, p. 210.

¹⁰⁷ « A Colloquium », in *Conversations*, p. 200.

¹⁰⁸ *Shiloh*, New York, Dial Press, 1952, p. 164. Nous traduisons.

¹⁰⁹ M. Gresset, « Le Regard et le désir chez Faulkner », *SUD*, 14/15, 1975, p. 46.

¹¹⁰ M. Chaillou, cité par M. Chénétier in « Repères pour l'étude d'une voix fantôme », *RFEA : La Voix dans la fiction américaine contemporaine*, n° 54, novembre 1992, p. 320.

¹¹¹ G. Genette, « Frontières du récit », *Communications*, n° 8, 1966, p. 155.

¹¹² S. Vauthier, « 'Pillar of Fire' : The Civil War of Narratives », *Delta IV*, mai 1977, pp. 159-176.

¹¹³ R. P. Warren, *The Legacy of the Civil War*, Harvard, University Press, 1983, pp. 14-15.

l'immortalité, le Sud y a aussi gagné, selon R. P. Warren, son « Grand Alibi » qui explique, excuse et transforme toute chose : « La paresse devient sens esthétique, la violence sanguinaire née de l'ennui et de la rancœur devient sens de l'honneur et l'ignorance révélation divine. Avec le Grand Alibi le Sudiste concocte sa Panacée. Il transforme la défaite en victoire, et les défauts en vertus » (p.14). Le Nord, pour sa part, y a trouvé « son Capital de Vertus », l'absolution généreusement offerte par l'histoire de tous ses péchés, présents, passés et à venir.

Les récits du lieutenant sudiste (chapitres 1 et 7) ponctuent deux moments déterminants dans la vie de ce jeune officier de dix-neuf ans. Ils marquent le point de départ et le terme d'un itinéraire qui assume la forme canonique d'un mouvement circulaire et la fonction d'un rite initiatique : l'adolescent passe ainsi de l'innocence à l'expérience (révélation de l'horreur). Comme en témoigne la différence des titres et des attributions entre le premier chapitre (« Lieutenant Palmer Metcalfe Aide-de-Camp, État-Major de Johnston ») et le septième (« Palmer Metcalfe, sans affectation »), l'expérience de la défaite marque une césure dans la vie du personnage

Palmer Metcalfe est le représentant de la classe des *Gentlemen* sudistes dont il partage, du moins dans un premier temps (la défaite aura des effets salutaires), les préjugés et les défauts (irréalisme, romantisme, goût pour le romanesque). Officier d'état major, armé d'une solide culture littéraire (il incarne une de ces nombreuses figures d'artiste dont l'auteur émaille ses récits), il perçoit d'abord la guerre comme un exercice de style, calqué sur « le premier paragraphe de l'ordre de bataille de Napoléon à Waterloo » (p. 203). L'ordre de bataille n'est d'abord que la mise en ordre d'un texte qui, par quelque mystérieuse vertu, réglera comme un ballet la charge des bataillons et l'évolution des escadrons. Mais Metcalfe, scribe-soldat, doit malheureusement constater que ce qui marchait si bien sur le papier « ne se passait pas de la même manière sur le terrain, qui n'était ni plat, ni dégagé ni même en fait sec » (14). Plusieurs vices cachés ont déréglé la belle mécanique mise au point par l'état-major. L'attaque prévue se défait en milliers de corps à corps furieux ; la bataille devait, selon le plan établi, assumer la forme paradoxale et idéale d'un oxymoron, d'un chaos organisé ; c'est devenu un effroyable pandémonium. Le temps, le hasard et les éléments ont déjoué les projets des stratèges, mais surtout l'ordre de bataille lui-même était mal conçu (« La faille principale résidait dans l'ordre de bataille que j'avais contribué à rédiger en me prenant pour un nouveau Shakespeare parce que j'avais ajouté les virgules et les points-virgules » p. 205). Ce n'est plus du tout le même adolescent qui s'adresse au lecteur après la bataille ; Metcalfe a traversé une vallée de larmes et de souffrances, et cette cruelle épreuve initiatique l'a marqué. Mais le temps fort de cette seconde période, c'est la rencontre de l'officier d'état-major, habitué à manier chiffres et cartes, avec un soldat en chair et en os, Luther Dade, le grand-père du Luther Eustis de Follow Me Down, adolescent de dix-sept ans, mutilé et traumatisé. Palmer se rend compte que cet autre lui-même, métamorphosé et prématurément vieilli par une terrible expérience, n'est qu'une des nombreuses victimes d'un plan qui portait en lui-même, tout comme le Sud, « les germes de la défaite » (p. 200). Shakespeare dans Macbeth fournit, une fois encore, la conclusion qu'inspire à Palmer tout ce qu'il vient de vivre : « Les leçons sanglantes que nous enseignons reviennent, une fois apprises, châtier le précepteur » (p. 206).

Le bilan que dresse Metcalfe après la défaite se traduit par un double refus : il renonce à ses fonctions d'officier d'état-major et rejette la stratégie des manuels. Ayant vu combattre le colonel Nathan B. Forrest, « le premier cavalier de son époque, un des plus grands de *tous les temps* » (p. 150), il décide de s'engager sous ses ordres.

C'est à propos de ce personnage historique que la fonction de narrateur-témoin de P. Metcalfe puis de W. Fountain et de J. Polly va se doubler de celle d'*agent de mythisation* assurant l'accession des trois grandes figures de la bataille de Shiloh (un Nordiste, U. S. Grant, et deux Sudistes, A. S. Johnston et N. B. Forrest) au panthéon de la légende. Leurs témoignages personnels relaient et confortent une rumeur de paroles, la voix de la légende, qui opère la transformation « d'une existence en paradigme et d'un personnage historique en archétype¹¹⁴ ». C'est ainsi que A. S. Johnston devient le Chevalier (« *the Knight* »), Forrest le Cavalier de génie (« *the Fighter* ») et U. S. Grant le Sauveur (« *the Savior* »). Les affleurements de cette veine légendaire (qu'à la suite de M. de Certeau, nous nommerons « irruptions métaphoriques du fabulatoire¹¹⁵ ») mettent en relief l'étroitesse des liens unissant l'Écriture et tout ce qui est véhiculé par instance narrative impersonnelle génératrice de mythes et de légendes : la Voix. En témoignent dans le texte les nombreuses références aux relais, souvent anonymes (they, people, everybody, etc.) qui assurent la transmission de telle ou telle bribe d'information. Il y a ainsi dans l'œuvre une incontestable dimension « hagiographique » qui « vise l'édification (une « exemplarité ») » et traduit « la cristallisation littéraire des perceptions d'une conscience collective » (de Certeau, p. 274). Sur l'autel du culte que célèbre la littérature sudiste, l'*Antebellum South* a pris la place de la divinité et les grandes figures de la guerre de Sécession ont évincé les saints de la tradition chrétienne. Le discours reste, à ce niveau, processus de canonisation ; seuls ont changé les bénéficiaires. On relève dans le roman la trace de ce discours second, complémentaire du discours historique, dont la structure propre ne se réfère plus exclusivement à ce qui s'est passé, comme le fait l'histoire, mais à ce qui est exemplaire. *Shiloh*, en tant que texte, est le produit de l'entrecroisement de ces deux modes discursifs, le fruit d'une pratique littéraire et/ou historique où l'effort pour reconstituer le passé aurait une finalité diamétralement opposée à celle de l'historiographie contemporaine, qui « a pour but, non le pittoresque, mais la

¹¹⁴ M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 32.

¹¹⁵ M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 275.

rationalité¹¹⁶ ». C'est dire une fois encore que le paradoxe s'inscrit dans la nature même d'une œuvre qui occupe une position intermédiaire entre deux genres traditionnellement opposés : le romanesque et l'historique. Il se traduit en outre dans la contradiction manifeste entre le projet annoncé (un roman) et la "Note" qui clôt le texte en citant les sources historiques conférant à l'œuvre et son autorité et sa légitimité. On le retrouve enfin, au cœur même de l'intention qui anime l'œuvre, laquelle oscille entre deux projets – écrire l'histoire et raconter des histoires – sans être réductible ni à l'un ni à l'autre. L'écriture de S. Foote chemine entre le blasphème et la curiosité ; le blasphème, car elle s'établit dans l'entre-deux (la frange d'interférence du romanesque et de l'historique) et viole l'interdit (confondre les genres, abolir l'antithèse fondamentale) ; la curiosité, car l'écriture romanesque, cédant parfois à l'attrait de l'Autre, c'est-à-dire l'historique, n'hésite pas à faire quelques incursions dans le pré carré des historiens. Ainsi, à l'image de cette guerre de Sécession qu'elle prend en charge, *l'Écriture entre en rébellion contre l'autorité des genres établis*. Cette révolte a de nombreuses répercussions sur la composition du roman et l'économie du récit, dont, notamment, l'abolition de l'opposition théorisée par E. Benveniste entre discours et récit historique défini comme :

mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique "autobiographique". L'historien ne dira jamais *je* ni *tu*, ni *ici* ni *maintenant* parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours¹¹⁷.

Ainsi, d'après l'éminent linguiste, l'exclusion du discours est considérée comme la condition *sine qua non* du récit historique :

Il faut et il suffit que l'auteur reste fidèle à son propos d'historien et qu'il proscrive tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons). À vrai dire, il n'y a même plus de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici, les événements semblent se raconter eux-mêmes (p. 241).

Cette opposition perd toute pertinence chez S. Foote, car l'histoire (mais aussi l'Histoire) est appréhendée à travers des discours ; l'impersonnalité de la narration historique est totalement évacuée au profit de la subjectivité du discours. Comme J. Michelet, dont il a reconnu la profonde influence, S. Foote « part toujours du discours [...] la chair vivante et subjective de l'histoire telle qu'elle s'est faite¹¹⁸ ». L'auteur relate donc (sans faire entendre *sa* voix, ce qui n'est pas le cas dans *The Civil War*) l'histoire d'une bataille à travers l'autobiographie de ceux qui y participèrent. L'accent mis sur la subjectivité, la primauté accordée au discours indiquent qu'une sorte de restitution s'opère dans l'œuvre : la parole est donnée à ceux qui n'ont jamais (ou ont rarement) fait entendre leurs voix ; écrire revient ici à retrouver l'oralité des morts. Dans une telle perspective, l'écriture, loin de jouer, selon l'expression de M. de Certeau, « le rôle d'un rite d'enterrement », ne parlant du passé que pour l'enterrer, permet à S. Foote de réintroduire dans notre présent un *dire* qui s'est tu. Une telle entreprise se situe effectivement dans la continuité du projet micheletiste de « résurrection du passé » que l'auteur a repris à son compte. S. Foote mentionne en notes les archives et les documents qu'il a consultés avant d'écrire *Shiloh* ; peut-être serait-il plus juste de dire qu'il s'est mis à leur écoute, car il semblerait, qu'à l'instar de J. Michelet, « le document écrit ne l'impressionne vraiment qu'à partir du moment où il se change en voix¹¹⁹ » : dans *Shiloh*, l'Écriture se place sous la tutelle de la Voix (l'Oralité) et devient de ce fait une vaste prosopopée, figure du discours consistant à mettre en scène les absents et les morts. Ultime paradoxe de *Shiloh*, mis en lumière dans la "Note" précitée :

Dans ce livre, les personnages historiques prononcent les paroles qu'ils ont réellement dites et font ce qu'ils ont effectivement accompli à Shiloh. Nombreux sont les incidents mineurs qui eurent réellement lieu, même lorsqu'ils sont attribués à des personnages fictifs ; j'espère que l'état du ciel est également exact. Cela a été rendu possible par les témoignages laissés par ceux qui y étaient [...]. Vous y entendez parler des êtres vivants.

On ne saurait mieux affirmer – paradoxe fondateur de la littérature sudiste, qui est si redevable à la tradition orale – que la voix est « le stimulant et la condition de possibilité de son opposé scripturaire¹²⁰. »

JORDAN COUNTY : *A Landscape in narrative*

Jordan County – paru en français sous le titre de *L'Enfant de la fièvre* – est, selon l'auteur, « un roman qui a l'espace pour héros et le temps pour intrigue. Le Comté est le personnage principal - le pays lui-même. Et on remonte dans le temps pour découvrir ce qui l'a fait devenir ce qu'il est ». Comme le Comté du *Yoknapatawpha* de W. Faulkner, *Jordan County* (le Comté du Jourdain) et son chef-lieu, Bristol, sont en partie calqués sur Washington County (Mississippi) et Greenville, la ville natale de l'auteur. *Jordan County* est donc tout à la fois,

¹¹⁶ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire : Essai d'épistémologie*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 268.

¹¹⁷ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 239.

¹¹⁸ P. Viollaneix, ed. *Michelet cent ans après*, Grenoble, Presses Universitaires, 1975, pp. 20-21.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁰ M. de Certeau, *op. cit.*, p. 248.

topographie fictive et fiction topographique, c'est-à-dire un récit profondément enraciné dans un lieu et pétri du limon de la terre. Le sous-titre, curieusement omis lors de la réédition de l'œuvre, illustre clairement la solidarité essentielle d'un Lieu, qui accède à l'être par la Lettre, et d'un Verbe qui en révèle l'histoire secrète et en partie refoulée. L'œuvre se met en effet à l'écoute de l'espace, « cette manière d'inconscient des civilisations¹²¹ ». *Jordan County* est ainsi un lieu-dit, mais aussi le dit d'un lieu, un roman-paysage ou un paysage-roman à travers lequel se déroule une quête : celle des Origines et de la Vérité.

La vérité qui se fait jour dans l'œuvre est tragique : c'est un acte qui se joue à trois entre l'Espace, le Temps et l'Homme, et dont les conséquences continuent à peser sur le Sud longtemps après le baisser du rideau. Ici, la hiérarchie traditionnelle de la création romanesque qui utilise les deux premiers éléments – l'espace et le temps – pour camper la toile de fond sur laquelle se détache l'action du troisième (l'homme) est quelque peu bouleversée et la vedette est équitablement partagée entre les trois acteurs ; le comté accède ainsi au statut de personnage.

À travers l'histoire individuelle de sept personnages différents, S. Foote retrace l'histoire collective d'un comté et d'une communauté, et cette exploration du territoire, lui permet d'accéder aussi, selon l'heureuse formule de Flannery O'Connor – « Se connaître, c'est connaître sa région¹²² » – à la connaissance de lui-même.

Jordan County n'est pas seulement un paysage contemplé, parcouru du regard ; c'est un paysage mis à la question, déchiffré comme un vieux grimoire. Toutefois, à la différence d'un manuscrit qui se lit de haut en bas, ce paysage-là est parcouru à rebours, de l'aval vers l'amont, la traversée de l'espace étant à la fois remontée dans le temps et rétrodiction. L'espace n'est d'ailleurs plus vierge ; il est couvert de traces, vestiges de l'histoire : les restes calcinés d'une plantation, un pan de forêt primitive, un vieil embarcadère, un tumulus indien sont autant d'archives du comté.

Comté mythique comme le *Yokenapatanpha*, *Jordan County* est aussi, ou du moins, aurait pu être, terre bibli-que, Terre Promise, mais la quête qui anime l'œuvre montrera comment le Sud, « paradis géographique (l'espace pastoral) a été mué en enfer par l'histoire (les spoliations successives)¹²³ ». Il y a dans l'œuvre un évident parti-pris de démythification de la pastorale du Nouveau Monde, qui fait de l'Amérique le lieu de la régénération de l'humanité, un second Éden où l'homme aurait pu établir, au sein d'une Nature rédemptrice, une société idéalement exempte de tous les maux affligeant la vieille Europe.

À l'apologie des mythes fondateurs de la nation américaine, répond donc dans *Jordan County* la condamnation de ses crimes originels. Le Jourdain, (étymologiquement, « la rivière du Jugement ») qui a donné son nom au comté, symbolise l'inaccessibilité du rêve américain – l'idéal est toujours de l'autre côté du fleuve – et signifie sa condamnation. L'œuvre tient du réquisitoire et dresse l'inventaire des méfaits qui ont transformé la terre promise en terre gaste où seuls les violents l'emportent. Le paysage devient ainsi, comme c'est fréquemment le cas dans la littérature sudiste, le support et le prétexte d'une fable morale : la topique débouche sur une métaphysique (le problème du Mal) et l'archéologie, sur une téléologie (vers quelle fin tend l'histoire du Sud ? Quelle fin peut-on assigner à l'histoire du Sud ?).

Au terme de cette remontée du temps, le récit débouchera sur l'instant primordial où s'est noué le drame : l'intrusion d'un élément étranger et perturbateur (le Conquistador) dans un milieu dont l'équilibre et la paix dépendaient de son maintien à distance, de l'autre côté de l'Atlantique. L'harmonie régnant entre l'Aborigène et le Continent américain est définitivement rompue quand entre en scène l'Européen et avec lui, le Mal, dont l'œuvre révèle et la nature (négation et spoliation de l'autre, incarné successivement par l'Indien, le Noir, le Rebelle, l'Étranger, etc.) et l'origine : « il n'est pas en soi, il est de nous. Le mal n'est pas être mais faire » (Riceur, p. 269). L'Amérique dès lors entre dans l'Histoire, ou plutôt y choit, et c'en est fait de l'innocence première et de la candide pastorale.

Jordan County se présente sous la forme d'une collection de nouvelles, de longueur variable, publiées à différentes dates (de 1947 à 1954) ; il y a en tout sept récits, nombre symbolisant, entre autres choses, « la totalité de l'espace et la totalité du temps » ; c'est aussi « le nombre de l'achèvement cyclique et de son renouvellement » et « la clef de l'Apocalypse¹²⁴ ». Chaque texte représente une étape dans un voyage à rebours du temps, qui part des années 50 – contemporaines de la composition de l'œuvre – et s'arrête aux alentours de 1540, début de la colonisation du Sud par les Espagnols. Il en résulte une disposition strictement linéaire, que l'on peut représenter de la manière suivante :

1950 : “Rain Down Home” (“Il pleut sur mon pays”) rapporte la tentative avortée de retour au pays d'un ancien combattant paranoïaque qui, dans sa quête de reconnaissance, menée sous l'œil panoptique de la ville de Bristol et rythmée par l'alternance de la bruine et du soleil, ne rencontre que regards hostiles ou indifférents dans un monde où se multiplient les signes – lettre en souffrance, graffiti, formules stéréotypées, interrogations sans

¹²¹ G. Mairet, *Le Discours et l'histoire : Essai sur la représentation historique du temps*, Paris, Mame, 1974, p. 123.

¹²² F. O'Connor, *Mystery and Manners : Occasional Prose*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1957, p. 35. Cf. également, p. 50 : « Cette exploration de soi-même sera également une exploration de sa région ».

¹²³ M. Gresset, “La Tyrannie du regard”, vol. II, p. 692.

¹²⁴ *Dictionnaire des symboles*, vol. IV, p. 171.

réponse – d'une communication impossible ou dévoyée. Le regard fraternel de P. Green, ancien tireur d'élite, se pervertit alors en visée ; il aligne au bout de sa mire ceux qui l'ont rejeté avant de retrouver, en guise de foyer ("home"), l'asile d'aliénés qu'il venait juste de quitter ("mental home").

1913-1940 : "Ride Out" ("Le Crescendo final") retrace pendant la période appelée l'Ère du Jazz la carrière pathétique et tragique d'un génial cornettiste noir, Duff Conway, exécuté pour meurtre sur la chaise électrique. Premier portrait dans l'œuvre de Foote de l'artiste maudit en butte à l'incompréhension de sa mère et de la société qu'il dérange par sa recherche de l'absolu et sa liberté de mœurs et qui, finalement, se liguent contre lui pour le ramener à la raison et à la maison, fût-ce dans un cercueil. Le texte joue avec brio sur les multiples connotations des deux mots clés "ride" et "horn" tout en mêlant à une métaphysique du son et du souffle une dimension faustienne et des allusions à la tradition des troubadours dont Duff serait le lointain héritier.

1920-1930 : "A Marriage Portion" ("Une Corbeille de noces"). Poses, postures et impostures font bon ménage dans ce pseudo-monologue relatant l'échec conjugal d'une jeune femme rebelle qui ne s'est pas laissée domestiquée par un mari falot. Le thème est brodé sur un canevas où transparait en filigrane la lutte du Sud (*she*) pour l'indépendance face à un pseudo *he-man* aussi dominateur qu'un Yankee. Du fiasco de la nuit de noces, il ressort que si « tout acte manqué est un discours réussi » (J. Lacan), toute vie gâchée peut faire au moins une nouvelle aboutie.

1871-1911 : "Child by Fever" ("L'Enfant de la fièvre"). Splendeur et décadence d'une famille patricienne, les Wingate, succombant aux assauts conjugués de la fièvre jaune et de la fièvre du progrès dans un monde moderne « où tout s'est ratatiné ». Évoquée sur un mode gothique plutôt parodique, à travers la vie de son dernier représentant, Hector Sturgis, quatrième du nom d'une lignée débilitee, et nouvelle figure de l'artiste raté à la virilité et à la raison chancelantes, la chute de la maison Wingate, bastion du matriarcat sudiste, met en jeu, dans la plus pure tradition poésque, une subtile algèbre symbolique et une vertigineuse série de variations hypogrammatiques sur la lettre W et ses avatars V/A où s'inscrit le chiffre de la destinée des orgueilleux Wingate.

1865-1877 : "The Freedom Kick" ("Le Coup de pied de la liberté"). Le mot "kick", pris au pied de la lettre ou au sens figuré de plaisir, excitation ou même de récrimination, sous-tend le récit des démêlés d'une Noire avec la police de Bristol pendant la Reconstruction. La bouche édentée d'Esmey, l'héroïne qui est manifestement de la race faulknérienne des *Invaincues*, devient un *Badge of Courage* symbolique témoignant du fait que si les hommes, blancs ou noirs, « ne représentent plus le prestige sauf dans l'ordre du Verbe, ce sont les femmes qui l'incarnent encore dans l'ordre de l'Acte¹²⁵ ». Le narrateur n'est autre que le fils de la protagoniste, un artiste hâbleur, dont on pressent bien qu'à l'inverse de sa mère, il cherchera moins à changer l'ordre du monde qu'à en fixer l'image sur la pellicule.

1778-1864 : "Pillar of Fire" ("La Colonne de feu"). La confrontation pendant la guerre de Sécession d'un jeune lieutenant nordiste, Adam Lundy, avec un patriarche sudiste, Isaac Jameson (cf. *Tournament*), lors d'une opération de représailles contre la plantation de ce dernier, va se traduire pour les deux protagonistes par une double révélation, biblique pour le Yankee ("L'homme est né pour souffrir comme l'étincelle pour voler", Livre de Job) et cosmogonique pour le Rebelle (« Tout retourne au feu »). Pour le vieil homme coupable des trois méfaits sudistes (esclavage, expulsion des Indiens et surexploitation de la terre-mère), le feu, lié à la parole et à la manifestation de l'esprit saint (la Pentecôte), est à la fois le véhicule de la révélation du mal et l'instrument du châtement divin.

1540-1797 : "The Sacred Mound" ("Le Tertre sacré") marque le point d'aboutissement du pèlerinage à rebours du temps que retrace *Jordan County*. On atteint ainsi, paradoxalement, à la fois la limite extrême et le cœur de cette investigation du passé, qui, comme « toute interrogation sudiste sur l'histoire, suppose presque une attendu métaphysique : quelle faute a valu tel châtement ? » (Gresset, p. 119). Le texte, qui s'inspire d'un authentique document historique, présente les minutes du procès d'un Indien Choctaw accusé du meurtre de deux trappeurs blancs porteurs de la variole à l'époque de la présence espagnole. Le greffier castillan, Andrew Benito Courbière, au patronyme quasi melvillien, a consigné par écrit les paroles d'un indigène qu'un homme de lettres, S. Foote, libère de leur gangue, deux siècles plus tard. Envoyé par sa tribu auprès des Blancs comme bouc émissaire, Chisahahoma, le Peau-Rouge, après conversion au christianisme, se voit finalement refuser le martyre tant désiré ; comble de l'ironie, les Espagnols qui quittent le pays le renvoient, rebaptisé Jean et blanchi de tout soupçon, porter la bonne parole à sa tribu d'origine : le mal est fait, et c'en est fini de l'Éden primitif.

Cette apparente diversité masque en fait une double unité. Tout d'abord, une unité de lieu (toute l'action se déroule dans le comté), puis une unité thématique ; c'est en effet au plan des thèmes que se manifestent la plus grande cohérence et la plus forte solidarité :

Entre ces deux versions monstrueuses (mais symétriques) du thème de la Relation que sont l'Aliénation et la Guerre, entre l'étrangeté absolue à soi et le désir de détruire en l'autre l'Étranger, l'adversaire menaçant, se déploie une véritable typologie de la non-coïncidence, de l'impossible coexistence : conflits raciaux et idéologiques, discontinuités généalogiques, désunions familiales, dislocations (déracinement, exode, exil) : de récit en récit, par modulations successives, la conscience (individuelle ou collective) est décrite étrangère à son temps, à sa terre, à son histoire, à l'Autre, à elle-même -

¹²⁵ M. Gresset, p. 46.

déplacée dans un rapport violent, dans la violence d'un rapport d'inadéquation. Ce qui est montré et interrogé, dans *Jordan County*, sept fois exposé et interrogé, c'est l'enfer de la relation inaccomplie : de l'impossible mise en relation¹²⁶.

À ce relevé, nous pourrions ajouter le motif de l'enfermement, qui recoupe les thèmes fondamentaux de la solitude et de la non-communication. Chaque nouvelle en présente une variante : internement en asile psychiatrique dans "Il pleut sur mon pays", emprisonnement dans "Le Crescendo final" et "Le Coup de pied de la liberté", huis clos de la chambre ("Une Corbeille de noces") ou du grenier ("L'Enfant de la fièvre"), obsession et menace du cachot ("Le Tertre sacré"), conscience murée dans l'aphasie ("La Colonne de feu"), etc. La tragique ironie de l'histoire a fait de l'espace américain, d'abord synonyme de liberté et d'ouverture à la nature, à soi-même et aux autres, une vaste métaphore du repliement, de la clôture et de l'encerclement. L'Eldorado est devenu un *Hell-dorado*, un enfer doré.

On notera enfin que ces sept nouvelles, où l'histoire sert de cadre et d'ancrage à la fiction, illustrent une grande diversité de stratégies narratives constituant autant de réponses multiples à un seul et unique problème : celui de la gestion et de la prise en charge de l'histoire (l'ensemble des événements racontés) par le récit (discours oral ou écrit rapportant ces mêmes événements). L'œuvre pose donc un problème de forme concernant le rapport entre un matériau fictif et/ou historique (distinction sans pertinence pour S. Foote) et son expression. Chaque nouvelle propose une solution différente et met à l'essai une stratégie narrative particulière, comme cela n'a pas échappé à la critique :

Les divers moments de la quête menée dans *Jordan County* ne se déploient pas dans des formes narratives immuables et indifférenciées. Si les événements ne cessent de se rejouer, toujours différents mais toujours semblables, leur exposition (au triple sens de ce terme : mise en ordre, mise en évidence, mise en perspective) paraît, dans sa variété, obéir à une loi de progression qu'on caractérisera comme menant de l'extériorité du phénomène à l'intériorité de la conscience, de la distance qui permet l'exercice du regard à la proximité qui soutient celui de la voix—du dehors au dedans (Jaworski, p. 30).

Effectivement, les trois premières sections de *Jordan County* sont caractérisées par le passage progressif de la souveraineté du Regard à celle de la Voix – « la matière du récit s'offre successivement au Regard, puis à la Reconstitution écrite, puis à la Voix du sujet » (J. 31) – alors que les trois derniers opèrent le mouvement inverse pour finalement assujettir, dans l'ultime récit, la Voix (le Verbe) à la Lettre. D'un point de vue narratif, les nouvelles pourraient se répartir de la manière suivante :

– "Il pleut sur mon pays" : récit à la troisième personne d'un observateur anonyme (en fait une facette de l'œil composé de Bristol) suivant l'errance de Pauly Green.

– "Le Crescendo final" : récit mixte (d'abord à la première personne, puis à la troisième) d'un témoin oculaire de l'exécution de Duff Conway, dont la carrière est reconstituée par oui-dire.

– "Une Corbeille de noces" : fragment autobiographique ; retranscription d'un dire, du discours d'une narratrice qui n'est que pur effet de voix.

– "L'Enfant de la fièvre" : relation (à la troisième personne) par un chroniqueur anonyme ("On") de l'histoire des Wingate. En fait, ce récit met en œuvre les différentes perspectives narratives utilisées dans les précédentes nouvelles : le Regard et la Voix (la rumeur publique), vont contribuer à la reconstitution d'une histoire particulière (individuelle) et de l'Histoire (perspective collective, sociale). "L'Enfant de la fièvre" occupe ainsi une position centrale dans l'œuvre et ce, précisément, à cause du statut de son narrateur :

"On" ne sait rien de la vie d'Hector Sturgis. Et pourtant celui qui va se faire historien-thaumaturge pour narrer *a history of the life of Hector Sturgis* (p. 77) pourra décrire le milieu où a vécu le personnage, dégager diverses déterminations, donner une forme et un sens à son existence, pénétrer dans les replis de sa conscience - et même montrer ce qui est proprement irréprésentable : le théâtre de sa folie. C'est ce chroniqueur ignorant qui va broser le tableau le plus ample et le plus minutieux du livre (J. 31).

– "Le Coup de pied de la liberté" : esquisse biographique (à la troisième personne) par un descendant direct de la protagoniste.

– "La Colonne de feu" : témoignage personnel et direct (à la première personne) d'un participant à l'action, relayé sinon concurrencé par la relation (à la troisième personne) d'une voix impersonnelle et omnisciente.

– "Le Tertre sacré" : consignation par écrit d'une déclaration orale. La multiplication des relais (concernant à la fois les foyers de perception et les instances narratives) rend plus ambiguë encore la nature et le statut de ce "procès-verbal".

L'ordre de succession des sept récits, déterminé par la chronologie et caractérisé par sa linéarité, masque en fait une organisation en profondeur bien différente de celle qui apparaît à première vue ; cette structure latente dessine la figure géométrique d'un triangle, d'un delta où "L'Enfant de la fièvre", la plus longue des sept nouvelles, occupe une position centrale ; elle représente la ligne de partage, l'axe de répartition des récits. C'est aussi la seule nouvelle de *Jordan County* où figure le symbole du delta, qui réapparaîtra dans les autres romans. Ce delta

¹²⁶ Ph. Jaworski, "Terre promise, terre conquise, terre vaine...", *Delta*, n° IV, mai 1977, p. 26.

n'est pas une simple figure d'ornement, mais le véritable emblème d'une œuvre qui s'est fixé pour objectif – rappelons-le – la quête de la vérité et son “dire”. Le programme est ambitieux et pose un problème essentiel :

La question que soulèvent les discontinuités et les symétries (ou quasi-symétries) narratives de *Jordan County* [...] est donc celle de la nature du discours de l'Histoire : il s'agit de savoir comment *dire* l'Histoire. De ce point de vue, la forme multiple du roman apparaît comme le développement, l'illustration et le commentaire d'un paradoxe : plus le narrateur (le sujet du discours) tend à se confondre avec le sujet de l'histoire (et de l'Histoire), plus la perspective du récit sera bornée, limitée, étroitement autobiographique. Au contraire, plus la narration sera anonyme et impersonnelle le rapport entre l'instance narrative et la chose narrée, plus l'entreprise accusera son caractère proprement *romanesque*, (de fiction), mais en même temps, plus ce type de récit pourra être assuré de brasser un maximum de faits, de causes, d'implications, - c'est-à-dire de prétendre montrer la totalité d'une réalité complexe. [...] C'est la formule *romanesque*, ouvertement et délibérément romanesque, qui peut, seule, ne rien savoir et cependant tout connaître, tout ignorer et tout dire, mentir et dire vrai. [...] Seul le Roman a quelque chance d'aller au-delà de la description purement phénoménale ou de l'expression subjective, puisqu'il peut, en les recréant, problématiser les rapports entre un Voir, un Faire et un Dire (J. 33-34).

Cette pertinente analyse met nettement en lumière la problématique propre à l'œuvre de S. Foote et le parti pris méthodologique de l'auteur : la gestion de l'histoire (avec ou sans H majuscule) passe par la mise en œuvre de la « formule romanesque », qui est en outre voie d'accès à la vérité et point de passage obligé de sa révélation. « Je crois, affirme S. Foote, que l'histoire peut s'écrire à peu de choses près comme on écrit un roman » ; si on accepte ce postulat (mais c'est un acte de foi en l'efficacité de l'écriture romanesque), on ne peut refuser la conclusion qui s'ensuit nécessairement : « l'Histoire n'existe pas, sauf à être convoquée par l'imaginaire et reconstruite dans l'ordre arbitraire d'une fable¹²⁷ ». Cette proposition radicale vaut pour l'œuvre de S. Foote, qui soutient que la vérité (quelle que soit sa nature : historique ou romanesque) peut, s'accommoder d'une structure de fiction (à moins qu'il ne soit plus juste de dire qu'elle ne peut s'en passer). S'il est, somme toute, possible de prêcher le faux pour entendre le vrai, il n'est peut-être pas impossible de passer par la fiction pour atteindre la vérité.

La vérité pourrait donc naître de l'affabulation et de l'illusion ; l'écriture romanesque a le pouvoir de « mentir et dire vrai ». Conclusion paradoxale certes, mais c'est ce paradoxe qui fonde l'être de la littérature et assure sa puissance d'illusion et son pouvoir de séduction :

Avec Shelby Foote, nulle ambiguïté ne subsiste l'histoire n'est qu'un des modes de l'écriture, au même titre que le roman. Si l'historien nous dit aujourd'hui que l'histoire ne peut être que narration, c'est-à-dire, inévitablement, *fiction*, et si - paradoxalement en apparence - cet historien-là croit encore aux *faits* et à la *vérité* (historique et romanesque), c'est, peut-être, parce que ce romancier, qui se veut l'héritier des grands témoins français, est, quoi qu'il en ait, le plus récent et l'un des plus brillants écrivains d'une famille de Sudistes qui, de Poe à Faulkner, ont su faire dire à l'écriture qu'elle n'était qu'illusion de représentation, image, produit d'un sujet et, à ce titre faux témoignage, mais que, pourtant, sa vérité était cette fausseté même¹²⁸.

Comme nous l'avons indiqué, *L'Enfant de la fièvre* clôture le cycle des cinq premiers romans de S. Foote (*Tournement*, *Tourbillon*, *L'Amour en saison sèche* et *Shiloh*), mais ne met pas pour autant un terme à la remontée aux sources. Elle se poursuivra par d'autres voies, celles de l'histoire, mais recourra au même instrument d'investigation, le récit, et mettra en œuvre la même formule romanesque. Après le tertre sacré, S. Foote va désormais porter ses regards vers un autre sommet de l'histoire du Sud : la guerre de Sécession. L'ascension sera longue ; l'écrivain y consacra vingt années de sa vie.

SEPTEMBER SEPTEMBER

La parution en 1977 de *Septembre en noir et blanc* marqua le retour au roman d'un auteur qui venait d'accomplir un remarquable travail d'historien : un monumental récit de la guerre de Sécession en deux mille neuf cent trente quatre pages grand format. Avec ce sixième roman relatant le rapt d'un jeune Noir par trois gangsters du Mississippi en septembre 1957, quand se déroule à Little Rock une grave crise raciale, l'auteur reprend le “dit” du Sud au point où *L'Enfant de la fièvre* l'avait interrompu – à l'aube de la deuxième moitié du XX^e siècle – et comble une lacune de son œuvre en évoquant la bourgeoisie noire. L'action se déroule entre le 4 septembre et le 4 octobre 1957, date du lancement du Spoutnik qui inaugura l'âge de la conquête spatiale et marqua pour l'auteur la fin d'un monde.

Après *The Civil War*, S. Foote a composé ce roman « sur sa lancée », et l'influence de l'histoire est particulièrement sensible dans l'importance accordée au climat politique et social de la période où se déroule l'action. L'époque et le lieu ne sont plus seulement les déterminants circonstanciels du récit mais son matériau même : les principaux personnages du roman sont une ville, Memphis, et une période de son histoire, les années cinquante. Période tumultueuse, marquée dans le Sud par l'explosion des revendications sociales, politiques et économiques de la minorité noire : manifestations publiques, marches de la liberté, *sit-ins* et boycotts (dont celui des transports publics de la ville de Montgomery, Alabama, par le pasteur Martin Luther King, pendant l'hiver 1955-56) ponc-

¹²⁷ A. Bleikasten “Pour/Contre une lecture idéologique des romans de Faulkner”, *Sud*, 48-49, 1983, p. 256.

¹²⁸ Cl. Richard, Introduction à *Delta IV*.

tuent l'actualité du moment. L'affrontement entre les Noirs, bien décidés à obtenir l'égalité des droits civiques et l'abolition des pratiques vexatoires et discriminatoires dans tous les domaines de la vie sociale, et les Blancs, arc-boutés au *statu quo*, prit parfois des formes très violentes. Le roman se fait largement l'écho de ces bouleversements, et sa première phrase donne le ton : « C'était une triste époque à bien des points de vue, les uns compréhensibles, les autres pas » (p. 7). Ce qui mit le feu aux poudres, c'est une décision historique de la Cour Suprême qui rejeta en mai 1954 la doctrine de « l'égalité dans la séparation » (“*separate but equal*”) et déclara anticonstitutionnelle la ségrégation scolaire. Les fondements mêmes de la société sudiste furent encore ébranlés, trois ans plus tard, par le vote du “*Civil Rights Act*” (1957) garantissant à la minorité noire le plein exercice du droit de vote. La réaction des forces ségrégationnistes (entre autres, le Klu Klux Klan et les “*White Citizens' Councils*”) ne se fit pas attendre et s'est notamment manifestée lors de l'affaire de Little Rock où le Gouverneur Orval Faubus a bravé la force publique et l'autorité du président Eisenhower en s'opposant à l'admission de neuf étudiants noirs dans une école secondaire.

La crise de Little Rock fait partie intégrante de l'intrigue, au double sens du terme, c'est-à-dire celui de scénario ou de charpente du récit, mais aussi de complot ou de machination, puisque les ravisseurs vont programmer leur forfait en fonction des événements se déroulant dans la capitale de l'Arkansas.

Si les protagonistes de *Septembre en noir et blanc* sont pour la plupart originaires de *Jordan County*, comté imaginaire, la ville où se croisent leurs destins n'a en revanche rien de fictif, puisqu'il s'agit de Memphis (Tennessee), où S. Foote réside depuis 1953. Memphis, porte du Delta, représente pour les Noirs comme pour les Blancs la Ville par excellence : « Oui, pour nous, Memphis c'était la ville. Tout ce qu'on voit par la suite, c'est toujours à Memphis qu'on le compare. Même New York. » (p. 214). Cependant, cette ville modèle, archétypale, va révéler sa double nature : c'est en réalité un microcosme à l'image de la société américaine. Elle n'est ni pure ni innocente et, comme le montre le roman, son histoire comporte quelques pages peu glorieuses. Ainsi, après avoir été dans les années 20, la capitale du crime, Memphis est devenue celle de la corruption. Une clique dirigée par Ed Crump, un politicien véreux, l'a dans les années 50 mise en coupe réglée et en a fait l'incarnation du “Système”, c'est-à-dire un type d'organisation sociale qui, bien que démocratique en apparence, permet à certains de ses membres d'être en réalité plus égaux que d'autres. L'enlèvement agira comme un révélateur : Memphis apparaît alors dans toute son iniquité, son conservatisme étroit et son inhumanité, et, par un complet renversement de valeurs et de termes la perle du Delta, est finalement désignée comme *annus mundi* : « J'ai entendu un jour un type dire que si le Seigneur voulait donner un lavement au monde, c'est à Memphis qu'il enfoncerait la canule » (p. 260). Il est donc patent que, dans *Septembre en noir et blanc*, S. Foote, auquel s'applique la réflexion d'un personnage du roman – « Un homme n'est pas responsable de l'endroit où il naît. Ce qui compte, c'est où il s'installe, et moi, je me suis installé à Memphis. » (p. 261) – règle quelques comptes avec sa ville d'adoption.

Memphis sert ainsi de toile de fond à un drame qui met en jeu la violence, l'amour, l'argent et le hasard ; sa mise en scène fait intervenir une double série de personnages répartis selon un des clivages fondamentaux de la société américaine : les Noirs et les Blancs, mais une certaine ironie et le renversement de certaines données ou conventions sociales, culturelles sinon littéraires tempèrent le manichéisme de la situation de base : la victime du rapt est un Noir et non un Blanc ; Rufus et Podjo, les deux blancs, sont affublés de prénoms qu'un Sudiste bon teint reconnaîtra comme étant typiquement noirs ; Theo Wiggins, le grand-père de la victime apparaît aussi comme un anti-Oncle Tom. S'il représente le Noir qui s'est rallié au “Système”, il incarne aussi le personnage folklorique du filou/*trickster*, le Brer Rabbit des *Uncle Remus Tales*, qui sait mener sa barque, éviter les écueils et surtout veiller au gain. La dérision, particulièrement sensible dans le regard que le narrateur porte sur les événements et les principaux acteurs de l'automne 1957, joue aussi à d'autres niveaux ; ainsi le trio comprenant l'adolescent noir, Teddy (diminutif de Theo, Dieu), Reeny, la Vierge (« je suis du signe de la Vierge », p. 38) et Podjo/St Joseph (« Un nom de saint », p. 281) compose un tableau quelque peu irrévérencieux d'une Nativité très couleur locale. Finalement, si *Septembre en noir et blanc* peut être présenté comme une nouvelle “tragédie américaine”, c'est une tragédie qui n'exclut nullement le recours à l'ironie et à l'humour.

Dans *Septembre*, est à l'œuvre une subtile dialectique du même et de l'autre, qui engendre de multiples effets de répétition et dessine aussi des formes caractérisées par la symétrie (parallèles...) ou la périodicité (cycle, cercle) : par exemple, le redoublement du nom *September* dans le titre original que l'auteur a commenté en ces termes :

Ce titre, les deux Septembre sans virgule les séparant, était censé représenter *ce septembre-là*, celui où a lieu l'histoire, et *ce septembre-ci*, celui où on la relate, vingt ans plus tard ; image spéculaire de ce deux septembre, et de beaucoup préférable, me semble-t-il à simplement Ce Septembre-là ou Un certain Septembre, ou même Septembre, deux fois mieux en fait. Personne ne s'en est rendu compte, mais peu importe¹²⁹.

Cette duplication, véritable étymon structurel de l'œuvre, se manifestera à plusieurs niveaux : celui de la chronologie, des personnages, de l'intrigue et enfin, de la narration. C'est en septembre que tous les personnages entrent en rapport les uns avec les autres et ce neuvième mois a pour chacun une signification très personnelle : naissance, rencontre ou événement décisif. Pour le rapt qu'ils organisent en septembre 1957, Rufus Hutton, Reeny Perdew et Podjo Harris s'inspirent d'une authentique affaire (l'enlèvement suivi du meurtre de Bobby

¹²⁹ Lettre à P. Carmignani du 11 décembre 1984.

Greenlease) qui s'est déroulée quatre ans plus tôt, également en septembre, à Kansas City, dans le Missouri, et s'est terminée par l'exécution des deux ravisseurs. L'entreprise de leurs émules tournera également au fiasco : Rufus s'enfuit avec la rançon le jour où l'attaque par une autre bande de la First National Bank entraîne l'établissement de barrages de police. Il n'y a bien évidemment aucun lien entre les deux affaires ; c'est une pure coïncidence, fruit du hasard, mais elle se soldera par la mort de Rufus et la perte de la rançon. Ainsi se trouve illustrée et confirmée la définition de Jeremy Bentham, qui figure au début du roman, sous le calendrier du mois de septembre : « le vice peut se définir comme un erreur de calcul des risques ».

L'histoire, fût-ce l'histoire d'un crime, se répète donc, et ce principe de répétition gouverne également la narration. Sur le modèle du titre, construit en écho, la narration comporte le dit et la redite. En effet, les événements, d'abord présentés par la voix anonyme (appelons-la "Voix X") d'un narrateur ubiquiste et omniscient qui s'exprime donc en septembre 1977 (c'est un narrateur au premier degré racontant une histoire d'où il est absent) sont ensuite repris, avec une évidente restriction de champ, par les voix particulières ("Voix") de certains participants (des narrateurs au second degré racontant une histoire dont ils sont les principaux acteurs). C'est là un des aspects les plus intéressants de ce dernier roman qui traduit (et trahit) le goût de l'auteur pour les compositions polyphoniques. Il s'agit en fait, dans le cas présent, d'une nouvelle variante du parti pris narratif déjà utilisé dans *Shiloh*, *Tourbillon* et *L'Amour en saison sèche*. L'ensemble est disposé de la manière suivante :

1. [VOIX X] : "Survirent trois cavaliers"
2. "DES VOIX" : Podjo/ Reeny/Rufus
3. [VOIX X] : "Un vrai coup de pot"
4. "DES VOIX" : Reeny/ Martha/Reeny
5. [VOIX X] : "Qu'est-ce qui a foiré ?"
6. "DES VOIX" : Rufus/ Eben/Podjo
7. [VOIX X] : "À qui perd gagne"

La symétrie est évidente et ces sept chapitres sont fractionnés en parties à peu près égales par l'estampille de l'auteur : quatorze deltas. Naturellement, par rapport à la "Voix X", les récits des acteurs directs ont une coloration personnelle plus marquée ; autre particularité, ils débordent par de longues incursions dans le passé le cadre temporel du premier récit, c'est-à-dire celui du narrateur anonyme dont la visée est plus générale. Ainsi, comme dans *L'Enfant de la fièvre*, *Septembre* joue sur les effets contradictoires d'une stratégie narrative qui combine d'une part, l'impersonnalité maximum d'un récit à la troisième personne rapportant au style indirect les faits et gestes des protagonistes avec, d'autre part, la subjectivité maximum, le fort coefficient individuel de récits à la première personne où ces mêmes protagonistes parlent en leur propre nom. Et cette alchimie narrative réussit parfaitement à rendre les multiples implications d'un drame où s'imbriquent le particulier et le collectif, l'histoire d'une famille et celle d'une société.

Le trio qui arrive à Memphis, au moment où débute l'affaire de Little Rock, est une association foncièrement instable et les relations de ce ménage à trois passeront par deux phases distinctes : dans un premier temps, Reeny et Rufus forment un couple à part, et Podjo est relégué au rang de tiers importun. Après une brouille, aussi prévisible qu'inévitable, la première liaison se défait et une autre se noue à sa place entre Reeny et Podjo. Rufus est écarté ; il disparaît et s'évanouit littéralement en fumée quand explose la voiture au volant de laquelle il essaie de s'enfuir avec l'argent de ses complices. Il se produit ainsi entre deux hommes déjà si proches par les expériences qu'ils ont partagées, une sorte de chassé-croisé ou de permutation : chacun occupe à tour de rôle la même place auprès de Reeny. Au déséquilibre initial d'une situation potentiellement conflictuelle, parce que mettant en présence trois partis fatalement adverses, succédera, après le dénouement de la crise, l'équilibre précaire d'une relation duelle. Alors que trois personnes arrivent à Memphis, début septembre, il n'en restera plus que deux, à la fin du roman, pour entrer « dans l'État d'Arkansas et le mois d'Octobre » (p. 322).

Chacun est à la poursuite d'un rêve, d'une chimère ou d'un fantasme : pour Reeny, ce serait de surgir d'une pièce montée lors d'un dîner de célibataires pour exhiber une plastique irréprochable ; Rufus, Casanova de bas étage, ne rêve que débauches et conquêtes galantes ; Podjo, qui préfère les jeux de hasard aux jeux de l'amour ne songe qu'à Las Vegas. Rêves dérisoires, ambitions méprisables, qui sont bien à l'image des trois minables dont l'auteur brosse le portrait à grands traits caricaturaux. Dans ce *thriller* où le tragique côtoie le pathétique, l'auteur s'est plu à pousser à l'extrême les stéréotypes traditionnels concernant la psychologie, les antécédents familiaux et le milieu social du criminel ; les dés sont tellement pipés dans la vie de ce pitoyable trio que l'échec de leur entreprise fait plus l'effet d'une ultime injustice ou d'un coup du sort que d'une quelconque némésis. Comble de l'ironie : leur destinée semble s'inscrire dans leurs noms respectifs. Rufus reçoit de son père ou plus justement son géniteur, Conrad Hutton, un patronyme difficile à porter parce qu'il prête à la moquerie : « Tout ce qu'il m'a laissé, c'est son nom, en admettant que ce soit bien son nom, et ça aussi c'était lourd à porter. Hutton-Hutton, qu'ils m'appelaient, les autres, à l'école, comme pour imiter le bruit d'un moteur : hutton-hutton, hutton-hutton ! » (p. 83). Ce nom onomatopéique, associé en anglais au vrombissement d'un moteur qu'on emballe, est prédestiné : il ponctue la description de la dernière tentative de fuite de Rufus, qui ruse avec sa voiture pour for-

cer un barrage de police. Entre la carence de la mère et l'absence du père, la personnalité de Rufus Hutton s'organise autour d'un manque fondamental ; c'est un être immature, qui cherche désespérément à s'accomplir : « Ce qu'il recherchait, c'était la virilité, la maîtrise de soi, mais à sa façon, c'est-à-dire sans rien sacrifier pour l'obtenir. Et il savait non seulement qu'il n'y arriverait jamais, mais qu'il ne cesserait de la poursuivre jusqu'à la mort. Oui, la mort serait pour lui la délivrance, l'unique délivrance » (p. 57). Rufus est très représentatif du type de personnage que l'on rencontre fréquemment dans l'œuvre de S. Foote : pris dans une sorte d'entre-deux douloureux, tiraillé entre deux extrêmes, le personnage s'effiloche littéralement. (« Je le vis [...] se défaire sous mes yeux », p. 152). Pour combler ce manque fondamental, Rufus va s'engager dans une double voie. La première est celle de l'affabulation qui lui permet de se construire un moi imaginaire et de consolider, comme il le dit lui-même, sa propre image défaillante : « Et mes mensonges ! Bon Dieu ! mes mensonges ! Certains avaient un but, me protéger ou me mettre en valeur, mais les autres, je les inventais pour rire, pour le plaisir » (p. 86). Rufus brode ainsi autour de la béance originelle de son être tout un ensemble de motifs et de figures imaginaires compensant la vacuité de son existence.

La seconde voie le conduit, en une quête sans fin, à la recherche de substituts susceptibles de combler ce « point de manque » situé au cœur de tout sujet ; dans le puzzle que constitue la personnalité de Rufus, il manque une pièce, naturellement introuvable. Ce complément indéfinissable peut prendre la forme de divers objets de substitution : ce peut être Reeny, l'argent ou les deux à la fois (« pour moi l'argent n'était jamais que la moitié d'un tout, Reeny en étant la première et l'une sans l'autre, en fin de compte, ne représentait rien pour moi », p. 241) ; ce peut être aussi une arme (« le revolver et l'argent, ces deux symboles de sécurité », p. 292) ou même une voiture. Rufus puise dans la rançon pour acheter, au grand dam de Podjo, partisan de plus de discrétion, une superbe Edsel, toute neuve et toute blanche. Rufus refusera de se défaire de cette luxueuse *Thunderbird* qu'il a d'ailleurs déjà baptisée Celia et qui remplit pour lui une évidente fonction symbolique. C'est donc dans ce substitut motorisé du sein maternel que Rufus, mû par un irrésistible instinct d'auto-destruction, rencontre, dans une sorte d'apothéose, celle qu'à travers les petites morts de l'orgasme, il a toujours inconsciemment courtisée : la grande Mort (*the great Death*, S. Crane).

Comme le révèle l'histoire de son curieux prénom, Podjo n'est pas mieux loti :

Ma mère m'avait fait baptiser Joseph, un nom de saint, mais mon père voulait pas en entendre parler. « Tu pourrais l'appeler Joe », suggérait ma mère. Mais non, il ne voulait pas. Il m'appela Podner, mais elle lui fit de telles scènes, dans et hors du lit, qu'il arriva à un compromis en télescopant les deux noms en Podjo. [...] La moitié de moi seulement vient de lui et je ne suis que la moitié de l'homme qu'il était (p. 281).

Quant à Reeny Perdew – la fille perdue – elle a pour père un personnage déjà familier : Frère Jimson, le prédicateur de *Tourbillon*, qui a d'abord pris le chemin de la débauche avant de trouver celui de la foi (« Oui, pour lui ça se tenait...la luxure et le Seigneur », p. 145). Malgré le précédent qu'il a lui-même créé, Frère Jimson interdira cette voie à Reeny, qui manifeste pourtant d'évidentes dispositions. Reeny est condamnée par son père à être le double de la mère morte en couches :

Je découvris plus tard [...] que mon prénom n'était pas Reeny ou du moins qu'il ne s'écrivait ni ne se prononçait ainsi. C'était un prénom français avec un accent aigu sur l'avant-dernier e. Renée. [...] Il signifie « née à nouveau » ou ressuscitée, comme disent les croyants. Mais je ne pense pas que mon père lui accordait un sens religieux. Il me voulait une réincarnation de ma mère, morte en me mettant au monde (p. 146).

Voilà Reeny condamnée à représenter le complément que, consciemment ou non, les hommes, et notamment Rufus et Podjo, recherchent sans trêve, car elle possède cette qualité, aussi rare que fascinante, d'évoquer symboliquement la Femme sous les trois aspects de la Vierge (c'est son signe zodiacal), de l'Amante et de la Mère (« C'est fou ce que tu deviens tendre [...]. Et maternelle avec ça », p. 144). Grâce à elle, Rufus peut vivre ses fantasmes de relation incestueuse et réaliser cette fusion teintée de mysticisme, ce duo originel, dont Podjo est l'auteur passif et envieux. Son heure viendra, lorsque Rufus disparaît de la circulation.

Du côté des victimes (Eben, Martha, Sister Baby, Mamma Cindy et Dolly), la situation est dominée par la présence massive et imposante du patriarche Tio ou Theo Wiggins, qui, tel Dieu le Père dont il porte d'ailleurs le nom, règne en despote sur *Nigger heaven* (le quartier noir). Theo Wiggins – « lourd et impassible tel un Bouddha d'ébène » (p. 233) –, concentre sur sa personne tous les attributs de l'être d'exception sinon de la divinité : puissance, sagesse, richesse et même éternité. Il s'est formé, comme la perle précieuse, par additions concentriques autour de « l'épingle d'or qui brillait sur son plastron » (p. 64), et s'est ensuite façonné à sa guise – « un peu comme s'il avait effacé à l'aide d'une gomme ce qu'il était au début pour devenir tel qu'il est aujourd'hui » (p. 66). À l'exemple de Booker T. Washington, le dirigeant noir de la fin du XIX^e siècle, qui, dans un discours mémorable, prononcé lors de l'exposition d'Atlanta en 1895, invita ses frères de race à renoncer à l'égalité civique et sociale en faveur d'améliorations d'ordre matériel – essentiellement professionnelles et économiques (« Prenez racine là où vous êtes », p. 258) –, Theo Wiggins a fait son trou où il se trouvait, en utilisant au mieux de ses intérêts les possibilités offertes par le « Système ».

L'omnipotence de Theo Wiggins s'affirme particulièrement à l'égard de son gendre et de sa fille, Martha, qui résume la situation sans s'embarrasser de circonlocution : « La verge appartenait bien à Eben, mais c'était Daddy qui l'actionnait » (p. 172). C'est donc peu dire que Eben Kinship, Monsieur gendre, dépend totalement de son beau-père ; ce n'est qu'un pion entre ses mains, une pièce de l'échiquier où Theo Wiggins joue sa partie. Mais l'emprise du *pater familias* s'étend aussi à la génération suivante : le fils d'Eben est baptisé Teddy, mais son grand-père ne l'appellera que Theo.

Telles sont les relations qui règnent au sein de la famille Kinship-Wiggins ; l'enlèvement de Teddy va bouleverser ces rapports et en instaurer de nouveaux. Martha s'affranchira de la tutelle paternelle pour se rapprocher de son mari ; Eben, qui vit dans l'ombre de Tio et dans l'acceptation du système qui l'exploite et le brime, prendra conscience de sa situation d'exploité et affirmera sa volonté de changer dorénavant l'ordre du monde plutôt que ses désirs. La remise en cause n'est pas que sociale, elle est aussi personnelle, en ce sens qu'Eben se rend compte d'une vérité qu'il avait longtemps pressentie sans oser jamais se l'avouer ouvertement – son manque de virilité :

Je savais, au plus profond de moi, et peut-être pas aussi profond que ça, que je n'avais tout simplement pas le courage d'être un homme. Si tu n'es pas un homme, on ne te demande pas d'agir en homme, et d'ailleurs agir en homme, ce n'est pas facile lorsqu'on t'a persuadé depuis toujours que c'est défendu (p. 256).

Dans l'adversité, Eben occupe enfin le rôle que son nom biblique le somme d'assumer : il (re)devient le « Roc secourable » autour duquel se regroupe la famille. Cette passation des pouvoirs, présagée par la dignité de fils que Theo, quelques jours plus tôt, confère à Eben pour la première fois, s'accompagne d'une reconquête : celle de l'épouse. La tension engendrée par l'attente du dénouement favorise la reprise de la vie conjugale : Eben peut enfin légitimement considérer Martha comme son épouse : « Elle n'est plus la fille de son Daddy, elle est ma femme à moi » (p. 267).

Ainsi, le clan de l'Oncle Tio subit le contrecoup d'une double crise, sociale (Little Rock) et familiale (l'enlèvement de Teddy). Elle s'est divisée, puis reformée autour d'Ebenezer ; Tio est détrôné. L'équinoxe d'Automne, jour de l'enlèvement, inaugure une ère nouvelle : l'âge des pères est terminé, celui des fils commence, et il n'est pas insignifiant que pour les Noirs, à l'inverse des Blancs, cette période s'ouvre sur une note d'espoir : « Adieu l'ancienne époque, bonjour la nouvelle » (p. 253).

CONCLUSION

Le Sud continuera à vivre aussi longtemps qu'il y aura des vaincus ou des descendants de vaincus pour raconter ou écouter son histoire

W. Faulkner, *The Unvanquished*, p. 112.

Nous durons tant que durent nos fictions

E. M. Cioran, *La Tentation d'exister*, p. 245.

Au terme de cette succincte présentation de l'homme et de l'œuvre, nous pouvons aborder de front la triple interrogation (qui ? quoi ? pourquoi ?) qui l'a motivée, car enfin il ne manque pas d'écrivains sudistes, même si les bons sont nettement moins nombreux et les très grands se comptent sur les doigts de la main. Les chapitres précédents ont permis de préciser les visages de l'œuvre, une et multiple, à l'image du Sud, bien que sous-tendue par une unicité de but (la vérité) et de moyen (la formule romanesque), et de l'auteur, lui-même divers, romancier et historien, mais qui, obstiné et fidèle, comme tous les écrivains, ne connaît finalement qu'un art : celui du thème et des variations. S. Foote est donc un écrivain complet en lequel la critique a reconnu « un artiste consommé, doublé, comme tous les Sudistes, d'un artisan scrupuleux, virtuose de l'économie formelle et poète de l'histoire¹³⁰ » ; mais c'est aussi un « Sudiste au carré » dont l'œuvre exemplaire reflète le moment crucial où la littérature sudiste s'est affirmée ouvertement, en pleine connaissance de cause, comme fiction, travail sur le langage, irrigué et fécondé par les techniques de l'oralité. Point de rupture où la littérature sudiste cessant de subir son passé, a cherché à s'inventer, avec ce passé qu'elle ne peut totalement renier ni effacer, un autre avenir et à s'ouvrir un nouveau territoire, qui n'est plus tel espace plus ou moins localisable dans la réalité « mais le lieu d'une expérience en laquelle il se constitue : il est la rencontre de l'homme et de la littérature, rencontre qui est aussi métamorphose et de l'homme et de la littérature¹³¹ ». S. Foote a pris part à cette évolution qui aura vu le Sud des écrivains, celui qui advient par le langage et ne peut s'y insérer que sur le mode d'un effet, rompre le lien déjà ténu qui le rattachait au réel pour se reconnaître d'abord et s'afficher ensuite comme *topos* littéraire. Désormais, la matière première de la littérature sudiste est moins le réel que le textuel, moins un temps et un lieu physiques qu'une géographie et une histoire fictives totalement tributaires des pouvoirs du langage qui les instaurent.

¹³⁰ M. Gresset, Préface in *Les Portes du Delta*, PU de Perpignan, 1994, p. 4.

¹³¹ F. Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1971, p. 29,

Émancipation radicale qui fait venir à l'existence, au jour de l'œuvre, un autre Sud « dont l'image passe par les mots et dont la mémoire s'effiloche et se retisse dans les jeux toujours recommencés de la fiction¹³² ». Le Sud des écrivains répond aujourd'hui à une nouvelle définition : *espace-texte* où s'entrecroisent tout un ensemble de discours et de pratiques littéraires l'ayant élevé au rang d'objet électif. L'image du Sud reflétée par *Tournament*, *Shiloh*, *Child by Fever*, *Follow Me Down*, *Love in a Dry Season* et *September September* n'est, en fait, que la réplique d'un modèle culturel ayant pour référent un vaste hypertexte constitué et regroupé sous le nom de « Littérature sudiste ». Ce Sud diégétique ne serait finalement rien d'autre que le *système de sédimentation des discours qui ont été tenus sur lui, une sorte d'univers biblio-mental*. La littérature sudiste, tout entière soumise à la logique du « déjà-écrit, déjà-lu, déjà-fait¹³³ », est au fond « sus-dite », car elle renvoie désormais à un au-delà – un ailleurs ou un antécédent – formé de tous les récits tissés autour d'un mot tuteur, *the South*, et indéfiniment mis en circulation par le jeu de l'intertextualité.

Cette conquête collective s'est accompagnée chez S. Foote d'une audacieuse revendication territoriale portant sur l'histoire ; c'est incontestablement dans ce domaine que l'auteur a su se démarquer le mieux de son illustre contemporain, W. Faulkner, et aller plus loin que lui en repoussant davantage les frontières du récit au profit de la formule romanesque, mise au service de la vérité et de l'exactitude. Transgressant une frontière réputée infranchissable – celle qui sépare le roman de l'histoire –, S. Foote a, par un coup de force sans précédent, purement et simplement annexé l'histoire au domaine littéraire. Entreprise hardie qu'il n'a pu mener à bien qu'en raison de sa foi inébranlable en la toute-puissance de l'écriture dont il aspirait à faire non plus un simple véhicule d'expression mais un véritable instrument de connaissance, le passage obligé de toute quête de la vérité et de la connaissance de soi. Utopie ? Peut-être, mais n'est-ce pas au fond le véritable enjeu de l'écriture et le secret de la fascination qu'exerce le récit ? :

La parole nous informe, l'écrit nous forme. Et nous déforme nécessairement, puisque ce qui a été écrit nous vient d'ailleurs, loin ou près dans l'absence, et d'un autre temps, jadis ou naguère : jamais d'*ici et maintenant*, où parler suffit. [...] Ce qui s'est écrit et s'écrit encore, ce que je lis est travaillé à mon insu par des énergies fabuleuses (et fabulantes)¹³⁴.

Définition en consonance avec le paradoxe fondateur de l'acte d'écriture : en littérature, « la fiction est vécue comme vérité et la vérité se déploie en fictions¹³⁵ ». L'objectif de l'art d'écrire demeure pour S. Foote, recherche en commun de la vérité, reconnaissance et réciprocité. Conception élevée – d'aucuns diront surannée – de la littérature en tant que discours orienté vers la vérité et la morale ; vérité de dévoilement de l'homme et du monde, et non de simple adéquation aux faits ou aux événements dont l'auteur nous avertit qu'aucune accumulation ne saurait rendre compte. C'est dire assez que pour S. Foote, qui rejoint sur ce point les grands écrivains sudistes, la littérature est, risquons le mot, anthropologie, discours sur l'homme comme l'a revendiqué un autre contemporain de l'auteur, Elio Vittorini dans son *Journal en public*¹³⁶ :

Les poètes, les grands écrivains d'imagination, ont toujours une grandeur supérieure à celle qu'on leur prête et ils expriment plus qu'ils ne pensent eux-mêmes exprimer, plus qu'il ne pensent démontrer. [...] Autrement dit, leurs images sont plus grandes que leurs idées et les idées en général ; leur implication dépasse leur explication et toute explication en général. Pourquoi ? Parce qu'ils donnent à chaque fois une représentation de l'homme intégral, de tout ce qui, en lui, leur demeure obscur. Ce qu'ils croient savoir de l'homme peut d'ailleurs être superficiel et sot. Mais ce qu'ils savent inconsciemment de l'homme et expriment à leur insu, est toujours profond et grave, c'est l'homme lui-même, à un moment donné de l'histoire, qui parle par leur bouche (p. 249).

Voilà qui fait peut-être de l'exercice de la littérature, selon le mot de S. Foote, « un métier triste », qui mérite cependant – comme l'auteur ne manque jamais de le rajouter – qu'on y consacre sa vie pour, entre autres objectifs, laisser un paraphe – « *Kilroy was here* » – sur le mur du temps car, pour un écrivain Sudiste, la seule victoire qui vaille est celle de la mémoire et du verbe.

Alors, faut-il continuer à lire S. Foote ? Pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer, la réponse ne peut qu'être affirmative, et si cela ne suffit point nous en ajouterons une dernière : parmi toutes les œuvres composant le cours majestueux du fleuve (« *mainstream* ») qu'on appelle « littérature américaine », et que l'on a tendance à parcourir en se laissant paresseusement dériver au fil de l'eau, comme Huck Finn sur son radeau, celle de S. Foote invite le lecteur au plaisir moins facile et quelque peu transgressif d'aller à contre-courant et de remonter vers l'amont, vers la source, direction qui sied au romancier en général, à l'historien en particulier et plus encore à l'authentique écrivain sudiste qu'anime toujours la conviction, corroborée par le destin tragique et singulier de son pays natal, que tout procède d'un jugement non pas dernier mais primordial.

¹³² *Ibid.*

¹³³ R. Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 267.

¹³⁴ Bellemin-Noël, *Psychoanalyse et littérature*, Paris, PUF, (« Que sais-je ? »), 1978, pp. 6-8.

¹³⁵ J. Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 219.

¹³⁶ Elio Vittorini, *Journal en public*, Paris, Gallimard, 1961.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

I. Œuvres originales de Shelby Foote

1. Romans

The Merchant of Bristol, Greenville, The Levee Press, 1947 (extrait de *Tournament*).

Tournament, New York, Dial Press, 1949. Rééd. Birmingham, Summa Publications, 1987. Avant-propos de Louis D. Rubin, Jr. et Préface de S. Foote.

Follow Me Down, New York, Dial Press, 1950 (Rééd. dans *Three Novels by Shelby Foote*, New York, Dial Press, 1964).

Love in a Dry Season, New York, Dial Press, 1951 (Rééd. dans *Three Novels*).

Shiloh, New York, Dial Press, 1952 (Rééd. : Apollo Editions, 1962 ; New American Library Signet, 1954 ; Random House, 1976).

Jordan County, New York, Dial Press, 1954

Three Novels by Shelby Foote, New York, Dial Press, 1964. (Contient *Follow Me Down* ; *Jordan County* ; *Love in a Dry Season*).

September September, New York, Random House, 1977.

2. Anthologies

The Night Before Chancellorsville and Other Civil War Stories, ed. Shelby Foote. New York, Signet, 1957.

Chickamauga and Other Civil War Stories, ed. Shelby Foote, New York, Dell, 1993.

3. Histoire

The Civil War : A Narrative, New York, Random House, 3 vols.

. Vol. I : *Fort Sumter to Perryville*, 1958.

. Vol. II : *Fredericksburg to Meridian*, 1963.

. Vol. III : *Red River to Appomattox*, 1974.

Stars in Their Courses : The Gettysburg Campaign, New York, Random House, 1994.

The Beleaguered City : The Vicksburg Campaign, New York, Random House, 1995.

4. Essais

The Novelist's View of History, Winston-Salem, Palaemon Press Limited, 1981.

"Faulkner's Depiction of the Planter Aristocracy" (40-61), "Faulkner and Race" (86-103), "Faulkner and War" (156-67) in *The South and Faulkner's Yoknapatawpha : The Actual and the Apocryphal*. ed. Evans Harrington et Ann J. Abadie. Jackson, UP of Mississippi, 1977.

5. Entretiens

Conversations with Shelby Foote. ed. William C. Carter, Jackson, UP of Mississippi, 1989.

6. Correspondance

The Correspondence of Shelby Foote and Walker Percy, ed. Jay Tolson, W. W. Norton, 1996

II. Œuvres de Shelby Foote traduites en français.

Les Cœurs de sable (*Love in a Dry Season*), traduit par P. Singer, Paris, Denoël, 1953.

"La Liberté à coups de pied" ("The Freedom Kick"), *NRF*, n° 190, octobre 1968, pp. 464-469. Traduit par Mireille Rotfus et Claude Richard.

"Le Crescendo final" ("Ride Out"), *NRF*, n° 250 octobre 1973, pp. 132-189. Traduit par M.-E. Coindreau.

"Le Tertre sacré" ("The Sacred Mound"), *NRF*, n° 69 mai 1975, pp. 47-66. Traduit par Claude Richard.

L'Enfant de la fièvre (*Jordan County*), traduit par M.-E. Coindreau et Claude Richard, préface de Michel Gresset, Paris, Gallimard, 1975.

L'Amour en saison sèche (*Love in a Dry Season*), traduit par Hervé Belkiri-Deluen, Paris, Denoël, 1978.

Tourbillon (*Follow Me Down*), traduit par M.-E. Coindreau et H. Belkiri-Deluen, postface de J. M. G. Le Clézio, Paris, Gallimard, 1978.

Septembre en noir et blanc (*September September*), traduit par Jane Fillion, Paris, Denoël, 1981.

III. Ouvrages critiques généraux sur Shelby Foote (Sélection)

CARMIGNANI (Paul), *Shelby Foote, romancier du Sud : Parcours d'un espace-texte*. Thèse de Doctorat d'État (Montpellier III), ANRT Université de Lille II, ISSN 0294-1767, 1987.

CARMIGNANI (Paul), *Les Portes du Delta*, PU de Perpignan, 2^{ème} édition, 1996.

COX (James), A. *Recovering Literature's Lost Ground*, Louisiana State U. Press, 1989.

Delta, n° 4 (« Shelby Foote »), Montpellier, mai 1977. Comprend les textes et articles suivants : FOOTE, Shelby, "Good Friday", pp. 5-24 ; JAWORSKI, Philippe, "Terre promise, terre conquise, terre vaine", pp. 25-44 ; GALLET, René, "Tragique et témoignage dans *Jordan County*", pp. 45-53 ; RICHARD, Claude, "Deux yeux au plat ou les jeux du récit et du discours dans 'Rain Down Home'", pp. 55-70 ; VITOUX, Pierre. "A Marriage Portion' : Étude du récit", pp. 71-82 ; FLEURDORGE, Claude, "A Marriage Portion' ou comment l'esprit vient aux filles", pp. 83-128 ; LAROQUE, François. "A Marriage Portion' : À la recherche d'un objet perdu, ou du récit comme bouche-trou", pp. 129-134 ; CARMIGNANI, Paul, "Dérive à partir de 'Pillar of Fire'", pp. 135-158 ; VAUTHIER, Simone, "'Pillar of Fire' : The Civil War of Narratives", pp. 159-176 ; GRESSET, Michel, "L'Aval du texte : Propositions pour un commentaire du 'Tertre Sacré'", pp. 177-180.

Mississippi Quarterly, Special Issue on Shelby Foote : Essays, Interviews, and Bibliography, XXIV, n° 4, automne 1971.

PHILLIPS (Robert), *L. Shelby Foote : Novelist and Historian*, Mississippi U. Press, 1991.

WHITE (Helen) and SUGG (Redding S.), *Shelby Foote*. Boston, Twayne Publishers, 1982.

Articles

CARMIGNANI (Paul), "L'Ile et le tertre : essai de topologie littéraire", *Revue Française d'Études Américaines*, n° 36, avril 1988, pp. 292-301.

CARMIGNANI (Paul), "*Jordan County* : Going back to the Roots", *Journal of the Short-Story in English*, décembre 1988, pp. 93-98.

CARMIGNANI (Paul), "S. Foote : Entre tradition et (post)-modernisme", *Europe*, n° 816, avril 1997, pp. 57-66.

CARMIGNANI (Paul), "S. Foote", in *Lexicon Post-War Literatures in English*, Groningen, Martinus Nijhoff uitgevers, 1997.

CARMIGNANI (Paul), "Sous l'invocation du Sud : la Voix dans la fiction sudiste et l'œuvre de S. Foote", *Revue Française d'Études Américaines*, n° 54, novembre 1992, pp. 377-384.

GARRETT (George), "Foote's *The Civil War* : The Version for Posterity ?" *Mississippi Quarterly*, XXVIII, winter 1974-75, pp. 83-92.

GRESSET (Michel), "Shelby Foote", *NRF*, n° 269, mai 1975, pp. 40-46.

RICHARD (Claude), "Mémoire et expérience chez les jeunes romanciers sudistes" in *Récit et roman : Formes du roman anglais du XVI^e au XX^e siècles*, Paris, Didier, 1972, pp. 91-106.

VAUTHIER (Simone), "Reconnoitering along a Contested Border : Historical Discourse and Fictional Discourse in S. Foote's *Shiloh*", *Profils américains*, n° 3, 1992, pp. 111-132.