



HAL
open science

LES PORTES DU DELTA : INTRODUCTION À LA FICTION SUDISTE ET À L'ŒUVRE ROMANESQUE DE SHELBY FOOTE

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. LES PORTES DU DELTA : INTRODUCTION À LA FICTION SUDISTE ET À L'ŒUVRE ROMANESQUE DE SHELBY FOOTE . Presses Universitaires de Perpignan, 1996, Collection "ETUDES", P. Carmignani, 2-908912-12-0. hal-01755559

HAL Id: hal-01755559

<https://hal.science/hal-01755559>

Submitted on 30 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

Paul CARMIGNANI

LES PORTES DU DELTA

Introduction à la fiction sudiste
et à l'œuvre romanesque de
Shelby FOOTE

Préface de Michel GRESSET
(Deuxième édition)

COLLECTION ÉTUDES

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PERPIGNAN

OUBLIER ? JAMAIS !

« **Y**A-T-IL encore un Sud ? » demande Michel Bandry à la fin d'une monographie sur le sujet publiée en France en 1992¹. Tout est dans ce "encore" – comme dans le "pas toute" de Lacan au début de *Télévision* : « Je dis toujours la vérité : pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas² ».

La réponse, comme chacun d'entre nous le sait qui, victime de ce que Roland Barthes appelait « l'illusion de référentialité³ », va de temps à autre dans le Sud y voir de plus près, est : Non – du moins sur les plans politique (le Sud est redevenu démocrate), économique (le Sud n'a plus l'apanage de la pauvreté) et racial (on a beau jeu de souligner que les problèmes raciaux se posent maintenant ailleurs, en particulier dans les mégapoles, comme l'a rappelé l'émeute de Los Angeles en 1992). Sur le plan culturel, en revanche, c'est sans doute encore vrai pour quelque temps. Aux États-Unis, en effet, le Sud a du succès : la meilleure preuve en est celui du "Center for the Study of Southern Culture" de l'Université du Mississippi (à deux pas de chez Faulkner), et surtout celui de l'*Encyclopaedia of Southern Culture* publiée en 1989 par les presses de l'Université de Caroline du Nord. Oui, il y a encore un Sud, puisqu'on y publie des livres qui le disent, et même abondamment ; puisqu'en est originaire une musique qui a conquis la nation d'abord, puis le monde⁴, puisque s'y sont faits cer-

¹ Michel Bandry, *Le Sud*, coll. "Histoire régionale des États-Unis", Presses Universitaires de Nancy, 1992.

² Jacques Lacan, *Télévision*, Paris, Le Seuil, 1973, 9.

³ Roland Barthes, "L'Effet de réel", *Communications*, N° 11 (1968), 88.

⁴ Qu'on ne s'y méprenne pas : la maison d'Elvis Presley ("Dreamland") à Memphis (précisément la ville qu'habite Shelby Foote depuis presque aussi longtemps qu'Eudora Welty, autre grande sudiste, habite Jackson, Mississippi) fait l'objet d'un véritable culte, dont les adeptes ne sont pas les seuls Américains, encore moins les seuls habitants du Sud, bien au contraire.

tains des films qui ont marqué l'histoire de cette grande forme d'art aux États-Unis, à commencer par le très bien nommé *Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith (né dans le Kentucky en 1875), puisqu'enfin on y a encore conscience d'une différence. Pour combien de temps encore ?

Mais, dira-t-on, si le Sud a du succès, c'est qu'il est mort – et on n'aura pas tort. Il est remarquable qu'en anglais (c'est-à-dire en latin !), on définit le “vieux” Sud par rapport à la guerre (laquelle, en anglais, est d'ailleurs “the civil war”) : the *ante bellum* South. C'est une fois la Guerre de Sécession achevée que le Sud a commencé à acquérir une célébrité qui est un peu sa revanche. On peut même dire que ce succès “culturel” a culminé dans *Gone with the Wind*. Le Sud-qui-a-du-succès est donc le Sud mythique, qui survit aux dépens du Sud réel, dont l'existence est de moins en moins manifeste. À ce Sud “réel” l'Histoire a donné le coup de grâce à Appomattox, le 9 avril 1865 – mais le mythe a pris la relève.

L'œuvre de Shelby Foote se situe au centre même de l'histoire du Sud, puisque, comme Faulkner dans *Absalon ! Absalon !* et plus encore dans *Descends, Moïse* (1942), l'auteur prend celle-ci pour sujet, au moins dans son œuvre de fiction la plus représentative, *Jordan County* (1954). Quant à Paul Carmignani, quoiqu'il se soit, en quelque sorte, éloigné du Sud réel par cette œuvre même (qu'il a choisi de commenter, quoi qu'il en dise, parce qu'elle est littéraire plutôt que parce qu'elle est sudiste), il dit (presque) tout sur le sujet, notamment en développant un argument que je crois décisif : il n'y a pas de Sud sans narration. Le *magnum opus* de Shelby Foote (trois forts volumes, publiés respectivement en 1958, 1963 et 1974), s'intitule d'ailleurs, et comme par voie de conséquence, de façon extrêmement significative, *The Civil War : A Narrative*⁵. Autant dire que Shelby Foote, en ceci Sudiste au carré, non content d'écrire – dans son œuvre romanesque – que le Sud et l'Histoire, c'est quasiment la même

⁵ Cette vaste fresque, cette épopée après tout nationale, a été adaptée par CBS aux fins d'en faire une série télévisée fondée d'une part sur des documents d'archives et de l'autre sur un commentaire où la voix et l'accent de Shelby Foote ont fini par faire l'objet d'une reconnaissance – et même d'un culte – nationaux : en effet, cette “série” a connu le plus grand succès aux États-Unis – et pas seulement dans le Sud. Celui-ci est donc partout.

chose, est allé jusqu'à donner vingt ans de sa vie à l'Acte par lequel cette équation s'est accomplie : la Guerre de Sécession.

Dans un texte décisif, il a d'ailleurs écrit que le romancier et l'historien « cherchent la même chose : la vérité – pas deux sortes de vérité : la même ; seulement ils l'atteignent, ou essayent de l'atteindre, par des moyens différents⁶ ».

Le Sud est une histoire : il n'est peut-être même que cela, tant il est vrai qu'en dehors de la Confédération, il n'y a pas un, mais plusieurs Sud, et que le Sud profond (qui est à l'Ouest) n'a pas grand chose de commun avec le Sud aristocratique de l'Est : Virginie et Caroline du Sud. Qu'on y pense, en effet : tous les écrivains du Sud que nous connaissons, c'est-à-dire ceux de l'Ouest, et *d'après* la Guerre de Sécession, sont essentiellement des “raconteurs”, comme on le dit aux États-Unis : Faulkner, évidemment, le premier à rendre le Sud grand *par* la défaite plutôt que *malgré* la défaite. À bien des égards, on peut opposer, comme deux pôles antithétiques, deux ouvrages publiés au cours de la même année 1936 : *Absalom, Absalom!* et *Gone with the Wind*. L'un montrerait un écrivain (Margaret Mitchell) en train de créer rien de moins que le mythe de l'histoire, tandis que l'autre créateur (William Faulkner) s'applique au contraire à contrer le mythe, à faire en sorte, comme il le dit dans son langage, que « l'histoire ne soit pas complètement apocryphe. » Dans une lettre à son *editor* Harrison Smith (lettre probablement datée de février 1934), Faulkner explique d'ailleurs pourquoi il a éprouvé le besoin de requérir Quentin Compson, lequel s'était pourtant suicidé dans *Le Bruit et la fureur*, en 1929 : la raison qu'il en donne est fort intéressante, qui revient à dire, en somme, qu'il a eu recours à un narrateur extrêmement subjectif pour s'opposer au mythe de l'“objectivité” (auquel adhérait évidemment Margaret Mitchell) :

C'est Quentin Compson, du bruit et la fureur, qui raconte l'histoire. En gros, le thème est celui d'un homme qui a violé la terre, et la terre se retourne contre lui et détruit sa famille. Si je l'ai choisi comme protagoniste, c'est pour que l'histoire ne soit pas complètement apocryphe. Je me sers de lui parce que cela se passe juste avant qu'il ne se suicide

⁶ Shelby Foote, *The Novelist's View of History*, Palæmon Press Limited, 1982, s. p.

à cause de sa sœur, et j'utilise l'amertume qu'il a projetée sur le Sud sous la forme d'une véritable haine pour ce pays et pour ses habitants ; ainsi, je peux tirer davantage de l'histoire elle-même que n'en produirait un roman historique. Comme ça, il n'y aura ni crinolines ni hauts-de-forme⁷.

(Quant à la culpabilité subjective s'opposant à la bonne conscience objective, on se souvient peut-être de ce mot entendu dans la bouche de Jean-Paul Sartre : « L'objectivité, en France, ça n'existe qu'à la radio. »)

Il y eut ensuite des femmes (par ordre chronologique de leur naissance) : Kate Chopin, Elizabeth Madox Roberts, Katherine Ann Porter, Caroline Gordon, Carson McCullers, Flannery O'Connor, Eudora Welty – cette dernière, née en 1909 et habitant toujours la maison familiale de Jackson, Mississippi, qu'elle décrit si bien dans *Les Débuts d'un écrivain* (Flammarion, 1989) : probablement le plus grand écrivain américain actuel.

En fait, il est à peu près clair maintenant que le Sud est une province de l'esprit, c'est-à-dire non seulement qu'on peut être “sudiste” n'importe où, mais que le Sud, en tant que province, se trouve à peu près où l'on voudra. Pas tout à fait cependant : pour des raisons historiques et culturelles autant que géographiques, il est peu probable qu'on le trouve en Norvège ou même en Hollande (encore que...). Mais on le trouve certainement au Canada (notamment au Québec), et, bien sûr, à tout coup, en Amérique du Sud, où l'on sait le succès qu'a rencontré l'œuvre de Faulkner – dès 1939, date de la fameuse traduction argentine de *The Wild Palms* par Jorge Luis Borges, et jusque tout récemment, dans ce qu'écrivit, par exemple, Mario Vargas Llosa.

Au Québec, il y en a plus d'un à penser, et il n'est pas nouveau de dire, que la culture d'origine française se situe par rapport à la culture anglo-saxonne dominante comme le petit monde catholique de La Nouvelle-Orléans se situait, au XIX^{ème} siècle, par rapport à l'univers

⁷ William Faulkner, *Lettres choisies*, trad. Didier Coupaye et Michel Gresset, Paris, Gallimard, 1981, 105.

protestant américain – et pour cause : le Sud, ils y sont (malgré le climat), nos cousins du Québec, eux qui ont longtemps été les « nègres blancs d'Amérique⁸ ». Être sudiste, ce serait donc non seulement être un minoritaire condamné par l'Histoire, mais être, comme on dit maintenant, un *loser*. Comme quoi Faulkner avait raison de faire dire à Quentin, se remémorant, le 2 juin 1910, la “philosophie” de son père :

Parce que, dit-il, les batailles ne se gagnent jamais. On ne les livre même pas. Le champ de bataille ne fait que révéler à l'homme sa folie et son désespoir, et la victoire n'est jamais que l'illusion des philosophes et des sots⁹.

Il y a donc bien des illusions dans la vie – et dans l'histoire, à commencer par celle qui consiste à croire que tout se déroule linéairement, dans le sens d'un progrès. « Si je crois au progrès ? disait en substance Jorge Luis Borges ; oui, à condition qu'il ne soit pas en ligne droite, mais en spirale. » Pourquoi la spirale ? Pour qu'on puisse revenir, inlassablement, sur un événement. Autrement dit, l'analepse est la figure favorite de cet univers mental, et la culture sudiste, c'est – comme la culture juive ? – une culture de la mémoire. Oublier ? Jamais ! « Je me souviens », répond la belle province.

Michel GRESSET

⁸ Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Parti pris, 1968.

⁹ William Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, trad. Maurice Edgar Coindreau, revue par Michel Gresset et le traducteur, in *Œuvres romanesques I*, ed. Michel Gresset, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1977, 1985, 1990, 414.

PREMIÈRE PARTIE

LE SUD

PROLÉGOMÈNES

INTRODUCTION

DEPUIS le précédent illustre de E. A. Poe, dont Baudelaire et Mallarmé ont fait un grand auteur français, la littérature sudiste a suscité dans notre pays un intérêt qui ne s'est point démenti avec le temps. Grâce au talent de quelques grands orfèvres de la traduction tel Maurice Edgar Coindreau, les œuvres de Erskine Caldwell, Truman Capote, Fred Chappell, William Faulkner, William Goyen, Flannery O'Connor, Reynolds Price et William Styron, pour ne citer que les auteurs contemporains les plus connus, sont désormais accessibles au lecteur français et l'on ne compte plus les articles, analyses, commentaires et thèses que leur ont consacrés critiques et universitaires, aussi avons-nous eu quelques scrupules à en accroître le nombre. Pourtant, il nous a semblé qu'il y avait place dans cette abondante production pour une étude qui, tout en présentant un auteur sudiste contemporain, prendrait en considération non seulement les questions que pose l'existence même de cette province particulière de la littérature américaine qu'est la fiction sudiste mais s'intéresserait aussi aux conditions de sa production et de sa réception. En effet, aborder une œuvre de fiction américaine en général, et sudiste en particulier, c'est faire l'expérience d'une « émotion neuve, différente¹ » et d'une triple étrangeté : il y a tout d'abord, pour qui lit le texte dans l'original, le dépaysement d'une langue souvent fort éloignée de l'américain standard et ensuite la révélation, voire le choc esthétique et stylistique, d'une écriture radicalement autre ; vient enfin l'impression d'étrangeté qui résulte de la confrontation – fût-ce par textes interposés – avec une réalité physique et sociale mais surtout avec un imaginaire – un univers mental – foncièrement différents des nôtres. La littérature du Sud n'est donc pas tout à fait justiciable des mêmes critères de perception et d'appréciation que la littérature européenne et, par conséquent, à l'instar de l'immigrant s'embarquant pour le Nouveau Monde, le lecteur français ne peut aborder le Continent des Lettres sudistes qu'en se délestant de bon nombre d'habitudes, d'attitudes ou de réactions peu adaptées à un nouvel environnement littéraire et

¹ D. H. Lawrence, *Études sur la littérature classique américaine* (Paris : Le Seuil, 1945) 10.

culturel : s'imposent donc une forme d'initiation (ou de rite de passage) et une nouvelle éducation du regard. L'œuvre de S. Foote nous a paru particulièrement apte à remplir cette fonction. Pour quelles raisons ? Outre ses mérites intrinsèques et le fait qu'elle soit en grande partie accessible en traduction, nous avancerons trois arguments majeurs : la position de l'auteur à la charnière de la période faulknérienne et post-faulknérienne, moment-clé dans l'évolution de la littérature sudiste, à quoi s'ajoutent l'originalité et l'exemplarité d'une œuvre remarquablement adaptée à notre propos. En effet, pour partir en quête d'un imaginaire, mais aussi d'une écriture sudistes, pour appréhender ce que nous pourrions appeler la "sudité" sur le modèle de l'expression américaine *Southernism*, il nous fallait un guide, un écrivain qui, en disant le Sud, en l'écrivant, nous permît aussi d'entendre la Voix sinon l'Esprit du Sud s'exprimer à travers ses textes. Il nous fallait une œuvre ambitieuse ayant pour projet démesuré de dire tout le Sud, d'en embrasser tout les aspects, d'en retracer toute l'histoire, d'en révéler et les splendeurs et les turpitudes. Ce dessein un peu fou, un auteur contemporain était en train de le réaliser, avec passion, avec patience et non sans talent : Shelby Foote, que nous laisserons à un lecteur moins suspect de partialité que nous-même le soin de présenter. Voici ce qu'écrivait Cl. Richard dans la préface du numéro spécial de la revue *DELTA* (n°IV, mai, 1977) consacré à l'auteur :

Dès la parution de *Tournament* (1949) et de *Follow Me Down* (1950), romans où le destin de l'homme se confond déjà avec celui de sa terre et de sa ville, il était clair qu'était né un romancier de l'histoire. Avec *Love in a Dry Season* (1951), roman d'une époque, avec *Shiloh* (1952) roman d'une bataille, avec, enfin, *Jordan County* (1954), roman d'un comté, se trace une ligne droite qui mène, fatalement, au projet (fou) et à la réalisation (admirable) d'un roman de la nation, ce récit de la guerre civile en trois (énormes) volumes, mené à bien après vingt ans de recherches et de luttes quotidiennes avec l'écriture de l'histoire.

[...] Après *September September*, Shelby Foote a un autre projet : reprendre et achever un roman depuis longtemps en chantier, *Two Gates to the City* qu'il nomme lui-même "a family novel". La ligne droite s'allonge : de *Tournament*, roman de la destinée d'une "homme représentatif", Hugh Bart, à *Two Gates to the City*, roman d'une famille, s'illustre l'épanouissement de l'imagination historique de Foote.

[...] Imagination historique en effet qui s'attache moins aux psychologies qu'aux destins, aux individus, qu'aux groupes, aux endroits qu'aux

lieux. Les vrais personnages de Foote, ce sont la plantation, la ville, le comté, la nation.

[...] Destins, groupes, lieux, nations ne procèdent-ils point d'une vision spécifique de l'histoire - la plus grande - l'épique ?

[...] C'est parce qu'il était poète et romancier que Foote a pu se faire historien ; c'est parce qu'il était artiste qu'il a pu écrire la geste qui demeurera peut-être comme la seule épopée américaine.

On ne saurait mieux évoquer l'ampleur de l'ambition et de la vision d'un écrivain qui, reprenant à son compte la profession de foi de D. H. Lawrence – « En tant que romancier, je me considère supérieur au saint, au scientifique, au philosophe et au poète » –, s'est posé non pas en transcritteur du monde, mais en rival et a doublé le réel d'un apocryphe en créant *Jordan County* (le Comté du Jourdain), épitomé du Sud, où s'enracine toute son œuvre. Pour inventer un monde à lui, pour conter le Sud, S. Foote s'est fait tour à tour romancier et historien. Cette double qualité a été un facteur déterminant dans le choix que nous avons fait, car si l'on peut accéder au Sud par de nombreuses voies, on n'y entre véritablement que par trois portes : celles de la Fiction, du Mythe et de l'Histoire. L'originalité de la pratique littéraire de l'auteur tient, nous le verrons, à ce qu'elle entre en rébellion contre l'autorité des genres établis, l'historique et le romanesque, pour mieux asseoir la souveraineté de l'Écriture, valeur suprême. Pour S. Foote, toute histoire est récit et la distinction entre roman et histoire s'abolit dans l'Écriture, conviction qui est un attrait supplémentaire et un argument de poids pour qui défend comme nous la thèse que le Sud invoqué et convoqué par le récit a moins la réalité géographique, politique ou socio-économique pour référent qu'une représentation collective véhiculée par la totalité des textes rassemblés sous la rubrique « littérature sudiste ». Pour comprendre ce Sud qui s'affirme essentiellement comme « effet de texte », le critère de conformité au réel doit être remplacé par celui de la conformité aux mots, à l'ordre du discours et à la loi de l'écriture romanesque.

Telles sont donc les questions soumises à examen dans un ouvrage se présentant sous la forme d'un diptyque. Le premier volet, de nature synthétique, aborde quelques problèmes essentiels concernant, au-delà de l'œuvre de S. Foote, la littérature sudiste en général ; la seconde partie, essentiellement analytique, s'intéresse exclusivement à l'œuvre romanesque « explorée dans le détail de sa facture,

dans son être formel, dans ses rapports intimes et dans ses relations extrinsèques² » pour en proposer une lecture que nous espérons recevable, au sens où l'entend A. Green, c'est-à-dire qui satisfasse « un désir, le mien, de critique et/ou celui de mon lecteur qui est colecteur de notre texte commun³ ». Cette lecture se situe résolument dans le cadre de ce que l'on a appelé, par opposition à une approche jugée plus traditionnelle, la nouvelle critique, c'est-à-dire une pratique des textes mettant l'accent sur le langage – être même de la littérature – sur le travail de l'écriture, le pluriel et le plaisir du texte.

Précisons enfin un dernier point : l'auteur nous a accordé le privilège exceptionnel de consulter et d'utiliser librement les archives personnelles (465 documents divers couvrant les années 1935-1981) qu'il a déposées à la Wilson Library de l'Université de Caroline du Nord et ne seront accessibles aux chercheurs qu'après sa disparition, mais pareille marque de confiance et d'amitié appelait de notre part une restriction volontaire : celle de ne point abuser de cette liberté. Aussi nous sommes-nous interdit toute incursion dans ce que le critique D. Fernandez appelle « l'arrière-monde psycho-sexuel de l'artiste⁴ » et plutôt que de trop nous « occuper de cet homme logé derrière l'œuvre, ou autour d'elle, ou en son centre⁵ », nous avons privilégié les textes, sans parti pris utopique d'exhaustivité puisqu'il ne s'agit, rappelons-le que d'une introduction à la littérature sudiste.

Finalement, si cette exploration, qui se place sous le patronage de ces deux grands connaisseurs de la fiction du Sud, Cl. Richard et M. Gresset, qui nous y ont initié, contribue à son tour à donner au lecteur le goût de la littérature sudiste et à éduquer tant soit peu son regard, cet ouvrage aura rempli son office et trouvé là, fût-ce *a posteriori*, sa raison d'être.

² Jean Starobinski, *La Relation critique* (Paris : Gallimard, 1970) 33.

³ Cité par J. Bellemin Noël, *Psychoanalyse et littérature* (Paris : PUF, Que sais-je ?) 56.

⁴ D. Fernandez, *L'Arbre jusqu'aux racines : Psychoanalyse et création* (Paris : Grasset, 1972) 14.

⁵ J. Bellemin-Noël, *Psychoanalyse et littérature* (Paris : PUF, Que sais-je ? 1978) 94.

1. LE SUD : ÉTAT DES LIEUX

« Il est plus aisé de dire des choses nouvelles
que de concilier celles qui ont été dites. »

VAUVENARGUES

IL N'EST GUÈRE de fait culturel spécifiquement américain qui ne renvoie en dernière analyse à l'espace, cette donnée fondamentale de la civilisation du nouveau monde, aussi l'histoire et la critique littéraires, confrontées au prodigieux foisonnement de la fiction américaine, l'ont-elles corsetée dans des catégories géographiques et distingué, traditionnellement, un genre propre à l'Est (l'*Eastern*), à l'Ouest (le *Western*), au Nord (le *Northern*) et au Sud (le *Southern*). Or, de ces quatre provinces de la fiction, il en est une, la sudiste, qui aujourd'hui encore reste rebelle aux efforts des apprentis cartographes de l'imaginaire américain ; sa localisation est des plus imprécises et son existence même des plus controversées, ce qui a conduit un de ses meilleurs spécialistes à avouer que « l'on a toujours supposé que, pour le meilleur et pour le pire, le fait de vivre dans le Sud a marqué les écrivains et produit une littérature sudiste aisément identifiable et reconnaissable⁶ ». Rien n'est moins sûr et toute étude ayant la littérature sudiste pour objet commence – nous ne ferons pas exception à la règle – par trois lieux communs caractéristiques qui sont : Existe-t-il une fiction sudiste ? Si oui, quelles limites lui assigner ? Quels en sont les traits distinctifs ? À la première question, il est souvent répondu par la pétition de principe suivante : il se publie sous l'étiquette sudiste bon nombre de romans, donc le genre existe. Quant aux deux autres, nous le verrons, la diversité des critères avancés par les spécialistes est telle que l'accord ne peut se faire que sur le constat de la complexité de l'entreprise.

La difficulté est encore accrue par le fait qu'un écrivain peut être du Sud sans s'éprouver ou se reconnaître nécessairement comme

⁶ L. D. Rubin, Jr. *A Bibliographical Guide to the Study of Southern Literature* (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1969) IX. Nous traduisons.

sudiste, label que refusent d'ailleurs un certain nombre d'entre eux et non des moindres (W. Goyen, par exemple). Dire d'un auteur qu'il est du Sud, c'est user d'une appellation d'origine qui n'est ni garantie ni contrôlée et recourir à une détermination spatiale 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, le rattacher à une contrée a-topique et symbolique (du *Yoknapatawpha* de W. Faulkner au *Jordan County* de S. Foote), à un climat moral et à une mythologie voire à une mystique.

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. Il y a là, comme toujours, une part de vérité : le Sud a effectivement voué à la femme un véritable culte et l'a même idéalisée sous diverses formes allant du stéréotype de la *Southern Belle* et de la matrone patricienne aux archétypes traditionnels de la génitrice et de la séductrice auxquels on peut ajouter le personnage faulknérien de l'Invaincue. L'histoire apporte quelque créance à ce dernier modèle ; en effet, la guerre de Sécession et par la suite la Reconstruction ont fait du Sud une sorte de *no man's land* : les hommes qui se sont engagés dans le conflit en sortent battus, amoindris et diminués à la fois physiquement et symboliquement ; les femmes reprendront le flambeau et assureront la pérennité des valeurs qui ont fait la grandeur du Sud, mais cette résistance sera aussi, comme l'a bien noté M. Gresset, facteur d'inertie et de conservatisme :

Si, d'une part, leur valeur réside en ceci qu'elles [les femmes] ne sont pas seulement les dépositaires de l'héritage (de simples relais de la tradition orale), mais, trempées dans la défaite et la Reconstruction, les "régénératrices d'un Sud prostré", de l'autre leur influence, en ses principes, trouve malgré tout son unique référence dans le passé, et non dans un avenir, ou même un présent auxquels elles ne préparent - ni ne participent - réellement⁷.

7 M. Gresset, "La Tyrannie du regard ou la relation absolue : Origine, émergence et persistance d'une problématique du mal dans l'œuvre de William Faulkner", Thèse de Doctorat, Paris Sorbonne, 1976, vol I, 47.

Il n'en reste pas moins que les femmes en tant que romancières ont joué un rôle prépondérant dans la perpétuation du mythe sudiste dont les trois puissances tutélaires seraient Harriet Beecher Stowe, Margaret Mitchell et, tout récemment, Alexandra Ripley, l'auteur de *Scarlett*.

L'épithète "sudiste" ajoute aussi à la précédente détermination spatiale une dimension temporelle (donc historique) essentielle et fait de celui 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 facteurs ou de particularités sous-tendant le sentiment d'une radicale différence ou altérité 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 ». Ajoutons enfin, pour compléter cette esquisse, que le Sud, qui s'est toujours idéalement et illusoirement perçu comme un tout – en tant que « territoire », « section », « nation », « communauté » ou même *home* –, n'est vu de l'extérieur que sur le mode de la division : on parle du Sud d'avant et d'après la guerre de Sécession, de l'ancien et du nouveau, ou d'un Sud rural par opposition à l'industriel si bien qu'il ne resterait plus, comme facteur de cohésion sociale et d'identité culturelle, que le parler du Sud aux intonations et à la syntaxe si particulières. L'hypothèse en vaut bien une autre et peut même révéler une pertinence insoupçonnée si on considère à quel point la notion même de « Sudité » est liée à la Voix (tradition orale, rhétorique) et à la Lettre (récits, légendes, mythes), car la fiction, loin d'être le simple miroir d'une réalité d'ailleurs fluctuante, a puissamment contribué à façonner un Sud imaginaire abritant les valeurs mais aussi les illusions où s'est reconnue 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 – la liste serait longue des auteurs qui ont ainsi contribué à donner créance ou à dénoncer (mais la fiction résiste à tous les démentis) les mythes et légendes (de la plantation, du *Cavalier*, du Rebelle, etc.) où s'est complu le Sud. Telle

a donc été, de sa naissance (vers 1830) à sa *Renaissance* – la période entre 1925 et 1945, qui a vu une extraordinaire floraison de talents – la matière première de la littérature sudiste.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Existe-t-il encore une littérature spécifiquement sudiste ? Comme le laissent entendre les observations précédentes, la réponse est rien moins qu'assurée. Au début des années 70, un de ses plus brillants représentants, Walker Percy, n'hésitait pas à affirmer que « l'époque de la littérature régionaliste sudiste est révolue. À mon avis, ceux qui s'essayent à ce style répètent un genre dépassé ou ne font que du mauvais Faulkner ». On peut ne pas souscrire totalement à cette opinion mais il faut bien convenir 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 sa différence. 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 sujet⁸ ». 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, de l'écriture et de l'imaginaire.

Certes, le Sudiste étant moins que quiconque disposé à faire table rase du passé, on verra longtemps encore affleurer dans ses œuvres une veine familière (*Huckleberry Finn* n'est pas loin de *Suttree*,

⁸ L. Simpson cité par M. Chénétier in *Au-delà du soupçon : La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours* (Paris : Le Seuil, 1989) 371.

le héros éponyme du roman de Cormac McCarthy, et “L'Ours” de Faulkner hante maint passage de *Home From the Hill* de W. Humphrey), mais de nos jours, les écrivains sudistes, plus préoccupés de recherches sur les formes et le discours (lointain héritage peut-être de la tradition rhétorique du Sud), plus conscients des enjeux et des pouvoirs de l'Écriture, tendent à fuir la sécurité des thématiques éprouvées pour se lancer, à travers la brèche ouverte par Faulkner, à la conquête d'une nouvelle “Frontière” de la fiction ; pionniers d'un genre nouveau, ils sont nombreux à éclaircir, au nom de « l'allittérature », le champ devenu trop touffu de la littérature. Ainsi, le régionalisme perd son emprise et l'écrivain contemporain s'en dégage d'autant plus aisément que, dans sa variante sudiste, le régionalisme, n'a jamais été (du moins chez les plus grands ou les plus ambitieux tels W. Faulkner ou Th. Wolfe) que le point de départ d'œuvres à visée universelle ; on peut appliquer à l'ensemble de la littérature sudiste ce que R. Asselineau écrit de l'œuvre de Faulkner : « le Sud en effet n'y est pas 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 Yoknapatawpha⁹ ».

Ce dépassement est également favorisé par l'élargissement du champ d'influence de la littérature mondiale : l'écrivain sudiste aujourd'hui s'inspire davantage de J. Conrad, J. Joyce, Th. Mann, G. Flaubert, M. Proust, G. Garcia Marquez ou des représentants du Nouveau Roman que des précurseurs (G. W. Cable, J. P. Kennedy, Th. N. Page ou W. G. Simms), puise souvent ses thèmes en dehors de l'Amérique (mais ne les traite pas toujours avec bonheur : cf. *Le Choix de Sophie* de W. Styron) et vise un public plus large que celui de sa section d'origine.

Alors, qu'en est-il exactement ? Au vu de tout ce qui précède, il serait tentant de conclure, comme nous y invitent certains historiens

⁹ R. Asselineau, “Faulkner, moraliste puritain” in *Configuration critique : William Faulkner, La Revue des Lettres Modernes*, n° 40-42 (Hiver 58-59) 243.

(cf. C. Vann Woodward : « 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 Sudiste¹⁰ »), que la culture et la littérature sudistes, paradoxalement définies par l'impossibilité qu'il y a de les intégrer dans des catégories préexistantes, sont 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. La question noire, par exemple, n'est plus le triste apanage du Sud ; elle met aujourd'hui en cause la société américaine tout entière. De même, l'expérience de la défaite militaire, traditionnellement considérée comme une particularité de l'histoire sudiste, est partagée par le Nord : le Vietnam a comblé cette lacune. On pourrait ainsi multiplier les exemples, qui ne feraient que renforcer un insidieux soupçon : « 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 ensemble¹¹ ». Si tel était le cas, il serait inutile de chercher à localiser le Sud ou à définir sa culture et sa littérature : ce ne serait finalement rien d'autre que le miroir grossissant où l'Amérique, médusée et intriguée, contemple sans la reconnaître sa propre image déformée.

¹⁰ 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) 549.

¹¹ H. Zinn, *The Southern Mystique* (New York : A. Knopf, 1964) 218. Nous traduisons.

2. DU SUD HISTORIQUE AU SUD MYTHIQUE

PARLER du Sud, à la fois un et multiple, est donc une entreprise qui tient de la gageure ; en effet, de quel Sud sera-t-il question ? L'interrogation est d'autant plus légitime que la définition même du Sud est aussi fluctuante que ses frontières. Pour l'Office du Recensement, le Sud se compose des dix-sept États situés sous la ligne Mason-Dixon¹ ; certains historiens limitent son territoire aux quinze États où l'esclavage était légal à la veille de la Guerre Civile, d'autres encore ne retiennent que les onze États qui firent sécession pour constituer la Confédération. Devant une telle imprécision, on a avancé, en guise de dénominateur commun, d'autres facteurs : la géographie, le climat, mais aussi la structure économique et sociale. Le Sud a longtemps été une région essentiellement rurale, à tel point, d'ailleurs, qu'un historien a suggéré de dresser la carte des zones présentant la plus forte densité de mules au kilomètre carré pour délimiter les frontières de cette insaisissable entité ! La tradition agricole du Sud est en fait, depuis plus d'un siècle, minée par une tendance irréversible à l'urbanisation et à l'industrialisation et ce, au grand dam des "Agrariens" dont le manifeste *I'll Take My Stand*, publié en 1930, traduisait la nostalgie d'un mode de vie révolu. La pratique de l'esclavage et son corollaire, la doctrine de la suprématie de la race blanche, ont également servi de principes explicatifs, cependant, la suppression de "l'institution particulière" et la lente, mais indéniable diminution de la discrimination raciale atténuent la pertinence de ce facteur. L'histoire enfin, a été très souvent mise à

¹ Cette célèbre ligne doit son nom à Jeremiah Dixon et Charles Mason auxquels on fit appel pour tracer la frontière entre la Pennsylvanie et le Maryland et régler ainsi le différend qui opposait ces deux États. Depuis cette période (1763-1767), elle sert de ligne de démarcation entre le Nord et le Sud, appelé parfois *Dixie* d'après le nom d'un des deux topographes.

Les dix-sept États sont les suivants (ceux qui sont en italiques formaient la Confédération) : *South Florida, Mississippi, Florida, Alabama, Georgia, Louisiana, Texas, Virginia, Arkansas, North Carolina, Tennessee*, Maryland, Delaware, Kentucky, Missouri, West Virginia, Oklahoma.

contribution pour cerner le caractère d'une *section* qui a été, quatre années durant, au temps de la Confédération, un État dans l'État, une nation au sein de la Nation américaine. Selon l'historien C. Vann Woodward, c'est le caractère foncièrement atypique (*un-American*) de cette expérience historique qui fait du Sud une région à part. Elle inclut en effet, un certain nombre d'éléments et d'attitudes jugés sans équivalents dans l'histoire nationale : l'expérience de la défaite et de l'occupation militaires, la culpabilité née de l'esclavage, la pauvreté et la misère :

L'expérience du mal et de la tragédie sont des composantes de l'histoire du Sud qui sont aussi difficiles à réconcilier avec le mythe américain de l'innocence et du bonheur social que l'expérience de la pauvreté et de la défaite avec les mythes de l'abondance et du succès².

Finalement, aucun des facteurs retenus par les spécialistes – la géographie, le climat, l'économie, l'histoire – ne rend compte à lui seul de l'originalité du Sud même si chacun contribue pour une part non négligeable à distinguer cette *section* du reste du pays. L'échec relatif de ces hypothèses a conduit certains historiens à voir dans le Sud « un état d'esprit et un mode de vie autant qu'un territoire³ », état d'esprit dont la manifestation privilégiée est cette attitude intermédiaire entre le régionalisme et le nationalisme qu'on appelle « le sectionnalisme ». Ainsi la nature protéiforme du Sud et son histoire particulière ont d'une part, encouragé la recherche d'un « thème central » susceptible de rendre compte de la différence sudiste et, de l'autre, favorisé l'éclosion de mythes, aussi nombreux que variés :

Le Sud a donc été une pépinière de mythes paradoxaux ; tous ont quelque fondement dans la réalité et tous ont indubitablement suscité – ou suscitent encore – l'adhésion. Il s'ensuit que, selon David Potter, le Sud est devenu une énigme, « une sorte de Sphinx sur le sol américain ». Quelle est réellement la solution de l'énigme ? qu'est-ce qui rend au fond le Sud différent ? cela n'a jamais été établi avec certitude, mais la quête d'un thème central de l'his-

² C. Vann Woodward, *The Burden of Southern History* (New York : Random House, 1977) 21.

³ F. B. Simkins, *A History of the South* (New York : A. Knopf, 1965) IX.

toire sudiste n'a jamais cessé de préoccuper les historiens de cette région. Comme Frederick Jackson Turner, qui a tiré la quintessence de l'Ouest dans sa thèse de la Frontière, les historiens sudistes ont essayé de condenser la quintessence du Sud dans une sorte de thème central⁴.

La référence à F. J. Turner est particulièrement intéressante, car elle laisse entendre que si l'Ouest a trouvé dans la thèse de la Frontière (dont la nature hypothétique sinon mythique a été dénoncée par les historiens contemporains : la réalité n'a guère été conforme à l'interprétation de Turner) un principe d'explication plus ou moins satisfaisant, c'est également du côté du mythe qu'il conviendra de chercher la réponse au problème posé par la définition du Sud. Or cette section a suscité, comme nous venons de le voir, une véritable éclosion de mythes. Ainsi, la difficulté inhérente à toute tentative de parler du Sud tient au fait qu'au « Sud géographique est aussi venu s'ajouter d'une part un Sud historique, qui a pris conscience de sa cohésion lors du grand débat sur l'esclavage, a cimenté son unité dans la guerre de Sécession, et a constitué peu à peu, au sein des États-Unis, un bastion du conservatisme politique et social, et, d'autre part, un Sud mythique, fait de l'idée que les Sudistes entendent donner de ce qu'ils sont et surtout de ce qu'ils ont été⁵ ».

L'illusion pieusement entretenue par les Sudistes à l'égard de leur passé ne s'est nulle part mieux exprimée que dans le mythe de la Plantation où ils ont recréé de toutes pièces « un Sud antebellum où maîtres et esclaves vivent en parfaite harmonie, un Sud de grandes maisons blanches à colonnades, de crinolines et de magnolias. [...] La plantation cesse alors d'être un simple cadre, elle devient un monde imaginaire qui a ses lois propres et ses personnages de conventions. Au premier rang de ceux-ci se trouve le gentleman sudiste : noble et chevaleresque, il associe à une élégance naturelle des qualités viriles ; il chasse, boit et se conforme à un code de l'honneur qui l'amène parfois à se battre en duel. À côté de lui, sa femme est l'objet d'un véritable culte. Épouse et mère irréprochable, elle règne avec bonté

⁴ F. E. Vandiver, ed., *The Idea of the South : Pursuit of a Central Theme* (Chicago : University Press, 1964) 10.

⁵ J. Rouberol et J. Chardonnet, *Les Sudistes* (Paris : Armand Colin, 1971) 3.

sur le domaine, soigne les esclaves malades, et reçoit avec une bonne grâce et une hospitalité sans limites les familles des planteurs du voisinage. Leur fils est un gredin sympathique qui jette sa gourme à l'université, tandis que leur fille joint à l'idéal de la pureté et de l'innocence ce qu'il faut de coquetterie pour n'être pas trop fade. Un personnage essentiel dans cette galerie de stéréotypes est celui de la *mammy* noire qui a vu naître et a élevé tous les enfants et à qui son âge, son ancienneté au service de la famille et aussi son embonpoint confèrent une autorité bourrue et affectueuse que la maîtresse de maison elle-même ose rarement contredire⁶ ».

De tous les mythes engendrés par le Sud, c'est celui-ci qui a joué le plus grand rôle dans la littérature. William R. Taylor en a fait, dans son livre *Cavalier and Yankee*, une étude magistrale dont nous rappellerons, pour l'intelligence de ce qui va suivre, les grandes lignes.

Le mythe de l'*Antebellum South* s'est construit au cours de deux périodes marquées par un certain nombre de bouleversements sociaux, économiques et politiques. La première, qui va de 1832 à 1855, voit naître le mouvement en faveur de l'abolitionnisme et c'est en partie (mais en partie seulement) pour répondre à la menace qui pesait sur le fondement même du système socio-économique sur lequel reposait la plantation que les Sudistes ont propagé la fiction rassurante que nous venons d'évoquer. W. R. Taylor met cependant le lecteur en garde contre l'erreur qui consiste à réduire la production littéraire de cette période à sa simple fonction de propagande ; les romans de George Tucker (*The Valley of Shenandoah*, 1824), de John Pendleton Kennedy (*Swallow Barn*, 1832), de William A. Caruthers (*The Cavaliers of Virginia*, 1834), de Nathaniel B. Tucker (*George Balcombe*, 1836) et de William Gilmore Simms (*Woodcraft*, 1851) mettent bien en scène, dans un décor approprié, les personnages caractéristiques de la légende, mais précise-t-il :

Quiconque s'attend à trouver dans ces romans quelque chose qui ressemblerait à une apologie du système économique de la plantation, de l'esclavage, ou de l'aristocrate de la Tidewater risque fort d'être déçu. [...] La caractéristique de ces romans n'est pas la

⁶ *Ibid.*, 258-259.

défense de la position du Sud sur des questions telles que l'esclavage et la sécession, mais plutôt leur introspection, leur intérêt pour des affaires intérieures et des questions qui divisèrent le Sud et à propos desquelles les Sudistes eux-mêmes s'opposèrent⁷.

La seconde période est comprise entre la fin de la Reconstruction et le début du XX^e siècle, soit 1877-1900 ; à ce moment-là, la cause est entendue et le sort des armes a confirmé la condamnation prononcée par le Nord à l'égard du Sud. Le mythe intègre alors l'épopée de la guerre et les horreurs de la Reconstruction tout en assurant une nouvelle fonction : celle de refuge, de compensation imaginaire, de déni d'une réalité trop peu conforme à l'idéal :

Après que la Guerre de Sécession eut réglé la plupart des questions en litige, telles que l'esclavage et la sécession, la plantation fut plus que jamais dans la fiction un sanctuaire idyllique, une sorte de paradis radieux où les soucis du monde faisaient rarement intrusion⁸.

Cette vision du passé, illustrée par les œuvres de George W. Cable (*The Grandissimes*, 1880), de Thomas Nelson Page (*Before de War, In Ole Virginia*, 1887), atteindra son apogée dans le plus célèbre des *plantation novels* : *Gone with the Wind* de M. Mitchell (1936). Mais en ce qui concerne cette deuxième période, la prudence est également de mise ; Taylor montre que ce phénomène de mythogenèse est également lié à des problèmes concernant l'ensemble de la société américaine. Le Nord et le Sud ont partie liée dans cette promotion du mythe de la plantation et du Vieux Sud :

Le Nord, qui ne demandait qu'à oublier, avait accepté que le Sud, qui ne pouvait que se souvenir, le viole métaphoriquement, en exportant son imagerie passéiste et nostalgique, comme lui, le Nord, l'avait violé physiquement, par les armes⁹.

⁷ W. R. Taylor, *Cavalier and Yankee : The Old South and American Character* (New York : Harper and Row, 1969) 150-151.

⁸ *Ibid.*, 150.

⁹ M. Gresset, "La Tyrannie du regard : Ou la relation absolue", Thèse de Doctorat d'État, Vol. I, 1976, 63.

Le mythe du *Cavalier*, c'est-à-dire le hobereau sudiste qui se veut le descendant et l'héritier des nobles, partisans des Stuart, a constamment été opposé au personnage du *Yankee* dont il révélait, par contraste, les imperfections et le manque de principes (c'est ce que Taylor appelle "*the Yankee-Cavalier dialectic*"). Si le mythe sudiste a trouvé un écho favorable dans l'ensemble du pays, c'est parce que l'on éprouvait quelque inquiétude devant le type de citoyen que commençait à produire, en l'absence de tout garde-fou, une société prônant le libéralisme et la démocratie. La démocratie, censée engendrer idéalement des âmes aristocratiques, n'était guère en passe de réaliser cette promesse dans une Amérique où la conquête de l'Ouest et l'essor du capitalisme favorisaient l'apparition d'une forme d'individualisme forcené que ne tempérerait aucune vertu civique, d'où la fonction de correctif assignée à l'idéal du gentleman sudiste.

Parmi les changements affectant la société d'alors, W. R. Taylor cite les premières manifestations en faveur des droits de la femme, événement alarmant dont les auteurs de *plantation novels* cherchèrent à exorciser la menace en donnant une image attirante de la plantation, modèle idéal d'un milieu domestique favorable à l'épanouissement de toutes les facultés et aptitudes féminines. Ainsi, le mythe de la plantation et l'idéal du *gentleman* et de la *lady* sudistes, qui en étaient les figures centrales, ont été opposés à l'homme nouveau (*new man*) – l'homme de la Frontière, le *Yankee* – et à la femme nouvelle (*new woman*) – la suffragette, la revendicatrice ; le Sud est devenu, nouvel avatar, « moins un lieu qu'un climat moral, l'expression de ce qui faisait défaut au Nord et dont le *Yankee* naissant avait besoin » (Taylor 123).

Le caractère le plus déroutant du mythe sudiste est, sans conteste, sa permanence et sa faculté d'adaptation ; il a traversé toutes les époques et s'est, à partir de la littérature, répandu dans tous les domaines : l'histoire, le cinéma, la télévision, la peinture et la publicité :

La nostalgie que les Américains éprouvent pour le Sud d'antan et la tragédie de la guerre de Sécession est un phénomène qui ne cesse de surprendre ceux qui connaissent mal notre culture, nos angoisses collectives devant le type de civilisation que nous avons créé et nos réserves à l'égard du type de conformisme social qu'apparemment nous étions destinés à incarner aux yeux du monde. Quelques-uns de nos plus grands écrivains – Henry Adams et Henry

James au XIX^e siècle – ont utilisé le mythe du *Cavalier* pour définir et mesurer les échecs et les limites de notre culture. Il est inutile de préciser que la même préoccupation a de manière caractéristique aiguillonné l'imagination de William Faulkner. Mais pour la majorité des Américains, même pour ceux dont les impressions proviennent exclusivement de la littérature populaire, des séries télévisées et des commémorations de la guerre de Sécession, le Vieux Sud est également devenu un élément impérissable de leur conscience du passé. De temps à autre, mêmes les plus sceptiques d'entre nous, laissent leur fantaisie jouer avec cette représentation sociale persistante et reconnaître avec un mélange d'orgueil et de fierté que : « autrefois, dans le Sud, c'était différent » (341).

Tel est donc, défini dans ses grandes lignes, le mythe que le Sud, avec la complicité du Nord, a propagé sur lui-même et sur son passé. Né, pour ainsi dire, en même temps que la littérature sudiste (vers 1831, selon Jay B. Hubbell), il est, depuis cette date, un de ses *topoi* les plus caractéristiques. Que ce soit pour le transmettre, le modifier, le critiquer, le dénoncer, voire le nier, il n'est guère d'écrivain sudiste, de W. Faulkner, Katherine Ann Porter, Carson McCullers à Shirley Ann Grau, Heather Ross Miller et W. Styron, qui ne s'y soit intéressé, à un moment ou à un autre, et Shelby Foote n'a point échappé à la règle.

3. LE TERRITOIRE DU ROMANCIER : LE SUD DIÉGÉTIQUE

SHELBY FOOTE, romancier du Sud, a repris à son compte le projet faulknérien de « sublimer le réel en apocryphe ». L'œuvre transpose, dans l'univers de la fiction, sous les noms respectifs de "Jordan County" et de "Bristol", le comté de Washington (Mississippi) et son chef-lieu, Greenville (où l'auteur est né en 1916), mais étend son domaine à l'ensemble du Delta. Le Delta (cf. carte en annexe III) est un bassin alluvial situé entre le Mississippi (à l'ouest), le Yazoo (à l'est), la ville de Memphis (au Nord) et celle de Vicksburg (au Sud). Autrefois peuplé d'Indiens et couvert de riches forêts, le Delta a été colonisé vers 1830 ; les Indiens ont été chassés, les forêts défrichées et les terres plantées en coton ; les forts rendements et le prix alors élevé de la fibre ont favorisé l'émergence d'une classe de riches planteurs à laquelle appartenait Huger Lee Foote, le grand-père de l'auteur. Le Delta forme une région bien distincte au sein de cette partie du Sud, mais le fief de S. Foote est aussi une province de la littérature ; William Alexander Percy (*Lanterns on the Levee : Recollections of a Planter's Son*, 1941), William Faulkner ("Delta Autumn" dans le recueil *Go Down, Moses*, 1942) et Eudora Welty (*Delta Wedding*, 1945) ont ouvert la voie où l'auteur s'est engagé. Greenville, l'Athènes du Delta, se fait d'ailleurs gloire d'une certaine tradition littéraire et revendique vingt-neuf écrivains, de tout acabit, à son palmarès, contre seize pour sa rivale, Oxford, lieu de résidence de Faulkner !

Si le territoire du romancier est géographiquement limité, ce qui d'ailleurs ne lui interdit nullement de symboliser le Sud tout entier, la perspective historique que présente l'œuvre est, en revanche, très large. De l'exploration du Delta 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 connue¹ ».

La majorité des récits de S. Foote évoquent donc la période qui va de la fin de la Reconstruction 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 fleuve² ». 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 "L'Ours" 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 – certains de ses bras coulent vers l'amont – a été corrigé, 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 duré et enduré ; la route fut longue et rude qui mena de la servitude à l'émancipation. L'époque de Sambo, de l'Oncle Tom et de l'Oncle Remus est révolue ; celle de Bigger Thomas a dramatiquement commencé dans les années 50. Certes, les Noirs

¹ E. Harrington, "Interview with Shelby Foote", *Mississippi Quarterly*, XXIV (Fall 1971) 365-365.

² "L'Enfant de la fièvre" in *L'Enfant de la fièvre* (Paris : Gallimard, NRF, 1975) trad. de M.-E. Coindreau et Cl. Richard, 140.

sont toujours présents dans le Sud, mais ils ne forment plus l'assise (*the mudsill*) de la société et la question noire n'est plus un problème spécifiquement sudiste. C'est devenu une affaire nationale :

Depuis 1876, le problème racial est comme une écharde enfoncée dans le système des valeurs américaines, une écharde dans l'**ethos** américain qui transforme l'Amérique en une nation de « schizophrènes éthiques ». La moitié de leur être croit sincèrement à l'idéal démocratique pendant que l'autre moitié viole ses principes les plus sacrés ; tout en considérant les hommes comme égaux, on traite treize millions d'Américains comme s'ils n'existaient pas³.

La guerre de Sécession, quatrième dominante 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. "L'Enfant de la fièvre") 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 Sud⁴ ».

³ P. Dommergues, *Les USA à la recherche de leur identité* (Paris : Grasset, 1967) 191.

⁴ W. J. Cash, *The Mind of the South* (New York : Random House, 1969) 183.

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'amortissement de l'événementiel⁵ ». 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'enchevêtrent de telle façon que la réalité désavouée serve de garant au mythe⁶ ». 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 devient, dans l'optique qui est la nôtre, non plus une réalité historique, socio-économique, mais 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. Une partie de l'œuvre romanesque de S. Foote nous donne du Sud une image où il se révèle être non pas « un lieu imaginaire, mais ce lieu réel où l'imaginaire se réalise⁷ ». Ceci nous conduira à poser, dans le cadre de la littérature sudiste, le problème du réel et de la fiction et des rapports qu'ils entretiennent. Remarquons déjà, qu'à la lumière de cette opposition, l'œuvre littéraire révèle sa nature dialectique, car « chaque œuvre d'art a, tout en conservant une unité rigoureuse, un caractère double : elle est une expression de la réalité, mais elle forme aussi la réalité, qui n'existe pas à côté de l'œuvre ou devant elle, mais dans l'œuvre elle-même⁸ ». 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

⁵ P. Ricœur, *Le Conflit des interprétations : Essais d'herméneutique* (Paris : Le Seuil, 1969) 47.

⁶ R. GeorGIN, *Le Temps freudien du verbe* (Lausanne : L'Âge d'homme, 1973) 33.

⁷ S. KarsZ, *Théorie et politique : Louis Althusser* (Paris : Fayard, 1974) 203.

⁸ V. Zima, *Goldmann* (Paris : Éditions Universitaires, 1973) 53.

cette conséquence à l'extrême, nous poserons, comme hypothèse, que l'image du Sud qui nous est donnée dans *Tournament*, *Shiloh*, *L'Enfant de la fièvre*, *Tourbillon* ou *Septembre en noir et blanc* n'est, en fait, que la réplique d'un modèle culturel et idéologique ayant pour référent, non plus la réalité, mais 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 eux⁹ ». Nous inspirant de R. Barthes, nous dirons que le Sud est un réseau impersonnel de symboles, de thèmes et de stéréotypes formant un système clos et immuable ; seul leur agencement au sein de l'œuvre est susceptible de variations. C'est donc « une réplique issue d'un modèle articulé par le code¹⁰ » de l'écriture littéraire. Nous pouvons ainsi postuler l'existence d'un *Sud diégétique* (la diégèse, dans la théorie de G. Genette, désigne le contenu narratif par opposition au discours ou texte narratif lui-même) que nous définirons comme « lieu opératoire de l'imaginaire social¹¹ » 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-fait » (Barthes 61 ; 267). 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 bibliomental*. La littérature sudiste affirme un code (subsumé sous le terme générique de *Sudité*) « sans en réaliser (sans en compromettre) l'origine » (41), car elle est, au fond, « 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*. À l'origine du Sud, on trouve déjà le récit, et à l'origine du récit, le désir, la nostalgie d'un temps révolu et idéalisé.

Dans son livre, *Southern Life in Fiction*, l'historien et critique littéraire, Jay B. Hubbell, arrive à des conclusions semblables aux nôtres ; il écrit en effet :

⁹ J. Bya, «Entre texte et lecture» in *Littérature et idéologie*, La Nouvelle Critique, Spécial 39 bis, (1970) 114.

¹⁰ R. Barthes, *S/Z* (Paris : Le Seuil, 1970) 62.

¹¹ C. Glucksmann, «Sur la relation littérature et idéologies» in *La Nouvelle Critique*, 13.

D'où proviennent nos images de la vie dans les plantations du Sud d'antan sinon de la fiction ? Ce sont les auteurs de fiction qui nous ont donné Oncle Tom et Oncle Remus, *Ole Marster* et *Ole Miss*, le Colonel Grangerford et Simon Legree. [...] D'où proviennent nos représentations mentales de la Guerre de Sécession ? Dans ma jeunesse on se faisait une idée de ce conflit grâce essentiellement à *Surry of Eagle's Nest* de Cooke, à *The Long Roll* de Mary Johnston, à *The Battle Ground* de Ellen Glasgow et à *La Conquête du courage* de Stephen Crane. Cependant, depuis 1936 quand on pense à la guerre en Georgie, les scènes les plus vivaces qui viennent à l'esprit sont tirées de *Autant en emporte le vent* qu'il s'agisse du roman, du film ou des deux à la fois¹².

La fiction non seulement découpe le réel selon des lignes de force qui lui sont propres, mais encore finit par imposer ses schémas à la perception que nous en avons. Le mythe sudiste a, par exemple, propagé l'idée erronée que la société de l'*Antebellum South* était une pyramide à trois degrés, formée uniquement par la classe des planteurs, des pauvres Blancs et des Noirs. Les quatre millions de petits fermiers indépendants – les *yeomen farmers* – étroitement associés au système économique de la grande plantation, mais bien moins pittoresques que les autres éléments de la société sudiste, furent les laissés-pour-compte du mythe, et cette fausse image du Vieux Sud n'a été corrigée que très tardivement. De nos jours, on visite le Sud moins pour lui-même que pour s'assurer qu'il est bien conforme à l'image que nous en ont donné les livres et les médias ; la réalité sert effectivement de garant au mythe : quel démenti peut-on alors lui opposer ? Certainement pas celui des faits, qui ne servent qu'à entretenir l'illusion :

De nombreux historiens nordistes et européens, et, je le crains, de nombreux lecteurs sudistes identifient à tort le comté fictif du *Yoknapatawpha* de Faulkner au véritable État du Mississippi. Un historien bien informé pourrait vraisemblablement établir un parallèle entre chaque protagoniste ou incident de la saga faulknérienne et des personnages ou des événements de l'histoire de cet État ; pourtant l'univers de Faulkner est un domaine littéraire aussi sombre que le Wessex de Thomas Hardy et presque aussi éloigné du monde réel que

¹² J. B. Hubbell, *Southern Life in Fiction* (Athens : University of Georgia Press, 1960) 3-4 et 18.

le Poictesme de James Branch Cabell ou le No Man's Land de Edgar Allan Poe (Hubbell 14).

Il n'est pas jusqu'aux victimes du Vieux Sud qui n'idéalisent le passé ; M. Twain rapporte, en effet, qu'une vieille Noire, entendant un Nordiste, en visite dans le Sud, vanter la beauté d'un clair de lune, lui aurait répliqué : « Ah, mon bon m'sieur, vous auriez dû voir ce clair de lune avant la guerre ! ». L'histoire, peut-être trop belle pour être vraie, n'en illustre pas moins le processus d'idéalisation que nous venons de décrire.

De ce qui précède, nous retiendrons que, pour parler du Sud légendaire (*legenda* signifie « ce qui doit être lu ») ou diégétique qui est une des composantes essentielles, sinon 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 revécu 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 *muthos* : 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 aux lois du développement historique 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. Si le « langage n'est pas fait pour désigner les choses » (Kremer-Marietti 153), il peut toutefois en évoquer la présence sur fond d'absence et leur assurer une sorte de survie, car « le système des signifiants oppose une résistance propre aux atteintes que du dehors, subissent les choses signifiées » (Georgin 36).

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 passé¹³ ». L'écrivain sudiste

¹³ C. B. Clément, *Le Pouvoir des mots : Symbolique et idéologique* (Mame, 1973) 130.

est bien « celui qui par un travail sur le langage, fabrique des objets linguistiques capables d'atteindre l'au-delà des signes, et qui par le fait même, fait atteindre aux choses, aux objets, à toute portion du vécu, “ce repos dans la lumière” dont parle Proust¹⁴ ».

S. Foote, disciple de Proust, ne désavouerait ni cette référence ni l'objectif assigné à la création littéraire.

¹⁴ C. Bureau, *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective* (Paris : PUF, 1976) 165.

4. UN THÉÂTRE D'OMBRES

*Nous sommes simplement la Troupe vagabonde
Des Fantoches obscurs qui dessinent leur ronde
Sur la Lanterne d'or que vers Minuit fait voir,
Sous l'éclat du Soleil, le Maître de ce monde ;*

OMAR KHEYAM¹

DANS son œuvre romanesque, S. Foote fait un usage particulièrement intéressant de ce Sud diégétique dont nous avons, dans les pages précédentes, évoqué l'émergence. Cette première phase fut suivie, après que le mythe eut atteint sa forme achevée, d'une période d'exploitation intensive qui donna créance aux stéréotypes et les figea dans leur forme canonique. L'illusion donne alors à plein et n'est guère perçue comme telle ; l'apogée de ce mouvement est représentée par le célèbre roman de M. Mitchell. En fait, on vit apparaître, presque concurremment, une autre tendance, illustrée, notamment, par E. Glasgow (*Virginia*, 1913) et W. Faulkner (*Sartoris*, 1929 ; *Absalom, Absalom!* 1936), où l'utilisation du mythe se double de sa dénonciation. L'œuvre de S. Foote accentue cette ambiguïté ; c'est, en grande partie, une mise en scène de la disparition des vestiges du Vieux Sud et de ses derniers représentants, mais ceux-ci sont toujours affectés d'un certain coefficient d'irréalité ; leur artificialité, leur statut de personnage – au double sens originel de *masque* ou de *simulacre* sont constamment mis en avant. Ce phénomène justifie la métaphore théâtrale à laquelle nous avons eu recours pour caractériser les œuvres traitant de l'*Antebellum South* ; il est cependant une seconde raison tenant au fait que, dans l'œuvre comme au théâtre, « se joue la rivalité [...] des deux “inévitables modalités” de la fiction ; le regard et la voix² ». Dans ce théâtre d'ombres (la comparaison avec la lanterne magique apparaît dans *L'Amour en saison sèche*, p. 75) la Voix et le Regard jouent, en effet, un rôle capital. La Voix tout

¹ *Les Rubaiyat*, traduits en vers français par Fernand Henry. Ed. J. Maisonneuve (Paris : Librairie Orientale et Américaine, 1903).

² M. Gresset, “La Métaphore du sujet”, *L'Arc*, 84/85 (1983) 125.

d'abord anime, tel un souffle créateur, ces formes sans substance, ces masques creux qui constituent le fonds commun d'une tradition littéraire, mais ces ombres mouvantes, ces fantoches obscurs sont également objets de spectacle et donc, offerts au Regard.

Le cas de *Tournament*, le premier roman de l'auteur, est à cet égard exemplaire ; Asa, le narrateur, définit son entreprise littéraire comme une tentative de résurrection, un rituel dont la finalité est l'invocation d'un spectre, celui de Hugh Bart, l'ancêtre prestigieux, et c'est une voix au caractère incantatoire, celle du domestique noir, Billy Boy, qui est l'instrument de cette convocation. Hugh Bart est, par la suite, comparé à « un spectre familial ». Le récit et la voix portent ainsi présence et absence, mais le verbe issu du narrateur (et partant, du romancier) a un pouvoir créateur moindre que le Verbe divin, il ne peut donner vie qu'à un simulacre ou à une chimère ; « un spectre tangible », oxymoron révélateur de cet entre-deux, à la lisière du réel et de l'imaginaire, où se situent le mythe et les personnages qui l'incarnent. Si la fiction ne crée, en fin de compte, qu'une réalité illusoire ou une illusion réaliste, alors la littérature sudiste ne peut évoquer que le spectre du Sud d'antan. Entre l'évocation du mythe, représenté par « la silhouette fière et altière » (XIII) que suscite le récit de Billy Boy et sa dénonciation (l'aura dont le revenant est entouré est clinquante et factice), le texte délimite un espace où l'illusion peut, le temps que dure une œuvre fictive, se déployer et briller de tous ses feux. L'œuvre fait ainsi l'aveu de son propre artifice ; les personnages qui la peuplent révèlent leur caractère de créations imaginaires (de phantasmes) et la fresque du Sud légendaire esquissée par l'auteur prend l'apparence d'un vaste tableau en trompe-l'œil. À la métaphore théâtrale, qui rend compte d'un aspect original de l'œuvre, il faut en ajouter une seconde, de nature picturale. Le sous-titre de *L'Enfant de la fièvre*, est, de ce point de vue, un indice révélateur de cette tentation de la représentation picturale qui hante l'œuvre ; *A Landscape in Narrative* (Un Paysage fondé en récit), comme on dirait un paysage à l'huile ou à la gouache. Le terme de *figure*, si souvent employé pour désigner les personnages, corrobore cette impression ; ne renvoie-t-il pas étymologiquement à ce qui relève de l'art de feindre, puis à l'image en relief et enfin, au modelage d'une effigie ? Dans *L'Amour en saison sèche*, les fiers Barcroft, qui symbolisent le Vieux Sud, traversent la ville de Bristol, sous le regard des curieux, « comme les personnages d'un tableau » (35) et le public (*the public eye*) fasciné, suit le passage de

ces deux rescapés du passé. Le Major Barcroft n'a d'ailleurs même pas droit à la dignité de figure ; ce serait plutôt une figurine, car il est souvent vu en perspective (*foreshortened* / « en raccourci » 205), diminué, rapetissé. La fin du roman marque un complet retournement de situation, puisqu'on y voit Amanda, la fille du Major, contempler, à son tour, du haut de sa chambre d'hôtel, le spectacle de la ville qui s'étale à ses pieds comme une miniature animée. Le protagoniste de *L'Enfant de la fièvre*, Hector Sturgis, incarnation très imparfaite du personnage de l'artiste dont l'œuvre de S. Foote propose maintes représentations, transpose sur la feuille de dessin, avec la minutie de « quelque Bruegel amateur ou d'un Bosch, regardant, assis tout en haut dans les nuages » (185) tout ce qu'il voit autour de lui et recrée ainsi, à l'échelle « une vue à vol d'oiseau du pays d'Utopie » (184). On peut, nous semble-t-il, voir là une entreprise dont l'objectif est identique à celui de l'œuvre considérée dans son ensemble ; reconstruire par le verbe un artefact, une Utopie – le Sud d'antan. L'exemple d'Hector est d'autant plus probant qu'à la mort de sa femme, Ella Lowry, il se tourne vers la littérature pour ressusciter le passé et en conserver le souvenir. D'autres personnages cherchent également à recréer l'illusion de toutes pièces ; Amy et Jeff Carruthers, dans *L'Amour en saison sèche*, rétablissent Briartree, la plantation familiale, dans toute sa splendeur d'antan et, sur cette toile de fond, redonnent vie aux stéréotypes du planteur et de la *lady*. Mais l'illusion (*in-lusio* : le jeu et l'entrée en jeu) sera, dans leur cas de courte durée ; sa facticité même rebutera Amy : « Les femmes étaient complètement vides, frivoles, vraiment absurdes. Quant aux hommes ; les hommes étaient ennuyeux ; des planteurs – ou des imitations de planteurs, ce qui était pire – trop bluffeurs, trop costauds, trop musclés et trop tannés [...] aussi vides que leurs femmes » (68).

Quand ils n'apparaissent pas sous la forme de spectres, figures ou grotesques, les personnages de S. Foote sont souvent décrits comme des pantins dont les fils sont tirés par quelque puissance obscure. On voit ainsi défiler toute une série d'individus partagés entre la raison et les sens, le présent et le passé, la conscience et la part obscure de l'être. Luther Eustis déclare dans *Tourbillon* : « Nous sommes tous deux personnes différentes [...] et nous vivons dans deux mondes différents » (176), et c'est une vérité première que chaque personnage illustre à sa manière. Hugh Bart dialogue avec « cette voix à l'intérieur de lui-même » (9), interlocuteur qui le mènera à sa perte ; Luther

Eustis est, au dire de sa femme, poussé au crime par le démon qui l'habite (« c'est son autre Lui qui l'avait fait », 287) ; Amanda Barcroft se demande « Comment pourrais-je être deux personnes ? » (27) et Rufus Hutton, protagoniste de *Septembre en noir et blanc* est toujours aux prises avec ce qu'il appelle « mon autre moi-même ». Ces êtres dépossédés de leur autonomie et de leur libre arbitre sont le jouet du destin ou des circonstances. Leur être est divisé et leur existence tiraillée entre un présent et un passé dont la conjonction ne peut s'opérer que par la violence, violence tournée contre eux-mêmes ou contre les autres ; Hugh Bart se détruit, Duff Conway se laisse entraîner au crime et Rufus Hutton se précipite dans la mort...

Ce clivage est, bien évidemment, une donnée individuelle, propre à chaque sujet, mais il n'est peut-être pas impossible de lui trouver un fondement social et de le mettre en parallèle (sans pour autant impliquer une relation de cause à effet) avec la situation du Sud, déchiré entre le passé et le présent et qui ne peut concilier les deux que dans le domaine imaginaire du mythe. L'hypothèse est séduisante et l'on peut se demander si Parker Nowell, l'avocat de Luther Eustis ne l'étaye pas en partie quand il attribue la décadence de Bristol et de Jordan County au fait que « nous avons laissé passer notre seule chance en 65 » (273).

Il est une autre particularité de l'œuvre qui accentue le côté factice sinon fantastique de certains personnages et du milieu où ils évoluent: c'est l'utilisation, manifeste dans certains récits, d'éléments ou de motifs appartenant à la tradition gothique. S. Foote en fait un double usage, à la fois parodique et sérieux ; bien évidemment, tout l'attirail médiéval qui a assuré le succès du genre est absent de l'œuvre, mais on y trouve, en revanche, des spectres, des revenants (cf. "L'Enfant de la fièvre") et de curieux phénomènes de transfert ou de dédoublement de la personnalité (*Tourbillon*, "L'Enfant de la fièvre") ; de même les hallucinations, la folie, le délire et le macabre occupent une large place ; bref, E. Poe n'est pas loin et son influence se fait sentir dans plusieurs récits. Cependant, si l'auteur dénote et connote, par ces moyens, le caractère artificiel ou fantasmatique de l'univers qu'il décrit, il met également la tradition gothique à contribution pour dépeindre la part d'ombre que recèlent l'âme et la société humaines. C'est bien cette fonction d'illustration et d'exploration du

bizarre, du pathologique, d'états psychologiques aberrants que le gothique assure dans "L'Enfant de la fièvre", *L'Amour en saison sèche* et *Tourbillon*. Enfin, de même que le *Romance* a permis à Hawthorne (dont nous reparlerons) de mettre à jour la culpabilité située au cœur de la geste puritaine, de même l'utilisation du gothique par les écrivains sudistes révèle certains aspects de la réalité ou de la nature humaine sur lesquels le mythe du *Cavalier* et la légende du Sud avaient jeté un voile pudique.

Le genre gothique a connu, dans la littérature américaine, et notamment dans le roman sudiste, une évolution originale qui l'a détourné de sa finalité originelle pour en faire le véhicule d'expression des angoisses et des remords d'une société qui a perdu l'innocence en même temps que ses illusions. L'hypothèse qu'avance L. Fiedler pour expliquer l'attrait que le gothique exerce sur les Américains, lecteurs ou auteurs, s'applique fort bien au cas qui nous occupe :

En outre, aux États-Unis, certaines culpabilités particulières ne demandaient qu'à se projeter dans le genre gothique. Un rêve d'innocence avait poussé les Européens à traverser l'Océan pour fonder une nouvelle société qui serait à l'abri des maux du passé auxquels personne en Europe n'avait le sentiment de pouvoir échapper. Mais le massacre des Indiens, qui refusaient de céder leurs terres aux propagateurs de l'utopie, l'abomination du commerce des esclaves, où le noir, le rhum et l'argent étaient inextricablement liés en un nœud de culpabilité, apportaient la preuve que le mal n'était pas resté dans le monde qu'ils avaient quitté (143).

Il n'est guère surprenant que le Sud, qui a beaucoup contribué à alourdir le passif de la nation américaine, soit devenu la terre d'élection de la tradition gothique. Comme l'étude de l'œuvre romanesque de S. Foote en apportera la preuve, les coulisses du théâtre d'ombres contiennent d'obscurs secrets et réservent au lecteur bien des surprises.

5. ESPACE / TEMPS / MÉMOIRE / VOIX

« *Le Sud ténébreux mort depuis 1865 et peuplé de fantômes verbeux.* »

W. FAULKNER, *Absalon! Absalon!*

DANS son étude, *The Eye of the Story*, la romancière sudiste, Eudora Welty, définit le domaine de la fiction comme étant « l'ici et le maintenant ou le passé transposé dans l'ici et le maintenant » (226), autrement dit l'Espace (à la fois le lieu et le milieu), le Temps et la Mémoire. Une des caractéristiques de la littérature sudiste nous paraît résider 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 romanesques 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* ;

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 ! Absalon !*) à Duff Conway ("Le Crescendo final"), de Will Howland (*Les Gardiens de la maison*) à Boy Ganchion (*La Maison d'haleine*). 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 écrit, 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 méditative¹.

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 légendes² ». 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'haleine* 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

¹ *Tandis que j'agonise*, traduit par M.-E. Coindreau (Paris : Gallimard, 1934) 50.

² *Les Gardiens de la maison*, traduit par C.-M. Huet (Paris : Stock, 1965) 24.

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 temps³.

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 » (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 » 24), *Tournement* ou encore *Absalon ! Absalon !* et *Descends, Moïse*, 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 une lecture de ce registre (*Doomsday Book*, cf. II partie) 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 et parfaitement circonscrit pourrait justifier le recours à une sorte de « topoanalyse poétique » ayant pour objet « l'étude psycho-

³ *La Maison d'haleine*, traduit par M.-E. Coindreau (Paris : Gallimard, 1954) 28.

logique systématique des lieux de la vie intime du héros⁴ », des lieux multiples et variés (qu'il s'agisse de la plantation Solitaire pour Asa, de l'île de Luther Eustis ou du grenier d'Hector Sturgis) lui permettant, sans s'abstraire complètement d'un *hic et nunc* familial, 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 temps⁵ ».

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, nous l'avons vu, « ambiance spatiale » et matérielle, il peut aussi se définir comme une interférence de durées. Le personnage n'est plus alors considéré dans son enracinement 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

⁴ F. Pire, *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard* (Paris : J. Corti, 1967) 81.

⁵ S. A. Grau, *Les Gardiens de la maison*, 253.

devenir (temps linéaire) et en temps plus ou moins rituel où dominant « l'imitation d'archétypes et la répétition de gestes paradigmatiques⁶ ».

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 » (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 premier⁷.

Le cas de Luther Eustis (*Tourbillon*) illustre parfaitement « cette pesée constante de ce qui fut sur ce qui est⁸ ». 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 présent⁹ ».

Dans son interprétation du personnage, C. Richard rejoint Cioran, puisqu'il explique l'échec de Luther Eustis par son incapacité

⁶ M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* (Paris : Gallimard, 1949) 64.

⁷ C. Rosset, *Le Réel et son double : Essai sur l'illusion* (Paris : Gallimard, 1984) 62-63.

⁸ J. Pouillon, *Temps et roman* (Paris : Gallimard, 1946) 240.

⁹ E. M. Cioran, *Écartèlement* (Paris : Gallimard, 1979) 145.

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 tragique¹⁰ ». Si le présent de Luther Eustis est inexistant, c'est parce qu'il se réduit à « cet intenable point de jonction entre l'irréremédiable et l'inéluctable¹¹ ». 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 » (73), ne peut l'assumer que par la violence.

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 240). Et, précise Eliade, pour annuler les effets de cette chute, « pour se guérir de l'œuvre du Temps, il faut “revenir en arrière”¹² », 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

¹⁰ C. Richard, “Mémoire et expérience chez les jeunes romanciers sudistes” in *Actes* (S.A.E.S.), *Formes du roman anglais du XVI^e au XX^e siècle* (Paris : Didier, 1972) 102.

¹¹ F. Pitavy, “L'Irrémédiable et les voies de la transcendance dans *Requiem pour une nonne*”, in *Sud : Faulkner*, 48/49 (1983) 152.

¹² M. Eliade, *Aspects du mythe* (Paris : Gallimard, 1963) 110.

met fin à une humanité épuisée et pécheresse, et une nouvelle humanité prend naissance » Eliade, *MER*, 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 nous fait 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 grandeur¹³ », 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,

¹³ F. Furet, *L'Atelier de l'histoire* (Paris : Flammarion, 1982) 75.

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 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 rapportés¹⁴ ». Cette divergence se traduit tout naturellement par des modes de fonctionnement différents. La mémoire collective ou populaire « 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* 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. Dans le roman *Tournament*, Hugh Bart, « un homme coulé dans le moule héroïque », prend pour « patron de son être » ce même Jameson et devient, à son tour, personnage de légende : « 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 » (3). Hugh Bart, comme “Bahram”, le grand chasseur, le héros mythique auquel son nom est associé (cf. l'analyse de *Tournament*), accède, par la chasse, au rang de modèle archétypal voué à l'admiration des générations futures : « Ce record – 86 – 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... » (79).

Ainsi que l'écrit M. Eliade, la mémoire collective « ne peut accepter l'*individuel* et ne conserve que l'*exemplaire* » (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 » (Halbwachs 70 ; 75). La mémoire collective est donc « anhistorique » et se caractérise par son « impuissance à

¹⁴ M. Halbwachs, *La Mémoire collective* (Paris : PUF, 1968) 69.

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 77).

Il n'est pas, dans le roman sudiste, de tentative « d'élucidation de la réalité existentielle collective et individuelle » (Halb. 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'haleine* 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 passé » (Pouillon 240). 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-même¹⁵ ».

Nul doute qu'à la formule fallacieuse, *Ubi cogito, ibi sum*, qui « est au foyer de ce mirage qui rend l'homme moderne si sûr d'être soi dans ses incertitudes sur lui-même¹⁶ », le Sudiste substituerait un autre *alibi* où pourraient advenir sa vérité et son identité : *Ubi memini, ibi sum*.

¹⁵ F. G. Davenport, *The Myth of Southern History : Historical Consciousness in 20th Century Southern Literature* (Nashville : Vanderbilt University Press, 1970) 135.

¹⁶ J. Lacan, *Écrits I* (Paris : Le Seuil, 1966) 276.

6. HYPHOLOGIE

« *Texte veut dire tissu [...], le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel [...]. Nous pourrions définir la théorie du texte comme une **hyphologie** (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée).* »

R. BARTHES¹

QUAND on souscrit à la devise barthésienne de l'Écriture – « ça circule » – on doit s'attendre à ce qu'un texte puisse en cacher un autre. On ne peut donc parler de l'œuvre romanesque de S. Foote sans faire appel à la notion de « transcendance textuelle » qui désigne « tout ce qui met le texte en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes² ». Dans l'ouvrage qu'il a consacré à cette question (*Palimpsestes*), G. Genette distingue l'*intertextualité* (« relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » sous forme de plagiat, citation ou allusion, 8) et l'*hypertextualité* qui, elle, implique un processus de transformation ou d'imitation (« toute relation unissant un texte B [l'hypertexte] à un texte antérieur A [l'hypotexte] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », 11). La pratique de cette « littérature au second degré, qui s'écrit en lisant », est incontestablement liée au fait que chez Foote, le goût de l'écriture est né d'un commerce incessant avec les livres. Eudora Welty, autre écrivain sudiste, apporte dans *The Eye of the Story* un témoignage intéressant sur l'influence que lecture et écriture exercent l'une sur l'autre : « En fait, l'apprentissage de l'écriture fait peut être partie de l'apprentissage de la lecture. Autant que je sache, l'écriture naît d'une extrême dévotion pour la lecture³ ». Opinion que Flannery O'Connor corrobore quand elle déclare à son tour, dans son étude, *Mystery and Manners*, « que c'est dans la littérature plus que dans la vie qu'un

¹ *Le Plaisir du texte* (Paris : Le Seuil, 1973) 100.

² G. Genette, *Palimpsestes* (Paris : Le Seuil, 1982) 7.

³ *The Eye of the Story* (New York : Random House, 1977) 134.

écrivain trouve son impulsion initiale⁴ ». Cette conviction, que nous partageons pleinement, aurait pu demeurer purement théorique si nous n'avions eu l'occasion de voir la pièce où S. Foote compose ses œuvres. Sa table de travail, jonchée de livres, fait face à un mur littéralement recouvert de citations, d'extraits, de références, soigneusement calligraphiés qui fourniront peut-être le point de départ d'un texte, susciteront une image, une comparaison ou s'inséreront, tout naturellement, dans tel ou tel passage en cours de composition. Les textes intègrent ainsi divers énoncés tirés de l'architexte que forme l'ensemble des œuvres littéraires. Il faut cependant noter que les relations avec ce que nous avons appelé le « hors-texte » ne se limitent pas à la littérature : la musique et la peinture occupent aussi une place importante ; l'auteur l'indique clairement dans *A Novelist's View of History*⁵ :

L'historien, comme le romancier – c'est mon opinion – peut tirer des enseignements de tous les horizons et d'hommes très divers, de Vermeer comme de Shakespeare et de Mozart. Car la musique a également beaucoup à nous apprendre. Même dans un exercice littéraire aussi lourd qu'une conférence militaire – que ce soit sur la tactique, sujet plutôt complexe, ou sur l'entretien et le maniement d'une arme, tantôt très simple tantôt très difficile – on perçoit l'influence de la forme classique de la sonate : “Annoncez ce que vous allez dire. Dites-le. Puis rappelez ce que vous avez dit.” Cette démarche peut et doit s'appliquer à d'autres domaines ; nous ne devons refuser aucune aide, que ce soit en tant qu'écrivains ou lecteurs. Joyce a fait un très bel usage de la fugue dans la fiction, et T.S. Eliot a écrit ses *Quatre Quatuors*.

Il n'y a aucune raison pour qu'un historien ne soit pas aussi un artiste ; il n'est d'art que mutuel [...].

Nous nous en tiendrons cependant à l'étude des relations intertextuelles, mais comme la recherche du dernier maillon de la chaîne d'associations où s'insère un texte peut mener fort loin, nous ne dépasserons pas, en principe, le premier antécédent de l'œuvre considérée.

⁴ *Mystery and Manners*, eds. S. et R. Fitzgerald (New York : Farrar, Strauss & Giroux, 1957) 45.

⁵ Publié par Palaemon Press Limited, Winston-Salem, 1981, sans pagination.

Dans les récits de S. Foote, l'intertextualité déborde souvent le cadre de la citation, de l'allusion ou de la référence ; l'hypotexte peut ainsi fournir une sorte de patron sur lequel sont modelés une situation ou un personnage. *Tournament* en est une bonne illustration. S. Foote a tiré des *Rubaiyat (Quatrains)* d'Omar Kheyyam, poète, astronome du XI^e siècle, le Voltaire de la Perse, une partie de l'intrigue, des thèmes et des personnages de son propre roman. Nous citerons deux quatrains essentiels dans la traduction française proposée par Fernand Henry :

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 terre.

Dans l'entretien publié par le *The Mississippi Quarterly* (N^o XXIV, 1971), S. Foote donne en partie 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'intrigue⁶ ». Le commentaire est un peu succinct, aussi le compléterons-nous par un extrait d'une lettre où cette question est traitée avec plus de détails et néanmoins une certaine réserve ; le demiurge admet difficilement le profane dans les coulisses de la création ! La lettre dit ceci :

Vous avez naturellement raison de croire qu'aucune œuvre d'art, sans parler d'un roman, n'a jamais été le produit d'une génération spontanée. Quand j'ai minimisé l'importance des citations, c'était en réaction contre l'actuelle tendance à surestimer l'importance de ce qui n'a été en réalité qu'un procédé pour lancer l'œuvre et fut abandonné ou oublié une fois que celle-ci a commencé à progresser de son propre mouvement. C'est exactement le cas de la strophe du *Rubaiyat*, bien qu'elle offre effectivement au lecteur un bon moyen de percevoir certaines directions vers lesquelles l'auteur aimerait

⁶ James E. Kibler Jr. "Shelby Foote : A Bibliography," *Mississippi Quarterly*, XXIV, n^o 4 (automne 1971) 440

aiguiller ses pensées au cours de la lecture. [...] Le parallèle Djemchid-Béhram-Âne sauvage et Jameson-Bart-Asa fournit la clef, le dernier des trois servant de “narrateur”, au début et à la fin comme énonciateur effectif, puis dans le corps du roman comme “conscience” à travers laquelle l'histoire est filtrée. Quant à l'Âne sauvage, vous avez tout à fait raison de considérer qu'il connote une personne (Asa) essayant d'évoquer des personnages qu'il ne peut arracher au sommeil. Il y a cependant chez Asa un autre aspect -- un aspect que vous ne soupçonneriez peut-être pas parce que je n'ai jamais poussé le récit de sa vie plus loin que l'enfance. L'image de l'âne sauvage évoque quelqu'un qui se conduit de façon déconcertante -- ce que les Irlandais appellent “un béjaune”, un jeune homme instable qui a apparemment du mal à se trouver. C'est ainsi qu'Asa apparaît dans l'histoire non encore écrite à laquelle un jour peut-être (qui sait ?) je finirai par m'atteler si je vis assez longtemps pour composer les cinq autres romans que j'ai en tête et ce, pratiquement, depuis que j'ai fini *Tournament*, il y a trente ans de cela. Bart est grosso modo calqué sur l'idée que je me faisais de mon grand-père, qui (à la différence de celui d'Asa) est mort quelques années avant ma naissance -- je ne l'ai jamais vu, jamais connu sinon par ouï-dire de sorte qu'en rédigeant ce livre je “m'ébattais sur sa tête”, toujours avec le sentiment et même la conviction que je ne pourrais jamais “l'arracher au sommeil”⁷.

Nous n'insisterons pas sur l'importance de ce que l'auteur appelle modestement « un procédé pour lancer l'œuvre ». Les remarques sur les associations entre le texte persan et *Tournament* sont très éclairantes. La nostalgie de l'Âge d'Or révolu, la quête de l'ancêtre prestigieux, le désir de faire revivre un monde disparu (l'Iram mentionné dans le cinquième quatrain est un jardin fabuleux, aujourd'hui enseveli quelque part dans les sables de l'Arabie), les thèmes de la chasse et de l'ivresse se trouvent bel et bien dans l'hypotexte persan. *Tournament*, en les reprenant, les intègre dans une structure narrative qui lui est propre et les transpose dans un autre temps, à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, et dans un autre lieu, le Sud. D'autre part, il ne fait aucun doute que le choix des noms a été déterminé par une forme de mimétisme phonétique ; Bart est issu de Béhram (en anglais Bahram) ou Béhram-Gour, roi de Perse, qui doit son surnom à son amour pour la chasse à l'onagre *Gour*, passion qui fut la cause de sa

⁷ Lettre à P. Carmignani, 20 novembre 1978.

mort ; cette destinée s'inscrit dans le double sens du nom *gour* qui signifie à la fois l'âne sauvage et la tombe.

Djèmchid a pareillement conduit au choix de Jameson, qui lui est phonétiquement proche, mais la ressemblance porte aussi sur un certain nombre d'attributs communs au personnage historique et au personnage fictif. Djèmchid, 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* (Roi) et de *Chid* (Soleil) qui renvoient à la beauté de sa personne et à l'éclat de ses actions. On ne peut manquer d'être frappé par la similitude existant 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 (cf. l'analyse de *Tournament* et de "La Colonne de feu").

Si l'allusion aux poèmes d'Omar Kheyyam n'est pas immédiatement perceptible (les indices présentés par le texte sont très minces), la parenté entre *Tournament* et *Absalon ! Absalon !* de W. Faulkner est en revanche d'une aveuglante évidence. Nous noterons à ce propos, puisque l'occasion s'en présente, que l'œuvre romanesque de S. Foote illustre de façon exemplaire, les problèmes que posent aux écrivains sudistes venant après Faulkner, la présence et surtout la proximité, d'une œuvre immense et originale qu'ils ne peuvent ignorer. Dans un de ses articles, A. Bleikasten⁸ a parfaitement résumé la situation de ces héritiers bien embarrassés par un legs faulknérien décidément trop riche :

Sans doute la somme faulknérienne domine-t-elle si massivement le roman américain de ce premier demi-siècle qu'elle apparaît comme un monument incontournable. Et il est évident que pour les romanciers sudistes d'aujourd'hui Faulkner continue d'être une référence majeure ; qu'ils s'inscrivent ou non dans sa mouvance, ils ne sauraient éluder la nécessité de se déterminer par rapport à ce qu'il leur a laissé en partage.

L'écrivain contemporain doit donc compter avec Faulkner, seigneur tout-puissant du *Yoknapatawpha* et suzerain incontesté sinon

⁸ "Modernité de Faulkner" in *Delta*, III (novembre 1976) 156.

incontestable de cette Province du Verbe qu'est le Sud, et il n'a guère le choix devant cette suprématie qu'entre deux attitudes : l'allégeance ou la rébellion. Seule est exclue l'indifférence, comme en témoigne avec humour F. O'Connor : « La présence de Faulkner parmi nous modifie profondément ce qu'un écrivain peut ou ne peut pas se permettre de faire. Personne ne veut se retrouver coincé avec sa mule et sa charrette sur la voie où le Dixie Limited arrive à toute vitesse » (45). S. Foote a fait preuve de plus d'audace ; loin de craindre, comme F. O'Connor, le passage de l'express faulknerien, il a en quelque sorte pris le train en marche :

Je n'ai jamais redouté la puissante influence de Faulkner. Je l'ai bien accueillie, tout autant ou presque que, disons, l'influence de William Shakespeare, John Keats, Robert Browning ou Marcel Proust. Tout ce qui peut m'apprendre quelque chose, je l'adopte avec empressement, et je n'ai jamais fait grand cas de la référence de Flannery au Dixie Limited. Pourquoi ne pas partir de plus loin et redouter l'Express élisabéthain ou le char de Keats ?⁹

À seize ans, l'auteur découvre *Lumière d'Août* ; quatre ans plus tard, il écrit, dans *The Carolina Magazine*, un article sur *Absalon ! Absalon !*, puis rencontre l'illustre aîné, qui a déjà publié une quinzaine de romans (dont *Le Bruit et la fureur*, *Sartoris*, *Sanctuaire* et *Tandis que j'agonise*) quand *Tournement* paraît en 1949. La dette à l'égard de Faulkner est indéniable, nous aurons l'occasion de le montrer, mais, s'il la reconnaît volontiers, S. Foote a toujours tenu à en relativiser l'importance sans pour autant la minimiser. Il s'en explique dans l'entretien reproduit par *The Mississippi Quarterly* ; il évoque H. James, J. Conrad, E. Hemingway, mais aussi Stendhal, Flaubert, Tolstoï, Michelet, Gibbon et surtout Proust, le maître vénéré :

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. Proust est, je suppose un...eh bien, très certainement un plus grand écrivain que Faulkner, si tant est que cette remarque ait un sens. Son influence a donc plus de chances d'être profonde. 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

⁹ Lettre à P. Carmignani, 29 novembre 1983.

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 personnelles¹⁰.

Somme toute, 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 cela est 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. (Harrington 353).

C'est là une question sur laquelle nous ne nous prononcerons pas. Revenons prudemment au problème des relations entre les deux romans. La parenté entre *Tournament* et *Absalon ! Absalon !* (1936) est d'ordre thématique (quête de la vérité sur un homme et sur le Sud) et technique (multiplicité des foyers de conscience et relais des voix narratives). Rappelons que dans *Absalon ! Absalon !* Quentin Compson cherche à comprendre la grandeur et la décadence du Sud, à travers l'histoire parallèle de l'ascension, puis de la chute du Colonel Sutpen, qui est à la fois l'incarnation et la négation du Sud. Au terme de cette reconstitution d'un passé collectif et individuel, Quentin Compson prend conscience de l'ambivalence des sentiments (amour et haine) qu'il éprouve à l'égard du Sud. Le caractère le plus remarquable du roman de Faulkner réside dans la diversité des points de vue convergeant sur le personnage du Colonel Sutpen et dans l'emboîtement des voix narratives donnant corps au récit. Le résumé suivant permettra d'en juger : un premier narrateur, Miss Rosa Coldfield, sœur de la seconde épouse de Thomas Sutpen, raconte à Quentin, avant son départ pour Harvard en 1909 l'histoire de Sutpen. Sur ce premier récit,

¹⁰ E. Harrington, "Interview with Shelby Foote," *Mississippi Quarterly*, XXIV, n°4 (automne 1971) 354.

vient se greffer une autre version proposée par le père de Quentin, version qu'il tient lui-même de son propre père. Dans ce chœur de voix contemporaines – nous sommes toujours en 1909 – s'insèrent celles des protagonistes du drame qui s'est déroulé au siècle précédent. Finalement, l'ensemble est recomposé, pièce par pièce, comme un gigantesque puzzle par Quentin et Shreve McCannon, son camarade de chambrée à l'université de Harvard. Le choix d'une telle démarche pour atteindre une vérité d'ordre affectif et historique pose un certain nombre de problèmes sur lesquels nous reviendrons ultérieurement. *Tournament* met en œuvre un procédé identique à celui que nous venons de décrire : Asa, d'abord auditeur fasciné de la geste de son grand-père, s'en fait ensuite le chroniqueur et le dépositaire. Pour mener à bien cette reconstitution – qui est aussi quête d'une filiation symbolique – Asa doit s'immerger dans un flot de souvenirs, d'images et de paroles, et orchestrer tout un concert de voix composant un récit d'où surgira, dans un halo de légende, l'image de Hugh Bart dont la destinée a tant pesé sur la sienne.

L'influence de Faulkner est tout aussi sensible dans *Tourbillon* où S. Foote alterne, comme dans *Tandis que j'agonise*, les monologues de tous ceux qui sont de près ou de loin impliqués dans le crime de Luther Eustis. L'auteur cependant, dans un autre entretien, mentionne aussi sa dette envers *The Ring and the Book* de R. Browning et souligne d'ailleurs l'antériorité de l'utilisation de ce procédé chez le poète. La technique narrative est donc commune aux trois œuvres, mais, au plan de l'intrigue et des thèmes, la parenté est plus grande entre *Tourbillon* et le récit de R. Browning, qui relate en douze monologues différents, les événements conduisant au meurtre d'une jeune femme, Pompilia Comparini, par son mari, le Comte Guido Franceschini, et le procès qui s'ensuit. On y retrouve la même réflexion, douloureuse, sur la nature de la Vérité, du Bien et du Mal ; la même conclusion, désabusée, sur l'imperfection de la nature humaine.

Shiloh s'inscrit dans la lignée des grands romans de guerre et l'auteur revendique pour maîtres, Stendhal, Tolstoï et S. Crane dont *La Conquête du Courage*, peut effectivement se lire en filigrane. Quant à *The Civil War*, l'œuvre maîtresse, S. Foote, qui l'appelle « mon Iliade », lui a donné vingt-quatre chapitres, comme le modèle

antique ; nous noterons enfin que le dernier roman, encore sur le métier, *Two Gates to the City*, fait par son titre référence à *L'Odys-sée* :

Les songes vacillants nous viennent de deux portes ; l'une est fermée de corne ; l'autre est fermée d'ivoire ; quand un songe nous vient par l'ivoire scié, ce n'est que tromperie, simple ivraie de paroles ; ceux que laisse passer la corne bien polie nous cornent le suc-cès du mortel qui les voit¹¹.

Les mythes antiques ne sont pas les seuls à figurer dans l'œuvre de S. Foote. Il en est d'autres, plus récents, comme le mythe de Faust qui apparaît dans la nouvelle "Le Crescendo final" et surtout, dans *Tourbillon*. L'hypotexte shakespearien est également mis à contribution ; *Tourbillon*, enquête sur la nature du Mal, s'ouvre sur une citation de *Macbeth*. Le ton est ainsi donné dès le début du récit et les références à Shakespeare incluront par la suite divers personnages (Troilus et Cressida, Falstaff, Hamlet) et la pièce *Mesure pour Mesure* qui fournit l'épilogue : « J'ai vu la corruption bouillir et bouillonner / Jusqu'à faire déborder la marmite » (269).

Les textes de S. Foote ne renvoient pas seulement aux mythes et aux œuvres littéraires, classiques ou contemporaines ; ils se greffent aussi sur le texte fondateur de la geste et de la littérature du Nouveau Monde : le Livre des Livres, la Bible, où le poète Blake voyait le « Grand Code de l'Art ». On a pu dire, à juste titre, que l'espace américain « a toujours été, depuis les Puritains, depuis ceux qui avant eux l'ont rêvé, un espace-texte se déroulant comme une geste historique ; "Les États-Unis, bornés au nord par le Pôle, au sud par l'Antarctique, à l'est par le premier chapitre de la Genèse et à l'ouest par le jour du Jugement dernier"¹² ». Telle est bien en effet la géographie imaginaire et scripturale de l'Amérique. Le *Bible-belt* enserre le Sud réel, et le Sud diégétique est tout entier circonscrit par le texte

¹¹ *L'Odys-sée*, traduction de V. Bérard (Paris : Belles Lettres, 1963) XIX, 562-569.

¹² P.-Y. Pétilion, *La Grand-route : Espace et écriture en Amérique* (Paris : Le Seuil, 1979) 33.

biblique. Les quatre points cardinaux de l'espace-texte sudiste sont occupés par divers épisodes ou livres bibliques : la Chute, les Prophéties d'Isaïe (mises à exécution par le Nord), l'Apocalypse et les Lamentations. Les Sudistes sont bien, des « Autochtones du Livre¹³ ».

Entre l'œuvre de S. Foote et le prototexte scripturaire, les liens sont multiples ; ils se manifestent dans le nom des personnages (Asa, Isaac, Beulah, Ebenezer...), des lieux (Ararat, Lake Jordan [le Jourdain]...), dans les citations et les références les plus diverses ("La Colonne de feu", le déluge, la Pentecôte et le don des langues...). Mais la Bible joue surtout le rôle de grille d'interprétation par rapport à l'histoire du Sud ; *L'Enfant de la fièvre* retrace toutes les étapes ayant conduit de l'Éden à la vallée de larmes et de l'innocence à la culpabilité. Le scénario est bien connu et peut se résumer en quelques lignes :

1. *L'Éden* : arrivée de l'Européen dans le Delta, terre vierge, terre promise ;
2. *La Corruption* : c'est le double péché de l'appropriation des terres et de l'exploitation de l'homme ;
3. *Le Jugement* : le Sud est « pesé dans la balance et son poids se trouve en défaut ». La citation de Daniel (5, 27) est à l'origine du motif de la balance, de la pesée (ou de la comptabilité) du Bien et Mal, et de l'image de l'homme à la balance (tirée de L'Apocalypse) qui apparaissent dans l'œuvre.
4. *La Malédiction/curse* : l'homme est proscrit (référence à Caïn et Ismaël), sa demeure ruinée (cf. *L'Amour en saison sèche*, "La Colonne de feu"), sa terre ravagée (les sauterelles apparaissent dans *L'Amour en saison sèche* et *Tourbillon*). La guerre civile sanctionne cette chute hors de l'Éden et marque la brutale intrusion de l'Histoire.

Ainsi s'expliquent la nostalgie d'un paradis perdu, la permanence du thème du retour à Beulah, la contrée ou la femme que le Sud a délaissée en faveur d'une nouvelle Jézabel, symbolisée par les « nouvelles dominantes » que sont le progrès, l'argent, la modernité :

¹³ J. Derrida, *L'Écriture et la différence* (Paris : Le Seuil, 1967) 102.

Cette liste pourrait s'allonger, s'allonger, mais telles en étaient les dominantes. C'étaient les choses que, du haut de leur chaire, les prédicateurs fustigeaient et censuraient, citant l'eschatologie de Jérémie, d'Isaïe et de Jésus - sans aucun résultat, car les gens assis, endimanchés, opinaient doucement de la tête à tout ce que le prédicateur leur disait au sujet de la damnation sur terre et des flammes de l'Enfer, mais, le lundi matin, ils reparaissaient sans changement ; ils donnaient un jour au Seigneur et gardaient les six autres pour eux (*L'Enfant* 222).

L'auteur voit dans « la faillite de l'Amour », l'égoïsme et la cupidité, les causes profondes de cette décadence qui s'expie par la solitude : « Nous sommes essentiellement, irrévocablement seuls » (*Tourbillon* 233).

Finalement le prototexte scripturaire joue dans la littérature sudiste contemporaine un rôle parallèle à celui du mythe du *Cavalier*, au XIX^e siècle : celui-ci servait de pierre de touche pour éprouver le caractère national, celui-là permet de mesurer l'écart entre ce que le Sud promettait d'être et ce qu'il est devenu. C'est là toute la tragédie du Sud et aussi, comme l'a dit W. Faulkner, le secret de sa séduction : « La beauté – spirituelle et physique – du Sud réside dans le fait que Dieu a tant fait pour lui et l'homme si peu ».

Que peut-on retenir de cette incursion dans le domaine fascinant de l'intertextualité ? Essentiellement, qu'il n'est de littérature (et donc, de critique ?) que de seconde main : un texte ne s'engendre pas par un processus de génération spontanée. La dérivation hypertextuelle, dont nous avons analysé le fonctionnement, démontre la part de bricolage – au sens noble que lui a donné l'anthropologie structurale – qui entre dans la création littéraire. Parler de bricolage ne diminue en rien l'originalité d'un auteur ; c'est déplacer le lieu où elle s'exerce, du choix initial de la situation, des thèmes ou des personnages – qui sont, au propre comme au figuré, des données, du déjà-lu/déjà-écrit – à la faculté d'opérer de nouvelles combinaisons entre ces éléments. Nous n'entendons pas autre chose quand nous écrivons que la littérature sudiste est toujours *sus-dite*, c'est-à-dire s'affirme, en prenant appui sur d'autres textes, comme littérature au second degré ou livresque. Ce n'est pas la seule, bien évidemment, mais les hypotextes qu'elle met en circulation sont en nombre assez limité et leur

rotation, assez constante pour qu'ils soient pris en compte dans toute tentative de définition de la littérature sudiste.

Enfin, la pratique de l'intertextualité, remise à l'honneur sous un vocable neuf (on l'appelait autrefois parodie, pastiche ou travestissement), fait du lecteur un véritable coproducteur ou coauteur de l'œuvre. Il a ainsi voix au chapitre ; c'est donc une pratique qui ne manque ni de vertu ni de charmes, et sur ce point, qui sera le dernier, nous laisserons, intertextualité oblige, la parole à G. Genette, son meilleur avocat :

L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune ; une *lecture palimpsestueuse*. Ou, pour glisser d'une perversité à une autre ; si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois.

Cette lecture relationnelle (lire deux ou plusieurs textes en fonction l'un de l'autre) est sans doute l'occasion d'exercer ce que j'appellerai, usant d'un vocable démodé, un structuralisme ouvert. Car il y a, dans ce domaine, deux structuralismes, l'un de la clôture du texte et du déchiffrement des structures internes ; c'est par exemple celui de la fameuse analyse des *Chats* par Jakobson et Lévi-Strauss. L'autre structuralisme, c'est par exemple celui des *Mythologiques*, où l'on voit comment un texte (un mythe) peut - - si l'on veut bien l'y aider - - "en lire un autre". Cette référence, peut-être impudente, se passe de développement et de commentaire.

Mais le plaisir de l'hypertexte est aussi un jeu. La porosité des cloisons entre les régimes tient surtout à la force de contagion, dans cet aspect de la production littéraire, du régime ludique. A la limite, aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi de structures existantes ; au fond, le bricolage, quelle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu, en ce sens au moins qu'il traite et utilise un objet d'une manière imprévue, non programmée, et donc "indue" - le vrai jeu comporte toujours une part de perversion¹⁴.

¹⁴ *Palimpsestes*, 452.

7. LES ASSISES DE L'ŒUVRE

L'ŒUVRE de S. Foote repose sur quatre piliers qui peuvent indifféremment s'appeler : *Littérature / Histoire / Mythe / Vérité* ou *Écriture / Réel / Fiction / Vérité*.

La conjonction de ces quatre termes ne va pas sans poser quelques problèmes ; le principal tient à la définition de l'objectif que l'auteur assigne à sa pratique d'écrivain, la *Vérité*, et à l'affirmation selon laquelle *Histoire* et *Roman* sont deux voies différentes, mais complémentaires, pour y accéder :

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'autre¹⁵.

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'historiographie¹⁶ ». Les historiens professionnels n'en ont pas moins accueilli les deux premiers volumes 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 sacro-saintes conventions par lesquelles le discours historique affiche son sérieux et

¹⁵ *The Novelist's View of History*, sans pagination.

¹⁶ J. Graham, "Talking with Shelby Foote-June 1970", 418.

son érudition : l'usage de notes. La reconnaissance du statut d'historien de S. Foote dépendait donc de la présence de notes de bas de pages (*Foot[e]notes*). *A View of History*, publié en 1981, fut la réponse de l'auteur à ses détracteurs. 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 pépère 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 le 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 méritée¹⁷ ».

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 jette 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.

¹⁷ Cette affirmation s'appuie sur une autre déclaration de l'auteur, rapportée par E. Harrington : « En tant qu'homme, on doit sans cesse porter des jugements, mais en tant qu'artiste, on doit faire preuve de compréhension ».

Dans cette offensive en règle contre cette forme de récit historique qui a pour objectif d'expliquer « quelque action, ses conséquences, ses débuts, son incidence et ce qui en résulta », S. Foote, qui s'en tient au *comment c'était/how it was*, 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 complète¹⁸.

À cette histoire narrative (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 ou d'un prophète¹⁹ », 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* 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

¹⁸ Cité par R. Barthes, *Essais critiques IV : le Bruissement de la langue* (Paris : Le Seuil, 1984) 166.

¹⁹ G. Bourdieu et H. Martin, *Les Écoles historiques* (Paris : Le Seuil, 1983) 211.

réfèrent : « 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*²⁰ ». 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 démontrable, 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)²¹ ». Comme le montrera l'exemple cité à propos de *Shiloh*, toute description d'une charge de cavalerie opère implicitement ou explicitement la fusion de la monture et du cavalier pour déboucher sur le stéréotype mythique de l'homme-cheval, du Centaure. Sur ce point, les conclusions de R. Barthes recourent les nôtres :

Lorsque, chez un historien, les unités indicielles prédominent (renvoyant à chaque instant à un signifié implicite), l'Histoire est entraînée vers une forme métaphorique, et avoisine le lyrique et le symbolique ; c'est le cas, par exemple, de Michelet. Lorsque, au contraire, ce sont les unités fonctionnelles qui l'emportent, l'Histoire prend une forme métonymique, elle s'apparente à l'épopée ; on pourrait donner en exemple pur de cette tendance l'histoire narrative d'Augustin Thierry (162).

Ainsi, l'histoire-littérature ou, en d'autres termes, « l'histoire-bataille, l'histoire-biographie²² », est 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. Nous serons ainsi amené à défendre, lors de l'analyse de *Shiloh*, la thèse suivante : la vérité visée par

²⁰ R. Barthes, *Essais critiques* (Paris : Le Seuil, 1964) 163.

²¹ *Ibid.*, 82.

²² G. Lefebvre, *Réflexions sur l'histoire* (Paris : F. Maspéro, 1978) 32.

l'auteur n'a pour critère de vérification que sa conformité aux lois d'un dire, d'un genre littéraire ; elle s'articule sur un mythe personnel et collectif, garant de sa crédibilité. Il ne faut pas en chercher la sanction dans la Réalité, mais bien dans le Désir du Sujet, dans le regret que lui inspire le fait que les choses ne soient pas ce qu'elles auraient pu être.

Force nous est de reconnaître cependant que, dans ce débat, où nous prenons parti contre l'auteur, notre position est, tout autant que la sienne, soumise à des déterminations d'ordre idéologique. Notre conception de l'histoire est marquée par la réflexion contemporaine sur l'historiographie, qui pose le problème de sa finalité ou de sa fonction en termes antagonistes : représentation/mimésis d'une part, intelligibilité d'autre part, et tranche en faveur du second. Ce qui revient à dire que, « loin d'être simple reproduction du passé, la connaissance historique est réélaboration de celui-ci, car elle passe inévitablement par la conceptualisation. Connaître historiquement, c'est en effet substituer à un donné brut un système de concepts élaborés par l'esprit » (G. Bourdieu 298). Voilà pourquoi l'histoire se détache à l'heure actuelle de la chronique ou de l'annalistique, qui s'épuisent à reconstituer le passé dans tout le désordre de son expérience immédiate et directe. Il y a véritablement eu dans notre conception de l'histoire une révolution idéologique et épistémologique, qui s'est traduite, même s'il revient en force dans l'histoire destinée au grand public (un grand enfant ?), par « l'excommunication du Récit » (Lefebvre 32). Il s'agit moins, en effet, de revivre que de comprendre le passé, et R. Barthes est fondé à dire, au vu de cette évolution, que « la narration historique meurt parce que le signe de l'Histoire est désormais moins le réel que l'intelligible » (E.C. IV 166).

Peut-être les vérités du moment seront-elles répudiées demain comme autant d'erreurs, mais la réflexion actuelle sur les conditions de production du discours historique a mis en lumière deux conséquences dont la validité, nous en prenons le pari, sera difficilement remise en question. La première concerne la vérité de l'histoire, qui « est fonction de la vérité de la philosophie mise en oeuvre par l'historien²³ ». Notion capitale que H.-I. Marrou, à qui nous la devons, développe jusque dans ses conséquences les plus extrêmes quand il

²³ H.-I. Marrou, *De la connaissance historique* (Paris : Le Seuil, 1954) 228.

écrit : « Il n'y a pas d'histoire véritable [...] qui soit indépendante d'une philosophie de l'homme et de la vie, à laquelle elle emprunte ses concepts fondamentaux, ses schémas d'explication et d'abord les questions mêmes qu'au nom de sa conception de l'homme elle posera au passé » (228) et conclut :

La connaissance historique, reposant sur la notion de témoignage, n'est qu'une expérience médiate 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 (137).

La seconde conséquence met l'accent sur la nécessité d'une *réflexion théorique préalable* : « Parce que "l'historien est dans l'histoire", il est bon que toute œuvre d'historien soit dès l'abord placée, par son auteur même, dans l'éclairage exact qu'il attribue personnellement soit à sa méthode de réflexion, soit aux circonstances de sa recherche » (294).

C'est précisément sur ces deux points, concernant l'idéologie et la théorie, que la pratique de S. Foote prête, selon nous, le flanc à la critique, et ce, d'autant plus que sa doctrine en la matière peut se résumer en une seule formule ; à bonne rhétorique, point n'est besoin de réflexion théorique. En outre, partant de la constatation que l'historicité comme le romanesque ne peuvent s'appréhender que par la narration, moyen d'exposition commun aux deux genres, S. Foote conclut à la parfaite analogie des deux discours ; l'historique passe ainsi sous la juridiction du littéraire, c'est-à-dire des (Belles) Lettres et donc d'un Art qui repousse sans cesse l'aveu de son artifice.

Quant à l'idéologie, elle entre en jeu dès qu'il y a occultation du processus de production et valorisation du seul produit, doté d'un statut d'entité autonome. L'opération n'est pas sans rapport avec le fétichisme ; l'œuvre est réifiée sinon déifiée et l'Écriture, loin d'être, selon le vœu de R. Barthes, une façon de penser la littérature, n'a pas d'autre objectif que de l'étendre. En ne mettant jamais en question « le pacte qui lie l'écrivain à la société²⁴ », l'auteur entretient l'illusion qu'il existerait une Écriture neutre et innocente parce que débarrassée des marques les plus évidentes de sa fabrication et de sa relation à la

²⁴ R. Barthes, *Degré zéro de l'écriture* (Paris : Le Seuil, 1953) 22.

société où a lieu sa mise en œuvre. C'est là un vice rédhibitoire aux conséquences graves ; la pratique historique de l'auteur vise non la *déconstruction du mythe*, mais sa *perpétuation*. L'histoire du passé, en tant que seul "dire", s'affirme donc comme refuge devant les sollicitations et les défis de l'histoire contemporaine, celle qui reste à "faire".

C'est donc avec une certaine réticence que S. Foote reconnaît que son histoire de la guerre civile – innocemment ou habilement sous-titrée *Récit/A Narrative* – a peut-être un objectif autre que celui de dire « comment c'était » ; par exemple, défendre une thèse ou avancer une interprétation nouvelle. L'œuvre se propose effectivement, toujours « par la description des choses telles qu'elles ont existé », de montrer que le théâtre d'opérations de l'Ouest a été aussi important, dans le déroulement du conflit, que celui de l'Est, de réhabiliter le personnage très controversé de Jefferson Davis, Président de la Confédération, et d'un autre Sudiste, plus controversé encore, le Général Nathan Bedford Forrest (cf. sur ce dernier point, l'analyse de *Shiloh*). Il n'est pas non plus indifférent que *Shiloh*, qui raconte la bataille du même nom en faisant alterner les récits des Yankees et des Confédérés, rompe cet équilibre en faveur du Sud et donne le mot de la fin au lieutenant confédéré, Palmer Metcalfe.

C'est à partir de telles observations et des principes théoriques que nous venons d'exposer que nous formulerons notre position à l'égard de la pratique historique ou plutôt historico-romanesque de l'auteur. Elle pose un problème fondamental, qui peut s'énoncer en ces termes : l'histoire sert-elle d'alibi à la fiction ou est-ce l'inverse qui se produit ?

Reste à présent à définir une notion dont nous avons fait et ferons encore grand usage : le mythe. Il est en fait plus facile de parler de mythes particuliers que du mythe en général, c'est-à-dire d'un modèle générique, qui serait en quelque sorte le paradigme des premiers. Plusieurs auteurs (M. Eliade, C. Lévi-Strauss, R. Barthes, A. Greimas, G. Dumézil, G. Durand...) ont cependant essayé de dégager un invariant et les définitions qu'ils proposent peuvent se ramener à deux types :

- les définitions à dominante qualificative, portant essentiellement sur la nature, l'être, les caractères spécifiques du mythe (Qu'est-ce qu'un mythe ?) ;

– les définitions à dominante fonctionnelle, mettant l'accent sur la finalité, le rôle du mythe (À quoi sert-il ?).

Le dénominateur commun aux premières, c'est la notion de *récit*. Conformément à l'étymologie (*muthos* = parole, récit), le mythe est défini comme un récit à valeur symbolique mettant en scène, dans un passé ou un avenir fictifs, des personnages réels ou imaginaires ; une société donnée y révélerait ainsi sa structure, ses archétypes, ses croyances fondamentales, ses tentatives d'explication du monde physique ou sa foi en une quelconque eschatologie. Dans cette perspective, le mythe, comme l'écrit R. Barthes, dans *Mythologies*, est une parole, un système de communication, qui « ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère ; il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles²⁵ ». Si le mythe est essentiellement récit, la réciproque n'est pas vraie, mais nous pensons cependant que le mythe est l'horizon du récit. Tout récit court le risque de se mythiser, d'être attiré par ce que R. Jakobson appelle « le pôle métaphorique du langage », aussi peut-on légitimement se demander avec K. Ruthven si : « La métaphore est un mythe condensé ou si le mythe est une métaphore dilatée ?²⁶ ».

Dans la seconde perspective, c'est la fonction cognitive du mythe qui a été mise en avant. Le mythe serait un instrument d'appréhension et de compréhension de la réalité. L'anthropologie structurale a rapproché le mythe d'un modèle logique capable de résoudre une contradiction : « La pensée mythique procède de la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive²⁷ ». Ce qui prime alors, dans le mythe, c'est moins sa lettre que son intention, qui est d'opérer une sorte de *coincidentia oppositorum* :

$$\frac{\text{A}}{\text{Non A}} = \frac{\text{B}}{\text{Non B}}$$

²⁵ R. Barthes, *Mythologies* (Paris : Le Seuil, 1970) 193-194.

²⁶ K. K. Ruthven, *Myth* (London : Methuen and Co Ltd, 1976) 56.

²⁷ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris : Plon, 1958) 248.

La spéculation mythique serait ainsi mise en branle par la perception d'une opposition de type binaire et chercherait à organiser, ne serait-ce qu'au plan de l'imaginaire, un monde sans contradictions, d'où son caractère "euphorique" et "euphémique". C'est cet aspect que nous avons retenu, dans notre présentation du mythe sudiste, mais il en est un second, qui revêt, dans le cadre de cette étude, une importance particulière :

Le mythe a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité. [...] Ce que le monde fournit au mythe, c'est un réel historique, défini, si loin qu'il faille remonter, par la façon dont les hommes l'ont produit ou utilisé ; ce que le mythe restitue, c'est une image *naturelle* de ce réel. [...] Une pres-tidigitation s'est opérée, qui a retourné le réel, l'a vidé d'histoire et l'a rempli de nature (*Mythologies* 229-230).

Cette transformation de l'historique et partant, du culturel en naturel, est le propre de la fonction idéologique. Elle a joué à plein dans la société sudiste, qui a lentement doté tout un ensemble d'images et de stéréotypes, produits à un moment particulier de son histoire, d'une existence autonome et durable au sein du mythe, ainsi devenu, au double sens du terme (un ailleurs et un moyen de défense), un *alibi* perpétuel.

C'est là une illustration convaincante de la façon dont une « société produit des stéréotypes, c'est-à-dire des combles d'artifice, qu'elle consomme ensuite comme des sens innés, c'est-à-dire des combles de nature²⁸ ». Si l'histoire se définit comme le domaine de l'irré-médiable, de « l'ayant été » (*it was*), le mythe, domaine de ce qui « aurait pu être » (*might have been*), en devient ainsi, pour le Sudiste, non pas le contraire, mais le double nécessaire. Quand W. Faulkner fait dire à un des personnages d'*Absalon ! Absalon !* que ce qui aurait pu être est plus vrai que la vérité²⁹, il donne la formule qui explique la fascination du Sud pour le mythe et son goût pour le roman, qui en est le lointain descendant ; l'imagination romanesque n'est-elle pas égale-

²⁸ R. Barthes, *Leçon* (Paris : Le Seuil, 1978) 32.

²⁹ « il existe un qui-aurait-pu-être plus vrai que la vérité », *Absalon ! Absalon !* trad. par R.-N. Raimbault avec la collaboration de Ch.-P. Vorce (Paris : Gallimard, 1953) 125.

ment, selon la définition de R. Barthes, *probable* ? Nous y trouvons du même coup, en tant que critique, la justification de notre propre entreprise, car à l'intuition du romancier et du poète, W. Faulkner, fait écho la réflexion de Ph. Ariès³⁰, historien des mentalités : « Pour la connaissance de la civilisation d'une époque [...] "*l'illusion même dans laquelle ont vécu les contemporains a la valeur d'une vérité*" ».

³⁰ *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* (Paris : Le Seuil, 1975) 106.

8. L'ÉCRITURE : ESQUISSE D'UNE PETITE RHÉTORIQUE SUDISTE

EN QUOI consiste le Sud qui “in-siste” dans le Texte ? Toute enquête sur ce que nous avons appelé la *Sudité*, c'est-à-dire l'essence du Sud qui se donne à lire dans la fiction, mentionnera sans aucun doute, entre autres caractéristiques, des thèmes, des mythes, une philosophie de l'histoire ou même une métaphysique propres. Ces critères ne sont pas dénués de pertinence, cependant le Sud s'écrit – il est mis en œuvre sinon produit par une Écriture – et nous aurions aimé en trouver la ou les figure(s) clé(s), à la manière d'un R. Jakobson, qui a caractérisé le texte romantique ou symbolique par la prédominance de la métaphore et le texte réaliste, par la primauté de la métonymie¹. Nous devons hélas ! porter au passif de cette étude l'ambition naïve de découvrir ce(s) principe(s) en passant de l'examen de quelques pratiques individuelles à une proposition plus générale. Quel dénominateur commun pouvions-nous espérer trouver entre l'écriture impétueuse, torrentielle, de William Faulkner ou de Thomas Wolfe, qui charrie les mots, les bouscule et les heurte, celle, plus aérienne de William Goyen ou d'Ellen Glasgow, élégante, mesurée, pétrie d'ironie légère et enfin, celle de Shelby Foote, qui, par sa solidité, sa densité, son poli, évoque parfois le métal ou le minéral ? L'entreprise, convenons-en, relevait de la gageure. Nous avons pourtant cru un instant trouver une de ces figures typiques dans l'*hypotypose*, entendue non au sens restreint de la rhétorique classique comme procédé « qui peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante² », mais au sens large que lui donne G. Durand dans son livre, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Figure de rhétorique qui « présentifie » les faits passés, l'hypotypose traduirait « en syntaxe le pouvoir fantastique de la mémoire...[et le] désir de vaincre la temporalité » (490 ; 349).

¹ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Paris : Le seuil, 1963) 62.

² P. Fontanier, *Les Figures du discours* (Paris : Flammarion, 1986) 390.

Cette volonté d'exorciser le temps se manifesterait par la mise en œuvre de mythes synthétiques, où prédominent la répétition cyclique et rituelle (G. Durand y associe les motifs de la roue et les cérémonies initiatiques), la médiation des contraires (cf. la fonction du mythe ou par exemple celle de l'oxymoron chez W. Faulkner) et le thème du redoublement et de la réversibilité du temps. On pourrait donc y rattacher cet étrange phénomène de répétition des patronymes, des gestes et de la geste, que M. Gresset a dans sa thèse magistralement analysé et qu'on retrouve dans bon nombre de romans sudistes. L'hypotypose, également très proche de cette mise en scène du passé, évoquée dans un précédent chapitre, serait aussi la transposition, au plan de la rhétorique, du refus de l'irréversible, c'est-à-dire la négation de l'histoire et du progrès qui ont impliqué « l'abandon du paradis des archétypes et de la répétition ». Toutefois, cette interprétation se situe à un tel niveau d'abstraction et de généralité que sa portée pratique est en fait assez limitée, aussi restera-t-elle à l'état d'hypothèse. Revenons au niveau du particulier, à l'écriture de S. Foote dont l'apparente mesure (n'a-t-on pas parlé de clarté classique, de condensation, de transparence pour la qualifier ?)³ n'a d'égale que la démesure de ses prétentions théoriques et territoriales, puisqu'elle prétend annexer à la fois le roman et l'histoire.

Bien que la première version de *Tournament* ait été jugée trop expérimentale par l'éditeur – S. Foote, de son propre aveu, « s'ébattait dans les contrées sauvages de la langue anglaise » (Harrington 373) sous l'influence de J. Joyce et de T. Wolfe – ce n'est ni dans le lexique (qui se rattache au fonds commun de toute œuvre de fiction sudiste : la langue quotidienne mâtinée de parlers propres aux divers groupes sociaux tels que Noirs, pauvres Blancs, représentants de l'élite, etc.), ni dans l'utilisation des divers registres littéraires (humour, ironie, grotesque et tragique concourent à l'évocation tantôt bienveillante, tantôt acerbe du Sud présent ou passé), qu'il convient de rechercher l'originalité de cette écriture, mais dans son rapport essentiel à la Voix

³ G. Garrett, "Foote's *The Civil War*: The Version for Posterity?" *Mississippi Quarterly* 24 (automne 1971) 373.

et à un mode de Vision particulier. L'écriture est constamment sous-tendue de discours ; le Verbe insuffle vie et rythme à la Lettre :

J'ai une très faible sensibilité visuelle. Quand je lis un livre, je ne visualise pas la scène décrite. Quand j'écris une scène, je ne vois pas les personnages se déplacer. Chez moi, tout est verbal. Je lis des mots et ils entrent dans mon esprit en tant que mots, jamais en tant qu'images. Je ne veux pas dire par là que je suis totalement fermé aux images, mais je lis essentiellement des mots, des virgules et des points-virgules. Et quand j'écris, c'est pour moi une questions de mots, de virgules et de points-virgules (370).

Tout ce qu'écrit l'auteur passe, comme le disait G. Flaubert, par « l'épreuve du gueuloir » ; les phrases sont lues à haute voix et retouchées jusqu'à ce qu'elles se conforment au rythme de la langue parlée et acquièrent le grain de la voix : « Je teste tout ce que j'écris en le lisant à haute voix ou en moi-même, et il faut qu'on retrouve le rythme de la langue parlée dans ce que j'écris. Mon style s'appuie toujours sur la parole » (371). D'où la cadence et le naturel d'une prose qui affectionne un certain rythme ternaire, ne recule pas devant l'emploi de tournures familières et sait pourtant conserver une indéniable dignité, dont S. Foote trouve l'exemple dans la Bible : « Je crois en connaître la source. C'est indubitablement la Bible. C'est le meilleur livre qui ait jamais été écrit ; la solidité de ce style...Ça a produit des tas d'effets dans mon œuvre » (372). L'Oralité, l'influence du Verbe, doit également être rattachée à la tradition sudiste du récit populaire et de son écoute (*story-telling and story-listening*), qui interpelle l'écrivain, inaugure son entrée en littérature (le cas d'Asa, narrateur de *Tournament* est, de ce point de vue, exemplaire) et persiste dans l'œuvre sous la forme de cette instance organisatrice du récit, qui a pour nom la Voix ou les Voix. La Voix est le levain du récit : elle le féconde, le porte et l'anime ; on le voit dans *Tournament*, *L'Enfant de la fièvre* et surtout *Septembre en noir et blanc* qui fait alterner les récits non marqués d'un narrateur anonyme avec ceux des trois sections intitulées *Voix*, dont la coloration personnelle est très nettement perceptible. À l'origine du récit, on trouve toute la série paradigmatique de la non-personne : il/elle/eux/la ville//it, they, the town, etc., un “ça” qui narre, un tiers retranché derrière son discours. Pour l'auteur, « le meilleur type de narrateur est quelqu'un dont vous ne connaissez pas

l'identité⁴ ». Il arrive toutefois qu'il se manifeste et prenne directement en charge une partie de l'histoire. Ces intrusions, essentiellement consacrées à l'évocation du cadre spatio-temporel du récit, à la relation des antécédents du protagoniste ou à l'analyse de la mentalité du milieu où il évolue, sont le fait, non d'un personnage particulier, intradiégétique, mais d'une instance omnisciente, qui peut, à sa guise, entrer dans l'univers diégétique ou en sortir. La transition est souvent assez brutale : « C'était Isaac Jameson, né au désert dans une hutte au bord de la Trace » (*L'Enfant* 290). Loin d'être une simple incursion dans le non-événementiel, ces pauses, comme les nombreux sommaires émaillant le récit, sont intimement liées à l'action, car tout ce qui affecte le milieu où vit le protagoniste influe directement sur sa destinée. Grâce à cette instance ubiquiste, protéiforme et omnisciente, l'auteur peut mettre en œuvre une stratégie narrative qui, en jouant sur le proche et le lointain, l'objectif et le subjectif, le détachement de l'historien et l'implication du romancier, combine tous les avantages.

Face à la fluidité du discours oral avec ses méandres, ses anticipations et ses retours en arrière, l'Écriture s'affirme comme procès d'intégration et d'unification. L'opposition fondamentale entre les deux est mise en scène dans *Tournament*, véritable modèle de la création romanesque chez S. Foote. On y voit – ou plutôt on y entend – une voix, que l'on pourrait presque qualifier d'outre-tombe, relater l'histoire de Hugh Bart à son petit-fils, Asa, qui devenant à son tour narrateur, pourra par l'Écriture ordonner ce matériau, reconstituer le puzzle et la figure qui est en son centre. On retrouve la même situation dans “Le Crescendo final”, où le narrateur met également en forme, pour retracer la carrière et la vie de Duff Conway, ce qu'il a appris par ouï-dire. Le récit, produit de l'Écriture, recompose l'ensemble, rassemble les fragments épars en un tout parfaitement homogène qui accède ainsi à la réalité supérieure de l'œuvre d'art. À la fragmentation, à la dissémination du matériau de base (biographies individuelles, données historiques, économiques et sociales...) l'Écriture substitue la continuité, la forme et effectue un immense travail de structuration/intégration se manifestant par un nombre statistiquement

⁴ Entretien avec P. Carmignani, Paris, 21 décembre, 1983.

significatif d'échos, de similitudes, de reprises, de redoublements et de correspondances, tant au plan du lexique, de la syntaxe et de la rhétorique qu'à celui de la symbolique ou de la thématique. Des mots, des images, des séquences, des chapitres s'interpellent (comme dans *Tourbillon* ou *Septembre en noir et blanc*) et ce réseau complexe d'échos ou de répétitions produit un effet de « miroitement interne⁵ ». C'est également la duplication, la récurrence qui signalent les thèmes organisateurs du récit (nous entendons par thème « tout signe de l'œuvre rendu privilégié par la présence de surcodages à quelque niveau que ce soit⁶ », et la redondance est bien une forme de surcodage) au nombre desquels figurent l'ascension/la chute, la rupture/la continuité, la réalité/l'illusion, l'amour/l'absence d'amour, etc.

Nous voyons dans tous ces effets, la manifestation d'une Écriture régie par une vision particulière que nous appellerons *métaphorique*, car la métaphore « joue sur des similitudes, assure des liaisons ; elle accomplit des *rapprochements* » (Ricardou 154). Cette vision métaphorique fait fonctionner le texte comme une machine à établir des analogies, des correspondances et des récurrences ; la référence au temps cyclique, les mises en abyme, la structure en miroir du texte en sont directement issues. La vision du romancier sudiste (et de S. Foote, en particulier) se traduit par la recherche d'images métaphoriques : « Le romancier cherche une image unique qui liera, combinera ou incarnera deux points : le premier est un point concret, le second un point invisible à l'œil nu, mais auquel il croit fermement, tout aussi réel pour lui que celui que tout le monde perçoit⁷ ». Ainsi passé et présent s'interpénètrent, la réalité visible est toujours doublée d'invisible et le personnage, d'un archétype. Ce que F. O'Connor écrit de la *vision anagogique* s'applique tout à fait à la *vision métaphorique*, qui n'en est qu'une variante : « Le type de vision que le romancier doit impérativement posséder ou acquérir afin d'accroître le sens de son

⁵ J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman* (Paris : Le Seuil, 1971) 163.

⁶ C. Bureau, *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective* (Paris : PUF, 1976) 114.

⁷ F. O'Connor, *Mystery and Manners* eds. S. et R. Fitzgerald (New York : Farrar, Strauss & Giroux, 1957) 42.

histoire s'appelle la vision anagogique, et c'est elle qui permet de percevoir différents niveaux de réalité dans une image ou dans une situation » (72).

Une des visées essentielles de l'Écriture chez S. Foote est de retenir, de recueillir, dans le creux des signes, les vestiges, les images d'une société et d'une époque révolues, d'en préserver le souvenir dans cette forme « d'immobilité dynamique⁸ » qu'instaure l'œuvre. L'oxymoron est fondamental : il opère la synthèse des deux images caractérisant le mieux l'émergence de l'œuvre, née de la conjonction du Verbe et de la Lettre :

- *l'image aquatique*, l'image du fleuve avec ses tourbillons, ses crues, ses débordements....
- *l'image minérale*, antithèse du flux et du morcellement, symbole de la stase, de la pérennité...

La première, par le mouvement qui l'anime, par les connotations dynamiques qui la sous-tendent, est l'emblème du discours, du flot de paroles qui charrie, comme le fleuve, les grains de sable, le limon, les myriades d'éléments formant le matériau du récit romanesque. La seconde, aux connotations opposées, est le symbole d'une Écriture qui ambitionne d'éterniser, d'emprisonner dans un bloc sans faille – à l'image du mythe dont elle s'inspire (« le mythe où je puise (dans mon imagination) est un bloc de "faits" que j'exploite pour mes nouvelles et romans⁹ ») – une réalité fluctuante et incohérente. Telle est la finalité que l'auteur assigne à l'art d'assembler les mots « qui s'il est couronné de succès leur donnera une permanence plus grande que celle du bronze¹⁰ ».

L'Écriture chez S. Foote trouve sa justification dans le vieil adage *Scripta manent, verba volant* et confirme ainsi sa fonction de monument contre l'oubli. « Le récit », écrivait M. Gresset, dans l'épilogue de sa thèse sur W. Faulkner, « a pour fonction unique de circon-

⁸ "dynamic immobility", W. Faulkner, *As I lay dying* (New York : Random House, 1964) 72.

⁹ Lettre à P. Carmignani, 16 janvier 1978.

¹⁰ *The Novelist's View of History*.

venir l'oubli, fatalité ultime et peut-être unique de toute littérature » (vol. II, 722). Il ne nous déplaît de voir W. Faulkner et S. Foote, que nous avons parfois opposés, se rejoindre dans l'usage d'une même image pour définir le but ultime de leur art ; l'écrivain d'Oxford (Mississippi) a déclaré que : « Le jour viendra où l'écrivain devra franchir le mur de l'oubli et il voudra laisser une marque sur ce mur -- *Kilroy est passé par là* -- que quelqu'un verra cent ou mille ans plus tard » (Gresset, vol. III, 297). Quant à S. Foote, il justifie l'utilisation du delta, qui apparaît dans ses romans, à partir de "L'Enfant de la fièvre", en le décrivant comme « une sorte de poinçon, de marque de fabrique, comme si j'apposais mon sceau à ce que je touche, Kilroy est passé par là¹¹ ».

Ainsi l'Œuvre que le romancier a en vue et les livres qui la traduisent et la trahissent n'ont pour lui d'autre objectif que de « laisser un paraphe sur les murs du temps¹² » ; pareille volonté confronte le lecteur au paradoxe essentiel qu'une grande partie de la littérature sudiste semble affirmer contre l'évidence même de son être, c'est-à-dire contre la matérialité même de la lettre qui lui donne corps : à savoir que « c'est la parole, éphémère qui est indélébile, non l'écriture monumentale¹³ » et que la voix, substance fluide et menacée, est donc la vie même de la littérature.

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

¹² M. Gresset, préface à A. Bleikasten et F. Pitavy, *William Faulkner : As I Lay Dying, Light in August* (Paris : A. Colin, 1970) 14.

¹³ R. Barthes, *Essais critiques* IV, 346.

DEUXIÈME PARTIE

FICTIONS DU SUD

« Et c'est parce qu'elle est en partie un jeu que la littérature est réputée, d'une part, ne servir à rien, d'autre part, apporter toujours des plaisirs ineffables »

J. BELLEMIN-NOËL¹

LE SUD est pour nous par définition quelque chose d'écrit ou de verbalisé. C'est un *topos*, un lieu du langage, mais aussi un lieu dans le langage, autrement dit un espace-texte dont nous avons librement parcouru sept provinces particulières parmi toutes celles qui le composent :

1. *Tournament* (1949)
2. *Follow Me Down* (1950)/*Tourbillon* (1978)
3. *Love in a Dry Season* (1951)/*L'Amour en saison sèche* (1978)
4. *Shiloh* (1952)
5. *Jordan County* (1954)/*L'Enfant de la fièvre* (1975)
6. *Three Novels* (1964) qui reprend *Follow Me Down* ; *Jordan County* ; *Love in a Dry Season*
7. *September September* (1977)/*Septembre en noir et blanc* (1981)

Dans cette deuxième partie, nous n'avons pas abordé l'étude des romans dans l'ordre chronologique ; nous avons suivi la nouvelle ordonnance (2, 5, 3) adoptée par l'auteur, lors de la publication de *Three Novels*. Nous avons en revanche repoussé l'analyse de *Shiloh* à la fin de l'ouvrage et pris la liberté d'ajouter à chaque roman un sous-titre de notre cru, qui en résume la teneur ou met simplement en relief un aspect jugé essentiel, initiative que nous allons à présent justifier.

Pour *Tournament*, nous avons proposé le sous-titre « Roman des Origines/Origines du roman », qui s'explique aisément par le fait que cette œuvre inaugure le cycle des récits consacrés à Jordan County et relate aussi pourquoi et comment Asa, le narrateur, devient

¹ *Psychanalyse et littérature* (Paris : PUF, Que sais-je ? 1978) 34.

artisan de mots et de fictions. Le choix de *The Doomsday Book* (le recueil cadastral) pour désigner *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, *Jordan County* (*L'Enfant de la fièvre*) 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).

Nous avons puisé dans la classification des jeux établie par R. Caillois² les sous-titres des quatre romans suivants, à savoir *Agôn*, *Alea*, *Mimicry* et *Ilinx*, qui désignent respectivement les jeux où interviennent la compétition, le hasard, le simulacre et le vertige.

Pour *Shiloh*, roman d'une bataille (et roman en bataille, car l'écriture y guerroye), la référence à la notion d'*Agôn* s'imposait. *Septembre en noir et blanc* 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 « une évaluation erronée des risques » ; il s'agit au fond, au sens aristotélicien du terme, d'une *hamartia*, c'est-à-dire d'une erreur de calcul entre le but poursuivi et les moyens mis en œuvre.

L'Amour en saison sèche est une œuvre sous-tendue par une métaphore picturale et théâtrale, l'œil et le regard y jouent un rôle prépondérant, car le monde 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 61). La notion de *Mimicry* (qui désigne en anglais l'imitation ou le mimétisme et, dans la classification de Caillois, le masque et le travesti) nous a semblé

² *Les Jeux et les hommes* (Paris : Gallimard, Idées, 1958).

particulièrement appropriée pour définir une œuvre traitant d'un monde factice où priment le paraître et la représentation.

Le terme *Ilinx*, « nom grec de tourbillon d'eau, d'où dérive précisément, dans la même langue, le nom du vertige (*ilingos*) » (Caillois 70), évoque l'emportement, l'ivresse, le transport, « un désarroi, tantôt organique, tantôt psychique ». Il peut aussi désigner « un vertige d'ordre moral ». Toutes ces significations sont bien présentes dans *Tourbillon*, histoire placée sous le signe de la transgression et de la confusion ; toutes les normes sont enfreintes et abolie la distinction entre le Bien et le Mal. Toute une communauté est prise de vertige quand le procès d'un paisible fermier, qui s'est laissé emporter par le stupre et une fureur meurtrière qu'attise une foi exacerbée et intransigeante, la confronte aux mystères du désir, de la mort et de folie.

La référence aux quatre principes de classement mis à jour par R. Caillois nous donne l'occasion de rappeler un des postulats fondamentaux de notre entreprise, à savoir qu'il entre dans la création romanesque, comme dans l'acte critique, une indéniable part de jeu. Mais l'allusion au jeu – activité aux multiples variantes et mot aux nombreuses acceptions – est pertinente à plus d'un titre. C'est notamment en termes de jeu que l'on peut définir ce qui fonde le pluriel du texte et légitime notre parti-pris méthodologique (pratique d'une lecture/écriture). En effet, si un texte se prête à des interprétations différentes, c'est parce qu'il subsiste, entre les divers éléments qui le composent – signes, phrases, images, symboles, etc. – une sorte de jeu. Et nous prenons ici l'expression au sens où l'on dit qu'un mécanisme a du jeu, c'est-à-dire qu'il ménage entre ses multiples organes, pourtant assemblés avec exactitude, une infime marge de liberté ou de manœuvre qui facilite le mouvement (le jeu) de l'ensemble. L'immutabilité d'un texte n'est pas synonyme d'immobilité ; un texte est un « objet dynamisé³ », fait de tensions, de poussées et d'appels, aussi avons-nous cherché à libérer ou à susciter les harmoniques sémantiques et symboliques que le texte recèle en lui. Pour ce faire, nous avons mis en jeu « une écriture en contrepoint [...], qui n'est pas une écriture parce qu'elle est stylistiquement soignée, mais parce qu'elle assume sa responsabilité

³ J. Kristeva, *Sêmeiotikê : Recherche pour une sémanalyse* (Paris : Le Seuil, 1969) 280.

dans le fonctionnement du texte qu'elle traite ou pratique, parce qu'elle reconnaît sa capacité de transformation du texte, en un mot, parce qu'elle joue le rôle d'un intertexte efficace⁴ ».

⁴ M. Charles, *L'Arbre et la source* (Paris : Le Seuil, 1985) 282.

TOURNAMENT

(1949)

ROMAN DES ORIGINES
ORIGINES DU ROMAN

1. DE LA SUJÉTION FILIALE À LA PATERNITÉ CRÉATRICE

« *Comme tout homme, tu es fils du roman.* »

E. M. CIORAN

ROMAN originel, mais aussi “roman matrice”, *Tournament* a longtemps occupé dans le corpus une place singulière ; il est à la fois central – c'est le foyer de l'œuvre – et excentrique ; en interdisant sa réédition jusqu'à une date récente (en 1987 par les éditions Summa Publications, Birmingham, Alabama), 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 [*Tournament*] 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 moment¹.

Si la source ou le filon sont si jalousement gardés, c'est que l'auteur y puise un matériau précieux et très personnel ; S. Foote a investi dans *Tournament* beaucoup de lui-même et des siens. Le héros, Hugh Bart, est calqué sur le modèle du grand-père paternel de l'auteur, Huger Lee Foote, qui s'établit dans le Delta en 1877 pour diriger les domaines que son père, Hezekiah William Foote, y possédait et notamment 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. L'analyse du roman montrera que ce scénario familial est très fidèlement suivi par Hugh Bart, le double fictif de Huger Lee Foote qui, détail repris dans l'œuvre, a

¹ H. White & Redding Sugg, "A Colloquium with Shelby Foote," *Southern Humanities Review*, Vol. XIV, n° 4 (Fall 1981) 283.

également assuré les fonctions de shérif de Sharkey County en 1885. L'histoire du grand-père maternel de l'auteur, Morris Rosenstock, Juif autrichien qui quitta Vienne en 1880 pour s'établir dans le Delta et y faire fortune (ce fut le cas, mais la crise de 1821 le ruina complètement) n'est pas non plus sans rapport avec celle du petit boutiquier, Abe Wisten, qui apparaît dans le roman.

Cette mise en parallèle de données biographiques et fictives fait apparaître une particularité intéressante : « le problème de la carence, ou même de l'absence, des pères dans les romans [...] des écrivains du Sud en général² ». Dans la réalité comme dans la fiction, on trouve cette ellipse caractéristique de la génération intermédiaire, c'est-à-dire la disparition précoce du père (Shelby Dade Foote meurt en 1922 quand l'auteur a six ans ; celui d'Asa, le narrateur de *Tournament* disparaît aussi très tôt) qui 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 de la "Frontière" et de la guerre civile, bref du temps où le Sud était aurolé d'un halo de gloire et de légende. Cette substitution s'opère d'autant plus aisément que bien souvent la figure paternelle n'a guère de relief ; Hugh II, le père d'Asa, échoue dans toutes ses entreprises et meurt comme il a vécu, sans gloire et sans utilité, victime d'un accident au cours d'un exercice militaire. Quant à Shelby Dade Foote, cadre d'une firme commerciale, il ne pouvait guère soutenir la comparaison avec l'aïeul prestigieux, Hezekiah William Foote, riche planteur, officier confédéré, juge de paix, notable ou même avec Huger Lee Foote, élu au Sénat de l'État. Le parallèle que l'on peut esquisser entre Asa, le narrateur, et S. Foote, l'auteur, est justifié par les déclarations de celui-ci à propos de *Tournament* :

C'est un jeune homme 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 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. Ce livre est un essai de compréhension de mon pays natal. Je savais déjà, dès la pério-

² M. Gresset, "La Tyrannie du regard ou la relation absolue", Thèse, 1976, Vol. I, 26.

de noire des années 30, que quelque chose n'allait pas dans ce pays et qu'il fallait voir ça de près [...]. Je jetais les bases de ce que je voudrais faire plus tard³.

Tournament se compose d'un récit principal (huit chapitres) flanqué d'un prologue et d'un épilogue intitulés "ASA". Ce nom d'origine biblique renvoie au premier Livre des Rois (15.9.) et au Deuxième Livre des Chroniques (14.2. ; 16.14.) qui retracent la geste du roi Asa, défenseur de la foi et restaurateur des autels de Yahvé. La fonction symbolique d'Asa est esquissée dans la référence à l'âne sauvage (*Wild Ass*) du XVIII^e quatrain des *Rubaiyat* d'Omar Kheyyam (cf. Hyphologie). On peut également noter que le signifiant "Asa" reflète dans sa graphie même l'ordonnance du récit, puisque celui-ci est encadré par un prologue et un épilogue du même nom :

A	S	A
Prologue	Corps du roman	Épilogue
(ASA)		(ASA)

Ce nom propre est emblématique de la structure de l'œuvre ; par sa parfaite réversibilité (Asa a pour anacyclique Asa), il évoque la forme circulaire du récit et la récurrence cyclique décrite par le roman (« Ce qui était visé, c'était la répétition d'un cycle, la préservation d'un mode de vie statique » 92).

Les deux sections encadrant le corps du récit entretiennent entre elles d'étroites relations de complémentarité tant par leur structure que par leur contenu. En fait, le lecteur ne peut manquer d'éprouver le sentiment qu'elles proviennent d'un seul et même texte divisé en deux parties pour des raisons de symétrie et de composition. Chacune commence d'ailleurs de manière sensiblement identique : même saison hivernale, même schème de la chute et même thème de la mort ; enfin l'épilogue reprend les notions de lien et d'héritage déjà présentes en filigrane dans le prologue. Malgré sa brièveté – une dizaine de pages – ce texte est d'une importance capitale pour la compréhension de la suite du récit, mais aussi des œuvres à venir ; nous en présentons les points essentiels.

³ "A Colloquium with Shelby Foote," 282.

L'entreprise du narrateur, Asa, peut se définir comme une double quête ayant pour objet la découverte d'une vérité et le rétablissement d'une filiation symbolique.

Il y a chez Asa un fort besoin de causalité qui le pousse à rechercher le pourquoi et le comment des choses ("*the whys and wherefores*," XVI). Le récit prend ainsi l'allure d'un voyage à contretemps, d'une remontée dans le passé censé receler l'explication du présent. Asa veut savoir ce qui entraîné le déclin de sa famille et du Sud. C'est cette même quête qui animera par exemple *L'Enfant de la fièvre*, mais il faut noter que si elle débouche parfois sur la connaissance des causes premières, elle s'accompagne souvent d'un obscur sentiment de culpabilité, qui est apparemment le seul legs transmissible d'une génération à l'autre. Tout se passe en fait comme si le protagoniste des romans sudistes entrait dans la vie avec le faix d'obligations contractées par les générations précédentes et ne pouvait, quoi qu'il fasse, s'en décharger. Il s'agit également pour Asa de retrouver sa place au sein de la lignée dont il a été symboliquement exclu par son grand-père, Hugh Bart :

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 Asa⁴.

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. « À strictement parler, nous rappelle M. Robert, il n'y a que deux façons de faire un roman : celle du *bâtard* réaliste [...] et celle de *l'enfant trouvé* [...] »⁵. Asa est symboliquement placé dans la position du

⁴ Sauf exceptions mentionnées en note, les références renvoient à l'édition de *Tournament* publiée à New York par Dial Press en 1949. Ce roman n'étant pas accessible en français, nous proposerons donc une traduction personnelle des diverses citations figurant dans le texte.

⁵ M. Robert, *Roman des origines et origines du roman* (Paris : Gallimard, 1972) 74.

bâtard, puisqu'il est écarté de la succession par son grand-père. Pour compenser ce type de 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'explicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé ; et qui lui donne encore le moyen de se plaindre, de se consoler et de se venger, dans un même mouvement de l'imagination où on ne sait ce qui l'emporte en fin de compte de la piété ou du reniement » (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 » (XV). Ainsi Asa, s'il ne tue pas son père, même symboliquement, le supprime simplement du cercle familial et le remplace par un (grand) père idéal.

La quête de la filiation passe par la conquête du nom. Dans le milieu décrit par le roman, le nom n'est pas un simple legs ; c'est une sommation, une assignation à être. Porter le même nom que son père ouvre au personnage non pas un droit à la succession, mais lui impose un devoir : celui de devenir son égal. C'est pour n'avoir pas compris cela que Hugh II, le fils de Bart, ne peut recevoir la plantation Solitaire en héritage : Asa le sait, mais il est trop tard. Un nom, c'est aussi ce qui demeure une fois achevé le processus de désincarnation et d'idéalisation à l'œuvre dans le mythe ou la légende. Toute une vie peut être condensée dans « la projection lumineuse et rétrospective d'un nom⁶ ». C'est par exemple le cas du patronyme Jameson qui exerce sur Bart une irrésistible fascination. En épousant Florence Jameson, fille du général Clive Jameson, héros de la Confédération, Bart non seulement consacre son ascension et sa réussite sociales, mais surtout s'intègre dans une filiation légendaire. Par cette union, Bart 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 propre⁷ ». En fait, Bart, qui a déjà un goût pro-

⁶ D. Fernandez, *L'Arbre jusqu'aux racines : Psychanalyse et création* (Paris : Grasset, 1972) 244.

⁷ C. Rosset, *Le Réel et son double : Essai sur l'illusion* (Paris : Gallimard, 1976) 119.

noncé pour le romanesque (qu'il appelle "romance" en accentuant le début du mot), 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. 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. Pour Asa, cette filiation est renouée lorsque Billy Boy, l'ancien esclave dépositaire de la mémoire collective, 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 produit par ailleurs un effet surprenant : le locuteur semble s'abolir dans l'acte et le médium de l'énonciation ; il est peu à peu dépersonnalisé, réduit à une simple émission de voix comme le montrent les diverses notations ponctuant son déroulement : « Billy Boy → il → une voix de vieillard → la voix → elle ». C'est le premier exemple d'un curieux processus au cours duquel le narrateur s'efface littéralement devant une instance neutre et anonyme, un discours impersonnel qui fonde mythes et légendes et assure leur perpétuation. Le flot de paroles enveloppant le jeune homme est doté de vertus magiques ; le récit-fleuve d'où émerge Asa (« J'émergeai » XIV) fait figure d'anti-Léthé : qui le traverse retrouve et le passé et la mémoire. Ce flux narratif charrie aussi quantité de sédiments et d'éléments divers qui vont se déposer et donner corps à la légende ou au mythe :

Et au fur et à mesure que la légende, l'information, s'accumulait – comme les bancs de limon se forment dans le fleuve, couche après couche déposée grain après grain par le courant capricieux, les tourbillons et les remous traîtres – j'accédais à la connaissance des faits (XIV).

« Information », qui a la réalité pour référent, et « légende », qui relève du merveilleux, ne forment plus ici un couple antithétique car ils sont liés par une étroite relation d'interdépendance et participent tous deux à la même synthèse de sens poétique appelée "vérité romanesque". C'est dans l'entre-deux flou qui sépare la réalité de la fiction, les faits des opinions – intervalle où fleurissent le vraisem-

blable et la *doxa* – que le récit d'Asa déploiera à son tour toute sa puissance d'illusion. La vocation littéraire d'Asa naît finalement de cette exposition à la Voix : le Sujet 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. Une double initiation conditionne l'accès au savoir et à l'ordre de la Lettre (la littérature) du petit-fils de Hugh Bart : la quête des origines et de l'identité débouche sur la conquête du roman. Le narrateur est bien étymologiquement *narrator*, celui qui raconte, mais aussi *narus*, celui qui sait, l'initié. L'exemple d'Asa impose une conclusion plutôt paradoxale : ce n'est pas le narrateur qui engendre la fiction, mais la fiction qui suscite un narrateur⁸. Le Sujet tient un discours, mais inversement le discours fonde le Sujet.

La naissance de l'écrivain est aussi placée sous l'invocation d'un tiers, présent/absent : la figure de l'ancêtre. Le récit s'organise en effet non pas autour du narrateur (Je/I), mais d'une autre personne (Il/He), Hugh Bart. Il y a un parallèle frappant entre la valeur du pronom "il", qui représente l'absent du discours et symbolise selon le linguiste E. Benveniste la « non-personne⁹ » et l'évocation de Bart en termes de « spectre tangible » (XIII) ou de « silhouette » (XIV). 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-père¹⁰.

⁸ 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 » (141).

⁹ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1974) 99.

¹⁰ A. Lemaire, *Lacan* (Bruxelles : P. Mardaga, 1977) 114.

Telle est bien la situation décrite dans le prologue. Le "il" est ainsi l'Autre constitué par le texte qui évoque une présence (celle de Hugh Bart, personnage mi-réel, mi-légitime) et inversement l'Autre par lequel l'émergence du narrateur (et donc du texte littéraire) est rendue possible.

Quel est, en fin de compte, la fonction du prologue et de l'épilogue dans l'économie du récit ? Les multiples correspondances entre le récit principal et les sections intitulées Asa interdisent de considérer ces dernières comme de simples appendices : elles donnent leur impulsion initiale au récit et représentent en fait « un sous-ensemble matriciel qui devient à son tour, par séries de transformations, producteur du reste du récit¹¹ ». Le prologue en particulier doit être envisagé comme « une véritable matrice de fonctionnement », c'est-à-dire une sorte de microcosme dont les éléments constitutifs engendreront après fragmentation et expansion un univers romanesque infiniment plus riche et complexe. La quasi-totalité de ce que le lecteur découvre dans la suite du récit est contenue en puissance dans les sections Asa I et II, qui jouent finalement le rôle d'une vaste syllepse temporelle, c'est-à-dire « un groupement anachronique commandé par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre¹² », autrement dit une cacographie bien orchestrée. Le prologue représente sur le plan structurel une mise en abyme, une micro-histoire où se reflète comme dans un miroir déformant le récit à venir. Véritable « révolte structurale d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient¹³ », la mise en abyme a aussi pour effet de désoriginer la narration : le lecteur en arrive à ne plus savoir qui parle.

Ce pré-récit 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 : « le sujet du livre est toujours en quelque manière sa propre composition » (Ricardou 18). De plus, ce portrait de l'artiste au seuil de l'œuvre met constamment en avant sa littérarité comme en témoigne dans l'original

¹¹ J.-M. Adam, *Linguistique et discours littéraire* (Paris : Larousse, 1976) 72.

¹² G. Genette, *Figures III* (Paris : Le Seuil, 1967) 121.

¹³ J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (Paris : Le Seuil, 1967) 181.

l'usage de l'apophonie, des métaphores et de l'animisme. Le paysage et la demeure évoqués dans les premières lignes n'ont pas la réalité pour référent : par sa qualité de texte, produit d'un travail d'écriture, cette évocation connote son appartenance à la littérature. Tout en se désignant comme "écrit", elle s'inscrit aussi dans une certaine tradition romanesque : la description d'une demeure mystérieuse et secrète sur le modèle de la "Maison Usher", présente en filigrane.

Cette littéarité affecte également le passé qu'Asa évoque et convoque par la Lettre : nous sommes mis en présence d'un passé qui est essentiellement effet de langage, fruit d'une Écriture. Ainsi Asa, mêlant habilement le réel et l'imaginaire, composera une fiction qui lui permettra de « dépasser l'autobiographie d'un réel advenu pour retrouver l'autobiographie des possibilités perdues » (Adam 72) :

Bart avait perdu la terre et la fortune qui auraient rendu ma vie si différente et, me semblait-il, meilleure (XVI).

Ne nous y trompons pas : les premières phrases de *Tournament* décrivent bien une naissance, mais c'est moins celle d'Asa, fils et petit-fils des deux personnages nommés Hugh Bart, que celle de son double, Asa l'écrivain, découvrant au cœur du passé qu'il explore, l'irrésistible fascination de « ce qui aurait pu être/"*might have been*" », sésame qui lui ouvre les portes – d'ivoire et de corne – de la Fiction.

2. LE DON QUICHOTTE DU DELTA

Hugh Bart, personnage complexe, incarne le type même du "Yankee sudiste" (*Southern Yankee*), c'est-à-dire du parvenu, de l'aventurier qui profite des bouleversements entraînés par la guerre civile et la période de la "Reconstruction" pour gravir plusieurs degrés dans la hiérarchie sociale. Il possède trois qualités essentielles : la compétence, le courage et une certaine forme d'intuition et d'inspiration (*the spark*/l'étincelle) qui le guide dans sa quête ; mais c'est aussi un « cœur simple », dépourvu de malice et peu porté à la réflexion ou à la méditation. Tant qu'il n'y aura pas de conflit entre « la conception et l'exécution » (36), tout ira bien, mais les difficultés surgiront lorsqu'il sera aux prises avec « l'Abstraction » (*the abstract*). Autre faille tragique : l'ascension et l'intégration de Bart ne peuvent se

réaliser qu'au prix d'une sorte de refoulement de tout un pan de sa personnalité. Nous sommes en présence d'un être tiraillé entre la fidélité à lui-même et la conformité à un modèle extérieur. Cette division se manifeste chez lui par le sentiment obsédant d'être habité par ce que le texte appelle indifféremment « la voix/*voice* » ou « l'autre/*other* ».

Bart est donc conduit à se forger une personnalité de façade en empruntant un trait, une pose ou une manière à ceux qu'il admire et ce, évidemment au détriment de son être véritable ; de même, son discours n'est souvent qu'un amalgame de choses entendues, d'où l'impression d'irréalité, de manque de substance qui expliquent pourquoi Bart est si souvent qualifié de « spectre/*ghost* » (cf. Un théâtre d'ombres). L'équilibre et la cohésion de ce personnage composite ne sont finalement assurés que par son dynamisme et sa volonté de réussite sociale ; Bart est condamné à aller de l'avant et la première partie de sa vie est caractérisée par un schème ascendant (« Ascension / *Rise* ») dont l'apogée est représentée par l'acquisition de la plantation Solitaire, demeure située comme il se doit au sommet d'une colline dominant le lac et la ville d'Eddypool. Bart lie ainsi sa destinée à celle de la glorieuse famille des Jameson dont le nom brillant (*golden name*) l'a toujours fasciné.

Paradoxalement, le succès même de Bart entraînera sa perte : la plantation, l'union avec l'héritière des Jameson ne devaient être qu'une série d'étapes vers un autre but (« Ne t'arrête jamais » lui conseille le juge Wiltner, p. 52) 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 par exemple les nouvelles pratiques financières parce qu'elles éliminent la confrontation directe avec l'adversaire et, victime d'une faillite frauduleuse, se voit menacé par la ruine, juste châtiment des forfaits dont il s'est rendu coupable, à savoir 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 (*Fall*).

En fait, le changement ne s'opère pas d'un seul coup : la phase ascendante est d'abord suivie d'une sorte de stase (*a static way of life*, p. 92) où Bart devient prisonnier de sa réussite et de ses biens, et tan-

dis qu'il se réfugie dans l'oisiveté, il perd l'un après l'autre les attributs – et notamment cette « étincelle » – qui faisaient 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.

À ces raisons internes, toutes personnelles, s'ajoute la part de responsabilité des enfants de Hugh Bart qui contribuent, chacun à sa manière, à accélérer le déclin de leur père : Hugh II par sa mésalliance avec la fille d'un raté ; Florence par le scandale de son inconduite et Clive, le cadet, par son incompréhensible animosité. Mais le fossé continue également à se creuser entre Bart et une époque dont il refuse les nouveaux standards : l'étiollement de ses facultés maîtresses coïncide avec « l'effondrement de l'ancien mode de vie » (122), l'approche du XX^e siècle et la métamorphose de la ville d'Ithaca où il réside. Finalement, son fils aîné refusant de prendre la relève, Bart décide de vendre Solitaire rompant ainsi d'un coup le lien vital le rattachant à la configuration symbolique qui avait jusqu'alors fourni la justification de son entreprise.

Bart se consacrera désormais à des activités telles que la chasse, le tir et le poker, pitoyables substituts d'une compétition plus essentielle d'où il est sorti battu. 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.

3. UNE GÉNÉRATION IMPRÉVOYANTE

Hugh Bart est sans conteste la figure centrale du roman et il n'est pas de personnage qui ne soit à un moment ou à un autre en contact avec lui : « Cass Tarfeller, Abe Wisten, le Major Dubose [...] : tous faisaient partie de sa vie [...]. La moindre omission ferait l'effet

d'un blanc sur une toile immense » (223). Tous ceux qu'il croise se définissent par opposition à lui et inversement chacun sert de prisme permettant de décomposer la singularité du protagoniste et les divisions précises dont son unité est constituée. Par la dialectique qu'il instaure entre Bart et les autres personnages, le récit favorise la reconnaissance de « cette intersubjectivité impérieuse et périlleuse¹⁴ » où prend naissance et se développe un sujet individuel.

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 époque¹⁵ ». C'est d'ailleurs dans cette visée que s'affirme le mieux – comme l'a clairement montré le critique L. D. Rubin, Jr.¹⁶ – 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-temporelle¹⁷ :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style ; même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore.

Telle est effectivement la mission dévolue à Asa, et la solidarité des acteurs et des spectateurs de la tragédie de Hugh Bart est souli-

¹⁴ A. Kremer-Marietti, *Lacan et la rhétorique de l'inconscient* (Paris : Aubier Montaigne, 1978) 113.

¹⁵ *Tournament* (Birmingham : Summa Publications, 1987). Préface de l'auteur.

¹⁶ *Ibid.*, « Avant-propos ».

¹⁷ Sur ce point, voir G. Genette, « Métonymie chez Proust » in *Figures III* (Paris : Le Seuil, 1972).

gnée par le fait que tous sont cités à la fin du roman dans une sorte de revue funèbre, lors de la description du cimetière recouvert par la neige :

Ils s'étaient à peine connus de leur vivant ; pour la majorité d'entre eux Bart avait été le seul lien, le nœud où se croisaient les fils de leurs destinées. Maintenant, la neige qui tombait, silencieuse, infinie, recouvrait leurs restes : tous gisaient sous le même linceul (234).

Ainsi, l'histoire d'un individu, Hugh Bart, ne trouvera sa véritable signification qu'au terme d'une double inclusion : d'abord dans une chronique familiale (Bart et les siens) puis dans une ensemble plus vaste englobant le premier et fournissant les éléments constitutifs d'une imposante fresque sociale (Bart et les autres). Comme près de quatre-vingts personnages peuplent l'univers fictif décrit dans *Tournament*, nous n'évoquerons que les plus importants et commencerons par les femmes.

La place qu'elles occupent dans le roman est à la mesure du rôle qui leur était traditionnellement dévolu dans la société sudiste. Quatre femmes, représentant trois générations différentes et trois étapes de l'histoire du Sud (la Frontière, la Reconstruction et la charnière entre le XIX^e et XX^e siècle) occupent le devant de la scène : Mrs Clive Jameson, Mrs Bart, Kate Bateman et Florence Bart. Elles incarnent en fait trois stéréotypes récurrents dans le roman sudiste : l'invaincue, gardienne des traditions ; l'épouse et la maîtresse de maison ; la jeune femme rebelle et affranchie pour les deux dernières. Autre particularité : toutes sont prises dans un mouvement cyclique les conduisant à occuper une succession de rôles préétablis (*pattern*) laissant peu de place à l'initiative privée et à l'affirmation d'une certaine personnalité ; de même leur itinéraire suivra des étapes identiques, à savoir : départ de Bristol (la ville) pour vivre à Solitaire (la plantation), puis exclusion de Solitaire (équivalent temporel de l'Éden biblique) en châtiement d'une faute et enfin, retour au point de départ, Bristol (l'expiation).

Les relations que Hugh Bart entretiendra avec ces femmes seront dans l'ensemble marquées par l'absence de communication et une forme de solitude en commun où Asa (comme l'auteur) voit la caractéristique des rapports humains. Entre mari et femme, s'instaure la mésentente ; entre père et fille, la haine et la défiance ; entre beau-

père et belle-fille, l'incompréhension : au sein de sa famille, Hugh Bart n'est plus qu'un « otage au milieu d'ennemis » (213).

Parmi les hommes, cinq se détachent nettement des autres par la signification que revêtent les épisodes où ils apparaissent. Chacun représente un milieu différent : Cassendale Tarfeller, le planteur décadent ; Lester Bateman, le notable désargenté ; le major Dubose, l'ancien officier confédéré ; Arthur Sunday, le colporteur ; Abe Wisten, l'émigrant juif, mais tous ont avec Bart plusieurs points communs et leur histoire individuelle vient en contrepoint accentuer l'originalité du destin du protagoniste. Ainsi, le premier dont le prénom est abrégé en Cass, indice d'un manque patent de virilité sinon d'une castration symbolique, est foncièrement incapable de faire face aux obligations que le code sudiste impose à un père et à l'héritier d'une grande famille. À l'issue d'un duel inégal avec l'homme qui a séduit sa fille, Cass Tarfeller, qui est incapable de soulever l'arme léguée par son père, est tué d'une balle mais, comble de l'ignominie, il ne saigne même pas : « comme si cette dignité lui était refusée dans son acceptation tardive d'un héritage qu'il ne pouvait assumer, comme pour montrer qu'il n'aurait jamais pu égaler, même en expiant la faute de sa fille, les qualités d'autres hommes meilleurs que lui [...] » (47). Hugh II, le fils aîné de Bart, se définit également par son incapacité foncière à assumer l'héritage que son père entend lui léguer et dont Solitaire est le symbole (« Si tu ne veux pas de Solitaire, eh bien Solitaire ne veut pas de toi ! », p. 178). Lester Bateman, patricien déchu, se réfugie dans l'oisiveté et la boisson, exemple que Bart suivra ; le major Dubose poursuit depuis vingt-cinq ans la rédaction d'une histoire de la guerre de Sécession où il essaie en vain de se libérer du souvenir cuisant de la défaite : à la six mille quatre cent troisième page, la catharsis se fait toujours attendre ; Abe Wisten, qui débarque en Amérique à la poursuite de son rêve et le voit en partie se réaliser, sera poussé au suicide par un jeune banquier ; quant à Arthur Sunday, l'entrepreneur failli, il représente une des facettes de cet autre lui-même ("*advancing self*") que Hugh Bart redoute d'affronter :

Nous sommes tous les deux dans la même galère, pensa Bart. Mais il y a une différence. Laquelle ? Puis, regardant Sunday, Bart crut la découvrir : Sept ans ! Il a sept ans d'avance sur moi, tout simplement (219).

En effet, après avoir été à la tête d'une entreprise de transport florissante, A. Sunday est acculé à la faillite par l'avènement de l'automobile (« L'automobile et le progrès en général l'avaient vaincu », p. 217) et devient colporteur pour survivre. Bart lui achètera pour deux dollars de marchandise qu'il jettera aussitôt après, mais une pensée prémonitoire lui fait regretter son geste : « Je n'aurais pas dû faire ça ; j'aurais dû les garder. Si je suis son exemple, j'en aurai besoin dans environ trois ans pour les vendre » (221).

Tous ces personnages font de *Tournament* un roman de l'échec ; c'est, avec un rapport particulier au Temps, leur commun dénominateur. Bart, Tarfeller, le major Dubose échouent parce qu'ils restent prisonniers du passé ; A. Sunday, lui, s'est ancré dans un présent qu'il a cru immuable et Abe Wisten à la poursuite de son rêve a vu trop loin dans l'avenir. Le même constat d'échec s'impose pour les autres, qu'il s'agisse de Florence ou de Kate, déçues dans leur vie de femme, des enfants de Bart, incapables de succéder à leur père ou même d'Asa, qui doit expier les fautes de ceux qui représentent à ses yeux « la génération imprévoyante/*the improvident generation* ».

Planteurs et notables appartiennent à une classe sociale en sur-sis, condamnée à disparaître parce qu'impuissante à résister aux assauts de l'histoire et du progrès. Ses membres n'ont bien souvent plus les moyens ou la volonté de vivre à la hauteur des principes et des valeurs qu'implique leur position sociale. Les représentants des autres classes sociales subissent également les effets de ces profondes transformations socio-économiques. Nous verrons à nouveau que la compréhension et l'interprétation du roman passent par la prise en compte des données socio-historiques qu'il évoque si longuement et si brillamment.

4. RÉCIT ET VÉRITÉ

1) Histoire vécue

Au terme de sa vie, Hugh Bart, dans l'espoir de découvrir le sens véritable de son existence, recourt à une certaine forme d'introspection ; cette tentative, vouée à l'échec par son inaptitude foncière à manier le concept et l'analyse, annonce celle qu'Asa effectuera quel-

que vingt ans plus tard pour essayer à son tour de comprendre la génération de son père et de son grand-père. Tous deux sont persuadés à juste titre que la quête de la vérité d'un être ou d'une vie – la recherche du pourquoi et du comment – passe obligatoirement par « le défilé radical de la parole » (J. Lacan) ou du récit. En effet, seule « la parole, non plus vide mais pleine créera une relation d'interlocution, restituant la continuité des motivations du sujet mais surtout le chapitre censuré de son histoire, porte close de l'inconscient¹⁸ ». Hugh souhaiterait en fait parvenir par une sorte de *talking cure*¹⁹ à une « historisation actuelle des faits qui ont déterminé déjà dans son existence un certain nombre de “tournants” historiques²⁰ ». Or, il n'y parvient pas, car il se heurte à trois obstacles majeurs :

A) Bart se voit refuser toute possibilité de verbalisation parce qu'il ne trouve personne à qui parler. Il ne peut pas établir de relation d'interlocution : la place réservée à l'Autre de la communication est du fait de la solitude du personnage totalement vide et ne sera occupée beaucoup plus tard que par Asa :

Ainsi il n'y avait personne. Personne à qui je puisse le raconter, pensait-il. Mais ce n'était pas trop grave, du moins pour ce qui était de raconter : il savait que de toute façon il n'y parviendrait pas. Depuis le jour où il avait essayé d'en parler à Arthur Sunday, le colporteur, il savait que la vérité ne se réduisait pas à l'énumération des événements (222).

Ce qui est interdit à Bart, c'est bien cette « assomption par le sujet de son histoire, en tant qu'elle est constituée par la parole adressée à l'autre²¹ ».

B) Il lui est également impossible, afin d'en maîtriser tous les tenants et les aboutissants, de prendre un peu de recul par rapport à l'expérience passée. Hugh Bart s'aperçoit ainsi que la poursuite infinie des filiations, la remontée obstinée vers les causes premières font

¹⁸ A. Kremer-Marietti, 120.

¹⁹ S. Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse* (Paris : Payot, 1975) 11.

²⁰ J. Lacan, *Écrits I* (Paris : Le Seuil, 1966) 139.

²¹ *Ibid.*, 134.

intervenir un grand nombre d'acteurs ou de données et se soldent finalement par une inévitable fragmentation des facteurs explicatifs :

Et pire encore, il croyait maintenant que tout relater correctement exigerait autant de temps que pour le vivre. La somme de ce qu'il faudrait y inclure était infinie. Toutes les vies qui avaient été en contact avec la sienne, fût-ce légèrement, avaient leur part dans cette relation (223).

Nous pouvons tirer une double conclusion de l'incapacité de H. Bart : la première est que lorsqu'un sujet essaie de réintégrer sa propre histoire, il atteint très vite une dimension qui dépasse de beaucoup ses limites individuelles car il est pris dans un faisceau de relations à la fois sociales et intersubjectives. La seconde est que, si « connaître ce qu'est le destin c'est le dissoudre en le réduisant à des causes [...] le destin n'est réel que supporté, c'est-à-dire non connu mais confusément ressenti²² ». Bart est condamné à vivre son destin : il ne peut pas établir de césure entre le “vécu” et le “dit”, condition nécessaire au dévoilement de la vérité.

C) Enfin, troisième et dernier obstacle, insurmontable celui-ci : la vérité d'une existence ou d'un être transcende la relation, la sommation de celle-ci. Le destin, loin de se reconnaître au bout de la vie, comme une somme, est pour le héros de la fiction sudiste, ainsi que l'écrit justement J. Pouillon, toujours à la source : il est toujours passé, il est l'irréparable. Hugh en fait l'amère constatation : « présenter l'histoire de sa vie, c'était tenter de décrire l'apparence d'un homme en exhibant son squelette. La vérité résidait dans les implications et non dans les faits. Les faits n'étaient que les grains individuels ; seul le fil invisible en faisait un collier » (222-223). En fait, ce qui manque à Bart et se cache sous l'image du fil conducteur, c'est « cette partie du discours concret en tant que transindividuel, qui fait défaut à la disposition du sujet pour rétablir la continuité de son discours conscient²³ ». Il y a là, risquons le mot, une sorte d'a-priori méthodologique qu'Asa suivra d'ailleurs (et nous à sa suite) : comprendre l'histoire individuelle d'un sujet implique son rattachement au discours transindividuel, c'est-à-dire social et intersubjectif, dans lequel il se trouve pris dès sa venue au monde. Hugh Bart ne peut accéder à ce

²² J. Pouillon, *Temps et roman* (Paris : Gallimard, 1946) 255.

²³ J. Lacan, 136.

chapitre de son histoire dont la connaissance permettrait de tracer une ligne de partage entre « le je d'existence et le je de sens²⁴ ». Il n'y a point d'issue pour lui : « il ne pouvait faire que ce qu'il avait déjà fait dans le passé : continuer à vivre sa vie, coupé des autres, seul » (223). Bart sera donc privé de toute possibilité de dialogue et d'échange d'où pourrait émerger cette parole pleine dont l'effet est de réordonner les contingences passées en leur donnant le sens des nécessités advenues.

2) Histoire narrée

C'est 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. La mort scellant la vie en destin met à l'existence de Bart un point final et en dégage la cohérence et les diverses articulations :

Ainsi quelquefois la disparition d'un homme rend claire son existence confuse : on ne peut en comprendre les motivations, ni le pourquoi ni le comment ; c'est un écheveau compliqué et dénué de sens jusqu'à ce que l'on voie comment il la quitte : la mort est parfois comme un catalyseur versé dans un liquide trouble [...] (XV-XVI).

La mort transmue l'existence de Bart en texte, en phrase immense dont la signification, comme celle de toute suite de mots, « ne se boucle qu'avec son dernier terme, chaque terme étant anticipé dans la construction des autres et inversement scellant leur sens par son effet rétroactif²⁵ » ; Asa s'en fera l'interprète, l'herméneute. Le récit d'Asa répond à plusieurs déterminations : il lui permet tout d'abord de se mettre en position de locuteur par rapport au discours impersonnel (la Voix) qui relate la vie de son grand-père. En rétablissant ainsi 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 vies²⁶ ». Asa part également en quête des motivations rendant compte de l'histoire de Bart et, puisque « la fonction la plus

²⁴A. Lemaire, 157.

²⁵ A. Kremer-Marietti, 90.

²⁶ A. Hesnard, *De Freud à Lacan* (Paris : Éditions ESF, 1977) 133.

importante de la création littéraire et artistique est d'apporter sur le plan imaginaire cette cohérence dont les hommes sont frustrés dans la vie réelle²⁷ », il recréera tout le passé, familial et social, où s'inscrit le chiffre de sa destinée. Il est à noter cependant que dans cette reconstitution, Asa cédera à la fascination qu'exerce le passé. En s'effaçant le plus possible devant son récit, en se faisant le simple relais de transmission de la légende qui s'est formée autour de Bart, il contribue à sa survivance et à sa crédibilité. 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 monument²⁸ ». 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*²⁹ 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.

3) Histoire imaginaire : l'autre scène

La recherche de la cohérence interne du personnage passe par une approche psychanalytique qui devrait permettre « d'entendre autre chose que la seule signification des paroles prononcées et de mettre en évidence l'ordre libidinal qu'elles manifestent³⁰ ». À cette fin, nous utiliserons quelques notions d'inspiration lacanienne dont nous ferons un rapide exposé.

Pour l'auteur des *Écrits*, la constitution du sujet – qui passe par l'intuition de l'individualité et la conscience de soi – implique toute

²⁷ L. Goldmann, *Marxisme et sciences humaines* (Paris : Gallimard, 1970) 114.

²⁸ J. Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature* (Paris : PUF, 1978) 58.

²⁹ Sur le modèle de "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 ».

³⁰ S. Leclaire, *Psychanalyser* (Paris : Le Seuil, 1968) 10.

une série de repérages par rapport à trois registres fondamentaux : le réel, l'imaginaire et le symbolique. Dans la genèse du sujet, J. Lacan distingue deux étapes essentielles, séparées par la crise œdipienne et placées respectivement sous le signe de l'imaginaire et du symbolique. Relève de l'imaginaire toute relation immédiate entre soi et l'autre : le modèle archétypal en est représenté par la relation d'indistinction quasi fusionnelle de l'enfant avec la mère. C'est là le paradigme de toutes les identifications futures avec l'image, l'autre ou l'objet. Pour sortir de ce type de relation duelle où l'on ne peut s'éprouver dans sa singularité, il faut accéder à l'ordre symbolique, qui est pour Lacan coextensif à tout le langage. Le symbolique médiatise le rapport du sujet à u réel et fonde sa singularité :

Phénomène de l'œdipe et phénomène du langage convergent pour assurer au tout jeune enfant la prise de conscience totale de son autonomie de sujet et de sociétaire. En effet l'ordre symbolique, d'une manière générale, instaure des relations médiates entre les êtres, c'est-à-dire que la relation de l'homme à l'homme, du soi à l'autre est médiatisée par un symbole. Elle n'est pas immédiate, directe, sans intermédiaire³¹.

L'entrée dans l'ordre symbolique se présente donc, dans un premier temps, comme un dépassement et une maturation vis-à-vis de la relation imaginaire (de la confusion première entre soi et l'autre), mais elle comporte aussi une contrepartie négative :

Le sujet qui advient par le langage ne s'y insère que sur le mode d'un effet ; un effet du langage qui le fait exister pour aussitôt *l'éclipser dans l'authenticité de son être*. Lacan désigne cette éclipse comme le *fading du sujet* qui impose que le sujet ne s'appréhende, à travers son langage, qu'en l'espèce d'une *représentation*, d'un *masque*, qui l'aliène en le dissimulant à lui-même. Cette aliénation du sujet dans son propre discours est à proprement parler la *refente du sujet*³².

Cette refente est la base d'une nouvelle distinction primordiale entre le *moi* et le *sujet*. Par *moi* il faut entendre « ce noyau opaque de complaisance et de mauvaise foi³³ », cette instance tout entière sou-

³¹ A. Lemaire, 37.

³² J. Dor, *Introduction à la lecture de Lacan* (Paris : Denoël, 1985) 137.

³³ R. Georjin, *Cahiers Cistre : J. Lacan*, n°3, 39.

mise à la loi de l'imaginaire et qui est à ce titre le lieu par excellence des identifications et des aliénations. Le *sujet* est non seulement ce qui émerge comme individualité grâce au langage et à l'insertion dans la configuration familiale des trois personnes, mais encore l'être authentique, véritable, non aliéné par les rôles qu'il subit ou s'octroie. Cependant cette ligne de partage entre l'être de représentation que le sujet s'est façonné (le *moi*) et la vérité de son essence est constamment masquée par le discours que l'homme tient sur lui-même :

En effet, il n'y a aucune commune mesure entre le dit et le vécu, entre l'essence propre et la manifestation de l'essence dans le discours parlé. Le sujet dans le discours qu'il promet sur lui-même s'éloigne progressivement de la vérité de son essence³⁴.

Cette dialectique du moi mensonger et du sujet véritable explique tout un aspect de la personnalité de Hugh Bart. Le protagoniste de *Tournament* est victime de cette division première : en se créant un personnage second au sein de la société, en se procurant, selon le mot de J. Lacan, « un état purement civil », Bart se déprend de son être véritable pour n'en saisir que l'ombre. Les rôles où il se complaît ne sont que leurres, fantasmes, reflets aliénants du sujet véritable qui risque de se pétrifier dans l'état factice qu'il a lui-même créé.

D'une certaine manière, le roman décrit l'insertion de Hugh Bart dans une configuration symbolique et légendaire, composée de tout un ensemble d'éléments idéologiques, affectifs, mythiques ou imaginaires (Solitaire, l'archétype Isaac Jameson, l'idéal du planteur-aristocrate, etc.). Cette configuration est élaborée et véhiculée par un discours omniprésent, celui du Sud d'avant-guerre avec ses figures de légende, où la place de Bart semble déjà inscrite avant même qu'il n'y fasse son entrée.

La guerre de Sécession avec ses actions d'éclat et ses héros exerce une vive influence sur l'imagination de Bart : les vétérans ne laissent après eux « qu'un souvenir de leur passage, une légende qui s'estompe, quelques pâles cicatrices sur un sol appartenant au patrimoine national. Mais pour Bart, qui écoutait leurs propos, ils étaient bien réels » (11). En se mettant à l'écoute de ce discours, Bart part à la conquête d'une image qui structurera son identité : il s'engage dans la

³⁴ A. Lemaire, 37.

dialectique de l'identification à autrui par la médiation du langage. Bart ne va plus en effet s'identifier aux autorités d'origine parentale (et notamment à son père, Ephraïm), mais à un idéal narcissique qu'il a lui-même choisi, idéal de toute-puissance, incarné par des personnages prestigieux. Au premier rang de ceux-ci, figure Isaac Jameson, qui a découvert Lake Jordan et fondé le comté du même nom. Mais il en est d'autres comme les planteurs et les représentants des grandes familles dont l'ensemble compose le modèle mi-réel, mi-légitime de l'aristocrate sudiste, popularisé par la tradition littéraire. L'Autre archétypal que Bart prend pour modèle, pour patron de son être, n'est qu'un assemblage disparate de traits divers, d'attributs fragmentaires et d'emprunts multiples ; par une série d'identifications aliénantes, Bart va se construire une personnalité composite, un moi imaginaire totalement excentré par rapport à son être véritable, happé par ce « leurre captatoire³⁵ ». Bart cède donc à l'attrait du Nom (du signifiant) et à l'appel de ce que lui-même définit comme *romance* (le romanesque/romantique/chevaleresque) ; il en résulte deux conséquences importantes qui sont tout d'abord une certaine perte de contact avec la réalité et ensuite l'occultation de sa vérité de sujet.

En fin de compte, l'entrée de Bart dans l'ordre symbolique se fait sur le mode imaginaire : c'est, à dire vrai, une entrée en fiction qui s'opère par une succession de confusions, d'aliénations, de captations qu'il ne maîtrise pas, faute d'une suffisante lucidité. Bart est modelé par cet ordre-là ; il en reçoit la marque indélébile et se trouve finalement pris dans une sorte de jeu intersubjectif : avant d'exister par lui-même et pour lui-même, Bart va exister pour et par autrui. Le moi qu'il se façonne n'est qu'un « bric-à-brac d'identifications³⁶ » se substituant à une identité perdue, aliénée. Ainsi, le sujet ne « s'aperçoit pas que les prénoms, titres, rôles ne font que le représenter et tend à s'identifier à tous ces masques. Bref il se déploie dans le symbolique en une série d'identifications imaginaires³⁷ ». Ainsi, dans le cas de H. Bart, cet ordre symbolique qui « a le pouvoir d'opérer des distinctions

³⁵ A. Hesnard, 93.

³⁶ J.-B. Pontalis, *Après Freud* (Paris : Gallimard, 1968) 53.

³⁷ J. B. Fagès, *Comprendre Jacques Lacan* (Toulouse : Privat, 1971) 36.

essentielles au repérage du sujet par lui-même³⁸ », ne remplira pas cet office. Comment peut-on alors expliquer que Bart reste prisonnier d'une relation duelle, immédiate et fantasmatique à l'image d'un Autre légendaire qu'il veut imiter ? Il faut nous tourner vers la biographie du protagoniste.

Le roman fournit peu d'indications sur l'enfance de H. Bart : nous trouvons (pages 69 à 73) le rapide portrait du vieux Ephraïm, homme dur et autoritaire, qui puise dans la Bible les règles d'une vie apparemment exemplaire bien que partagée entre quatre épouses. Dès qu'il le pourra, Bart lui substituera un modèle idéal, plus conforme à ses vœux. Il se réfugie chez un grand-oncle, premier terme d'une série de substitutions aboutissant à l'archétype Isaac Jameson. L'information la plus intéressante concerne cependant la mère de H. Bart, Susan Hughes, qui meurt en couches alors que Bart n'a qu'un an. La disparition précoce de la mère, de celle « qui a été dès le début, l'Autre recherché par l'enfant³⁹ » et le prototype de la relation imaginaire, prend dans la vie de Bart une signification toute particulière et ce, d'autant plus que l'on donne au jeune enfant le nom de sa mère, mais abrégé en "Hugh" (72). Ce "ES", appendice retranché du nom maternel a valeur de pur signifiant : « N'étant pas objet, n'étant pas réalité, étant lui-même signe d'une absence, il désigne [...] le manque à être [défini comme] condition d'existence du sujet séparé du complément maternel⁴⁰ ». Faisant suite au manque essentiel que vit l'enfant séparé de sa mère, le désir va alors essayer de colmater la faille, mais faute de pouvoir combler cette béance, il se portera sur des substituts de la mère. En fait, Bart reste sa vie durant victime d'une certaine forme d'*asymbolie* (« L'abstraction était un piège : son cerveau n'était pas fait pour ça » p. 223) ne lui permettant pas de transcrire son désir dans l'ordre du langage. Ne pouvant de la sorte accéder à la reconnaissance de son désir, il se condamne à l'insatisfaction et à la quête infinie d'un objet d'autant plus fuyant et inaccessible qu'il échappe à toute formulation et reste à proprement parler indicible. L'objet (le complément maternel) étant perdu, le besoin premier (fusionner avec la mère),

³⁸ A. Lemaire, 107.

³⁹ A. Hesnard, 66.

⁴⁰ J.-B. Fagès, 28.

relayé par le désir, tend à la satisfaction à travers une chaîne métonymique de substituts, au nombre desquels figurent la plantation Solitaire (qui connote effectivement l'absence d'un complément) et la maison/le foyer (*home*) dont la valeur de symbole maternel est bien attestée (« Je dis : ma Mère. Et c'est à vous que je pense O Maison », écrit le poète Milosz). Le texte lui-même opère l'assimilation maison/mère quand est rapporté le délire de H. Bart quelques minutes avant sa mort :

Non, je ne l'ai jamais connue. Non, mais elle s'appelait Susan et c'est un bien beau nom pour une femme... Dites leur de retirer cet étau de ma poitrine [...] Dites leur de le retirer parce que je cherche un foyer (XVIII).

Nous retrouvons la même association dans les dernières paroles de Bart, où transparaissent les thèmes de la séparation, du morcellement et de la solitude : « Les quatre murs ont disparu autour de moi, il n'y a plus de toit au-dessus de ma tête. Je suis dans l'obscurité, seul » (XVIII). La maison s'affirme ici comme « symbole féminin avec le sens de refuge, de mère, de protection, de sein maternel⁴¹ ».

Bien des aspects de la personnalité de Bart, plus riche au fond qu'il n'y paraît, trouvent leur origine et leur explication dans l'attachement à la mère, « premier objet perdu, dans le défaut duquel s'originerait le mouvement du désir⁴² ». L'insatisfaction continuelle de Bart peut se rattacher à la précoce privation d'amour maternel et à son désir inconscient d'acquérir fortune et renommée, de devenir un être idéal pour se conformer à ce qu'il a pu pressentir du désir de sa mère. La vie de Hugh se déroule comme le texte d'un rêve ; c'est une succession d'actions et de décisions qui ne recouvrent jamais une signification bien arrêtée : l'existence est un rébus où la vérité du sujet s'occulte et se perd. D'où l'aliénation de H. Bart, qui se paie d'un lourd tribut, car « à mesure que le moi prolifère du côté des formes, il se

⁴¹ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris : Seghers, 1974).

⁴² S. Leclaire, 73.

limite du côté de l'être. [...] L'aliénation du moi est toujours corrélative d'un sacrifice, celui de la vérité de nous-même⁴³ ».

5. REQUIEM POUR UN HÉROS PROBLÉMATIQUE

L'essai d'interprétation immanente que nous venons de proposer ne constitue en fait qu'un premier niveau d'analyse ; à la compréhension doit succéder, selon L. Goldmann, dont nous nous inspirons, l'explication, c'est-à-dire le rattachement des données mises à jour par l'étude du personnage à la vie collective et sociale dont il fait partie intégrante.

En effet, l'insertion dans l'ordre symbolique que nous venons de décrire se traduit aussi par l'attribution à Bart d'une place et d'une fonction bien déterminées dans la société de son temps et les contradictions du héros ne sont en définitive que le "reflet" des contradictions du milieu socio-économique auquel il appartient. Le roman révèle clairement à ce second niveau sa double nature de « biographie et de chronique sociale⁴⁴ ».

L'action décrite dans *Tournament* se déroule sur un demi-siècle environ, de mai 1860, naissance du héros, à 1914, date de sa mort. Le récit couvre ainsi une des périodes les plus riches en événements et en mutations de l'histoire du Sud, puisqu'il débute avec la guerre de Sécession et prend fin quand éclate la première guerre mondiale. Cette période est ainsi encadrée par deux moments de crise 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 expansion⁴⁵ ». L'auteur de ces lignes précise encore :

S'il n'y avait pas eu la première guerre mondiale le règlement de comptes serait intervenu plus tôt. Le système économique du Sud était manifestement en état de survie artificielle. Malgré le sursis accordé

⁴³ A. Lemaire, 277.

⁴⁴ L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris : Gallimard, 1964) 30.

⁴⁵ T. D. Clark, *The Emerging South* (New York : OUP, 1961) 206.

par la prospérité du temps de guerre, la culture du coton allait connaître une révolution (78).

C'est donc le passage du Vieux Sud au Nouveau, ce que l'on a appelé « l'américanisation de Dixie », qu'illustre le roman. 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. Tous ces aspects sont présents dans *Tournament* : la crise agricole liée à la mévente du coton, le passage de la plantation à la ville, l'apparition des premières industries où les fils de famille désargentés vont apprendre à gagner leur vie et l'émergence d'un nouvel état d'esprit dominé par l'argent. Ainsi se comprend mieux l'incapacité de Bart à recueillir l'héritage d'une époque et d'un mode de vie en voie de disparition parce que liés au déclin de la classe sociale qui en est le support. Dans un Sud en pleine évolution sinon en pleine crise, se produit une nouvelle répartition des rôles et des rapports sociaux or, la classe sociale à laquelle Bart veut s'intégrer voit sa base économique bouleversée par les conditions nouvelles qu'instaurent le progrès et l'évolution historique. Même si, pour un temps, la plantation reste le cadre du progrès, ce n'est plus une structure économique viable et son déclin entraîne celui de la classe des planteurs.

Les contradictions que l'on trouve chez le personnage reflètent celles de la classe où il se situe. Dans cette optique, Bart apparaît bien comme un « personnage problématique », au sens où l'entend L. Goldman⁴⁶ : « un personnage dont l'existence et les valeurs le situent devant des problèmes insolubles et dont il ne saurait prendre une conscience claire et rigoureuse » (195). Pour le protagoniste de *Tournament*, ce problème insurmontable est le suivant : comment sauvegarder les valeurs et la spécificité de la société sudiste sur une base économique et sociale différente de celle qui les a produites ? Devant la poussée d'une nouvelle forme de capitalisme représentée par le banquier Tilden, les relations humaines se transforment ; les individus deviennent de simples agents économiques, les partenaires anonymes d'opérations financières menées à distance. Bart reste impertur-

⁴⁶ *Pour une sociologie du roman* (Paris : Gallimard, 1964).

bablement de la vieille école, celle où l'on traite ses affaires comme on règle ses comptes, d'homme à homme. Or le Sud évolue précisément vers un type de société où « toute relation authentique avec l'aspect qualitatif des objets et des êtres tend à disparaître, aussi bien des relations entre les hommes et les choses que des relations interhumaines, pour être remplacée par une relation médiatisée et dégradée : la relation avec les valeurs d'échange purement quantitatives » (38). Il n'y a donc plus place pour les valeurs traditionnelles telles que Bart, à l'écoute de tous les récits célébrant « le bon vieux temps d'avant la guerre » (26) avait pu les imaginer. Ce que *Tournament* décrit dans la partie consacrée à l'histoire de Bart 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) absentes⁴⁷ ». Le Vieux Sud les incarnait, mais le vent de l'histoire l'a emporté ; les temps héroïques 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 (qu'il s'agisse du genre en général, selon L. Goldmann, ou de *Tournament* en particulier) 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 : *Tournament* (tournoi) désigne à la fois la compétition sportive (c'est par exemple le ball-trap où Bart canalise son énergie et sa combativité) et le combat courtois du Moyen Âge⁴⁸. 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,

⁴⁷ P. Zima, *Goldmann* (Paris : Ed. universitaires, 1973) 113.

⁴⁸ D'après l'auteur, il y aurait eu à une certaine époque de véritables tournois dans la région de Lake Washington, de même qu'en Virginie.

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 *Tournament* 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 *Tournament* 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 (200).

L'analyse est d'une impitoyable lucidité ; elle condamne sans appel le Sud de la Belle époque et son ultime représentant, Hugh Bart.

TOURBILLON

(1950)

ILINX

1. FAITS ET DIRES

« *Écrire des livres n'est pas sans avoir quelque rapport avec le péché originel. Car qu'est-ce qu'un livre sinon une perte d'innocence, un acte d'agression, une répétition de notre chute ?* »

E. M. CIORAN¹

L'APPRENTISSAGE littéraire de S. Foote aura été de courte durée ; il lui aura suffi de deux romans, *Tournament* et *Shiloh* (publié en 1954, mais composé dès 1948), pour entrer en pleine possession de son art. Si *Tournament* révèle un écrivain-né et *Shiloh*, un historien en puissance, *Tourbillon* porte la marque d'un écrivain fait ; c'est une œuvre de la maturité, solide, riche de sens et équilibrée. On retrouve d'ailleurs, à la lecture, le souffle et l'élan qui ont accompagné sa composition ; l'auteur a déclaré l'avoir écrite « d'un seul jet, du début à la fin, en suivant les grandes lignes que j'avais notées sur le dos d'une enveloppe² ».

L'œuvre présente aussi ce mixte caractéristique de réel et d'imaginaire, propre aux romans de S. Foote. Comme l'avertissement au lecteur (bel exemple de dénégation) le laisse supposer (« Aucun personnage ne représente ou n'est censé représenter une personne vivante ou disparue, que ce soit par son nom, son aspect ou ses actes et quiconque croit se reconnaître ou reconnaître un ami ou un ennemi se trompe »)³, le roman s'appuie bel et bien sur un authentique fait divers, qui a fourni à l'auteur son point de départ. Voici ce qu'il en dit dans une lettre en date du 29 novembre 1983 :

¹ E. M. Cioran, *La Tentation d'exister* (Paris : Gallimard, 1956) 107.

² J. E. Kibler, Jr. "Shelby Foote : A Bibliography" in *Mississippi Quarterly*, 24 (Fall 1971) 441, note 12.

³ Cet avertissement ne figure pas dans la version française du roman : *Tourbillon*, trad. par M.-E. Coindreau et H. Belkiri-Deluen (Paris : Gallimard, NRF, 1978).

Oui, *Tourbillon* s'inspire, quoique très librement, d'un crime et d'un procès ayant eu lieu près de chez moi. Un peintre en bâtiment nommé Floyd Myers avait noyé une jeune femme appelée Imogene Smothers dans le Lac Ferguson, près de Greenville ; j'ai assisté au procès, du premier jour au dernier. Ils étaient tous les deux originaires de l'Alabama et ne ressemblaient en rien à Luther Eustis ou à Beulah Ross. Les autres personnages du roman, l'avocat Nowell, Dummy, Stevenson, le guichetier, etc. ne sont pas davantage modelé sur les personnes impliquées dans cette affaire. Je me suis contenté d'emprunter les données de base en y intégrant les personnages qui me convenaient⁴.

Deux autres précisions s'imposent à propos des relations que l'œuvre de fiction entretient avec la réalité extérieure : la première concerne le titre original, *Follow Me Down*, tiré d'un blues, "Fannin Street", qu'interprétait Huddie Ledbetter, surnommé Leadbelly. Ce blues a pour thème le désir d'indépendance d'un jeune homme, qui veut s'émanciper de la tutelle maternelle et visiter un quartier mal famé. Son refrain, "follow me down" (« suis-moi »), et le thème de la destruction de l'homme par la femme sont repris par le roman. La musique occupe en général une grande place dans l'œuvre de S. Foote (cf. "Le Crescendo final", *L'Amour en saison sèche*), et ce roman en particulier n'échappe pas à la règle. Outre les références à "Fannin Street" et les extraits de chansons, intégrés dans le texte, la plaidoirie de l'avocat Parker Nowell est construite sur le modèle d'une sonate : « Je le leur ai servi comme ça, tout droit, en forme de premier mouvement de sonate : exposition, développement, réexposition » (296). La seconde relation est intertextuelle ; nous mentionnerons, en plus de *The Ring and the Book*, déjà évoqué dans la première partie, quatre textes liés à *Tourbillon* : la Bible, *The Pilgrim's Progress/Le Voyage du Pèlerin* de J. Bunyan, *Tandis que j'agonise* et *Le Bruit et la fureur* pour l'évidente parenté entre Benjy et Dummy. Nous reprendrons cette question.

S. Foote a présenté son second roman comme étant « l'étude d'un crime passionnel, la tentative de traiter un sujet plutôt sensationnel et de le relater à travers une série de monologues dits par les protagonistes. [...] J'espère qu'on a l'impression de pénétrer jusqu'au

⁴ Lettre à P. Carmignani du 29/11/1983.

cœur d'une affaire effroyable et d'en émerger à nouveau entier et sain d'esprit⁵ ». Pour le définir à notre tour, nous pourrions reprendre les termes mêmes d'un des témoins appelés à comparaître au procès du protagoniste, Luther Eustis : *Tourbillon* est l'histoire d'un « brave gars qu'une fille perverse a entraîné dans une sale histoire parce qu'il est un peu fou » (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 aussi vaillante que revêche, et de trois enfants (dont une vieille fille aigrie et une handicapée qui lui est viscéralement attachée). Cette vie aussi rectiligne qu'une « longue route droite, sans un seul tournant, sans dos d'âne » (106), va soudainement dévier 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/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 l'île (« image mythique de la femme, de la vierge, de la mère » et lieu où « le temps suspend son vol »)⁶ a changé ; elle n'a pas échappé au Temps, et les sentiments de Luther pour sa dulcinée n'y échapperont pas davantage. La dégradation est très rapide ; deux semaines suffiront pour que la passion s'émousse, que la mauvaise conscience taraude l'homme adultère et que l'idylle se dénoue tragiquement : Beulah est étranglée, lestée de quelques blocs de béton pour faire bon poids et jetée dans le fleuve. Mais le crime est découvert, l'homme arrêté et la justice requise pour peser la faute et mesurer le châtement. Le roman s'ouvre sur le procès d'Eustis et les versions des faits se succèdent au rythme des témoignages prononcés à la barre. Les faits gagnent en profondeur et en complexité, car chaque témoin apporte un éclairage différent, ajoute une dimension ou une signification nouvelles, et le lecteur, mis en position de juge, doit finalement, comme les jurés, se prononcer en son âme et conscience.

⁵ "A Colloquium with Shelby Foote." in *Southern Humanities Review*, 4 (automne 1981) 284.

⁶ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris : Bordas, 1969) 274 et 287.

Le roman est divisé en trois chapitres, eux-mêmes subdivisés en trois sections :

Première Partie

1. Le greffier
2. Le reporter
3. Dummy

Deuxième Partie

4. Eustis
5. Beulah
6. Eustis

Troisième Partie

7. L'épouse
8. L'avocat
9. Le guichetier

Les récits d'Eustis et de Beulah occupent le centre de l'œuvre ; l'auteur, qui aime qu'une composition soit parfaitement équilibrée (« J'aime que le milieu d'un roman se trouve au centre du livre⁷ »), a commenté cette organisation interne, de la manière suivante :

J'ai conçu ce roman comme une expérience : étudier un crime passionnel en m'y plongeant et en prenant du recul tour à tour, ce que j'ai indiqué tout à l'heure à propos du milieu situé au centre. Le récit se déroule en trois mouvements. Le second, le milieu du roman, est consacré aux monologues du meurtrier et de sa victime. Le premier comprend trois narrateurs qui sont de plus en plus impliqués. Le premier intervenant est un petit fonctionnaire dont le seul lien avec l'affaire tient au fait qu'il est le guichetier. Le suivant est le reporter, impliqué à titre professionnel et qui doit découvrir les faits pour son journal. Le troisième n'est pas impliqué à titre professionnel, mais il s'y

⁷ G. Garrett, "Talking with Shelby Foote-June 1970." *Mississippi Quarterly*, 24 (automne 1971) 406.

intéresse parce que c'est le "benêt sourd-muet"⁸ et il se trouve mêlé au crime lui-même. Il est présent sur le lieu du crime, c'est donc un témoin oculaire. Ensuite, étant passé d'une personne à peine impliquée sur le plan professionnel à une autre qui l'est beaucoup, puis à un personnage mineur qui a assisté à la scène, nous entrons dans le crime. Alors, nous traitons du crime, relaté par l'homme qui l'a commis et la jeune femme qui fut assassinée. Après, nous en ressortons, grâce à un personnage mineur, modérément impliqué, un témoin oculaire, l'épouse du meurtrier. De là, nous passons à l'avocat, qui est professionnellement très impliqué, un peu comme le reporter, et puis nous voilà à nouveau à l'extérieur avec le guichetier [...] Nous sommes de plus en plus impliqués par des gens qui sont de plus en plus au courant de ce qui s'est passé, qui connaissent le cœur de l'affaire et la jeune femme assassinée. Finalement, au fur et à mesure qu'on en ressort, on est de moins en moins impliqué jusqu'au moment où on se retrouve dans "le monde" (Garrett 407-408).

La répartition et l'orchestration des voix narratives rappellent le roman de W. Faulkner, *Tandis que j'agonise*, où l'on trouve la même succession de narrateurs-témoins différents. Dans la section XL du roman, Faulkner fait une utilisation très audacieuse du monologue intérieur pour donner voix au chapitre à Addie Bundren, qui est déjà passée de vie à trépas. La cinquième section de *Tourbillon* s'organise de semblable manière, puisqu'elle consiste en la relation, par Beulah elle-même, du crime dont elle est victime. En fait, le début (« Le passé a fui, temps perdu et mort, et le futur aussi : le futur est mort », p. 149) et la fin (« Mais il n'y a plus de perles ; elles ont disparu », p. 173) du monologue intérieur de Beulah sont transcrits au présent (la narration est contemporaine des événements qu'elle rapporte), mais la partie médiane recourt aux divers temps du passé pour évoquer les événements antérieurs au point du récit où l'on se trouve, donc pour relater les antécédents de l'histoire.

⁸ Dans l'original, l'auteur parle du "dummy" qui signifie entre autres « l'idiot » et « le muet » (c'est le surnom du personnage qui s'appelle James Elmo Pitts) ; les traducteurs français ont pris le parti – regrettable – d'ignorer ces significations.

Cet emprunt manifeste pose une fois encore le problème de l'intertextualité, c'est-à-dire tout ce qui met un texte « en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes⁹ ».

2. REDITES

Dans son intéressante tentative de classification des relations transtextuelles, G. Genette distingue cinq grandes catégories :

1. l'intertextualité : relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, qui se manifeste par la citation, le plagiat, l'allusion ;
2. la paratextualité : relation d'un texte avec le titre, le sous-titre, etc. ;
3. la métatextualité : relation de commentaire qui unit un texte à un autre dont il parle sans nécessairement le nommer ou le citer ;
4. l'architextualité : relation ou non-relation avec un type générique ;
5. l'hypertextualité : relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire mais par transformation ou imitation.

Les types 1, 2 et 3 sont effectivement présents dans le roman. Ainsi, par l'intermédiaire de citations ou d'allusions, *Tourbillon* se place sous l'invocation de W. Shakespeare. D'entrée de jeu, une citation de *Macbeth* (Acte IV, scène 3) introduit le thème du Mal (Macduff : De quelle maladie parle-t-il ? Malcom : De celle qu'on nomme le "Mal du Roi") ; elle est ensuite relayée (261) par une référence (à propos d'Eustis) à Falstaff sur son lit de mort : « On dit qu'il a maudit le vin. Ça c'est vrai. Et les femmes. Non point... Il avait dit une fois que le Diable l'aurait par les femmes » ; cette dernière phrase étant, bien évidemment, une sorte de commentaire sur la situation d'Eustis. *Mesure pour mesure* y ajoute le thème de la corruption (269), puis *Troilus et Cressida* (256) fournit un parallèle pour l'atmosphère dans laquelle se déroule le drame d'Eustis et de Kate, sa femme :

⁹ G. Genette, *Palimpsestes* (Paris : Le seuil, 1982) 7.

Ce qu'elle m'a raconté s'était déroulé dans une atmosphère très *Troilus et Cressida* où les fidèles sont trahis et les braves sont tués. Je pensais à la phrase d'Emerson : « Notre foi vient à certains moments mais notre vice est perpétuel ».

Comme le montre la dernière phrase de ce passage, il est également fait allusion à d'autres auteurs : Emerson, mais aussi Browning et ensuite Keats. L'image de l'amant sur la célèbre urne fournit un contrepoint ironique à l'idylle de Luther Eustis (« et pourtant ne t'afflige pas. Elle ne peut se faner », p. 225) dont la dulcinée, loin de disparaître, va même remonter à la surface ! Enfin, toutes les connotations diaboliques du crime de Luther renvoient à la légende de Faust, mentionnée plusieurs fois (« Son histoire était celle de Faust, insistait-il. Il avait vendu son âme au diable à son insu », p. 272). Toutes ces références accroissent la portée de l'œuvre et en multiplient les résonances.

La relation paratextuelle se manifeste par la répétition, en plusieurs points du récit, d'expressions faisant écho au titre du roman ; elles sont généralement attribuables à Beulah (cf. p. 142 : « Je te suivrai, je te suivrai jusque chez toi / "I'll follow...I'll follow you right to your house." »).

Quant à la métatextualité, elle met le texte en prise directe avec un double prototexte : *Le Voyage du Pèlerin* et surtout la Bible. Le livre de John Bunyan 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 (il traverse « la Vallée de l'Ombre de la Mort », « les Montagnes délectables », « la Terre épouse » / *the Country of Beulah*, etc.) et les rencontres qu'il fait en chemin (Chrétien lie conversation avec des personnages allégoriques tels que Tout-Espérance, Fidèle, Cœur-Faible, Méfiant etc.). 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, dont le prophète Isaïe chante les louanges, et le fait passer par des étapes similaires (traversée du Fleuve, de la Vallée de l'ombre de la mort : « J'ai traversé la vallée des ombres, mais maintenant, me voici de retour », déclare Eustis, p. 61). Comme Chrétien, Luther Eustis fait diverses rencontres (Parker Nowell, l'avocat, est proche parent de M. Légalité, autre personnage du *Voyage*), 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 de S. Kierkegaard, « son péché ».

La Bible joue un si grand 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 (« le Seigneur m'a appelé », p. 224) ; il y trouve également la justification de ses actes (« Il citait et paraphrasait la Bible à tout bout de champ, pressurant, modelant, déformant chaque histoire jusqu'à ce qu'elle s'accorde avec la sienne propre », p. 268), mais c'est aussi, juste retour des choses, une Bible qui le trahit en permettant à Dummy, le sourd-muet, de découvrir l'adresse et la véritable identité de celui qui se fait appeler "Luke Gowan" (« C'est une Bible qui l'a trahi », p. 295). Cependant, la relation entre l'œuvre et le prototexte biblique est encore plus étroite que ces premières remarques le laissent supposer. 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 » (138). Luther Eustis suit en fait un scénario biblique, qu'il interprète librement et souvent de façon perverse, mais le parallèle est toujours sous-jacent. Quand, tourmenté par le doute, il cherche à savoir si l'injonction à laquelle il a obéi émane de Dieu ou de Satan, c'est à Job qu'il s'identifie ; de même, Luther, dont le prénom combine étymologiquement les deux sens de « renommée + armée », se compare à Jacob luttant avec l'ange et le forçant à lui accorder sa bénédiction. Mais ce signe lui est obstinément refusé ; Eustis interroge Dieu, qui reste sourd à ses supplications, et les histoires qu'il lit dans la Bible le confrontent toujours à la même question angoissante : « Est-ce que c'était censé s'appliquer à moi ? » (144).

Les autres personnages ont aussi leurs homologues dans la Bible ; Miz Pitts est assimilée à la sorcière d'Endor ; quant à Beulah, elle finit par incarner, aux yeux de Luther, Jézabel, la séductrice : elle devient donc symbole d'impureté. 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 au fait qu'il est condamné à répéter un acte ayant déjà eu lieu. Comme le Sud avant lui (cf. *L'Enfant de la fièvre*), Luther Eustis ne peut que rejouer l'épisode le plus tragique de ce que nous avons appelé le scénario 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 (les références apparaissent 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 du tragique pèlerinage d'un combattant de la foi. Nous n'avons mentionné que quelques points d'interférence entre le texte sacré et le texte profane, mais ces exemples suffisent à imposer l'évidence et la nécessité d'une interprétation allégorique, c'est-à-dire qui postule l'existence – comme dans le cas de la Bible – 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.

3. DE L'ALLÉGORIE AU MYTHE

A) La dimension allégorique

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. *Tourbillon* utilise pleinement cette possibilité ; le procès sur lequel s'ouvre le roman est

présidé par le juge Holiman, dont le patronyme dénote la sainteté, et la cause est plaidée par Parker Nowell, avocat aigri par l'infidélité de sa femme et qui, depuis son infortune, apaise son ressentiment en faisant acquitter les criminels les plus endurcis. Tout accusé soustrait à la chaise électrique est pour lui une victoire sur la société qu'il méprise. Au banc des accusés, se trouve bien évidemment Eustis, le meurtrier de Beulah ; les noms de ces deux personnages sont particulièrement riches en connotations symboliques soulignant la dimension allégorique de l'œuvre. Eustis est une forme altérée d'Eustache¹⁰, patronyme dérivé du grec "*Eu + stakus*", qui signifie littéralement « bien en épis, d'où riche, abondant » ou encore « bel épi ». Eustis représenterait donc 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 : sa vie est étriquée, son esprit étroit et sa descendance, peu favorisée par la nature. Luther Eustis a quatre enfants : trois filles et un garçon. L'aînée, Rosaleen, a hérité de sa grand-mère paternelle un tempérament sensuel qui ne laisse pas d'inquiéter Kate Eustis, sa mère. La seconde, Myrtle, est à l'opposé de la première-née, dépourvue de séduction, et la troisième, Luty Pearl (Luty n'est qu'une variante de Luther), est une dégénérée. Sa tare physique et mentale se manifeste de telle façon qu'il faut recourir aux services d'un bourrelier pour confectionner, sur les indications du médecin, orfèvre en la matière, une ceinture d'un genre très particulier. Le quatrième enfant, mort-né, était un garçon, baptisé Luther ; Eustis ressent cruellement la perte de ce fils tant désiré. Blessé dans son orgueil de mâle, frustré dans son désir d'avoir un héritier, témoin de sa virilité et garant de sa postérité, Luther Eustis se plonge dans le travail, laboure champ et compagnie avec la même frénésie, associant ainsi, de manière inconsciente mais fort révélatrice, l'épouse stérile et la terre-mère rebelle où ne lèvent ni semence ni bel épi :

Là-bas, dans les champs, quand il labourait ou sarclait, vous auriez cru qu'il cherchait à blesser la terre tellement il l'attaquait furieusement. La nuit aussi. Il était à peu près le même au lit que dans les champs, il

¹⁰ A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France* (Paris : Larousse, 1951) 242.

s'élançait et se précipitait avec des grognements sourds. Ça a duré deux ans [...] et puis de nouveau, je me suis trouvée enceinte (244).

L'enfant attendu n'est autre que Luty Pearl. C'en est fait des espoirs de Luther, qui voit dans cette nouvelle épreuve un signe de Dieu et retrouve ainsi le chemin de la foi. Telle est donc la situation de Luther Eustis lorsqu'il rencontre Beulah Ross.

Malgré sa jeunesse, Beulah a traversé bien des épreuves et connu le côté sordide de l'existence. Elle a notamment subi un avortement clandestin – cruelle ironie pour une femme dont le nom, comme celui d'Eustis, est synonyme de promesse et de fécondité. Beulah représente dans le Livre d'Isaïe, la Terre d'Israël, la Terre Promise et même, la Promise. Le chapitre 62, poème à la gloire de Jérusalem, développe le thème des épousailles : le triomphe de Jérusalem et du pays de Juda, c'est de devenir l'épouse de Yahvé :

Alors on t'appellera d'un nom nouveau que la bouche de Yahvé désignera.
Tu seras une couronne de splendeur dans la main de Yahvé,
un turban royal dans la main de ton Dieu.
On ne te dira plus : “Délaissée”
et de ta terre on ne dira plus : “Désolation”.
Mais on t'appellera : “Mon plaisir est en elle”
et ta terre : “Épousée”.
Car Yahvé trouvera en toi son plaisir, et ta terre sera épousée.
Comme un jeune homme épouse une vierge, ton bâtisseur t'épousera.
Et c'est la joie de l'époux au sujet de l'épouse que ton Dieu éprouvera à ton sujet.

(Isaïe, 62:2-5)

Est-il possible qu'un fou de Dieu comme Luther Eustis, véritable autochtone du Livre Saint, ait pu manquer l'allusion, lorsqu'il rencontre la jeune femme ? Ce n'est guère vraisemblable ; de même, le lecteur un peu frotté de culture anglo-saxonne ne peut ignorer le précédent que constitue *Le Voyage du Pèlerin*, où la contrée de Beulah représente l'avant-dernière étape sur le chemin menant à la Cité Céleste. La contrée de Beulah est aussi, dans l'œuvre de J. Bunyan, le lieu où se renouent et se renforcent les liens entre les époux, où les noces sacrées sont placées sous le signe de la fécondité et de l'abondance.

Beulah, la fille de joie, réalise, semble-t-il la promesse contenue dans la prophétie d'Isaïe, puisque après le sacrifice du premier-né, la malédiction est levée (« on ne te nommera plus Délaiissée ni la terre abandonnée ») ; la terre n'est plus en friche, elle porte enfin le fruit tant désiré : un fils (rappelons, à la suite de M. Eliade, que les Romains nommaient un bâtard, *terrae filius*, détail particulièrement pertinent dans la perspective que nous avons adoptée).

Malheureusement, au moment du crime, Luther Eustis ignore que Beulah attend un enfant :

« Qui est Luty Pearl ?

– Ma dernière-née, ce devait être un garçon. »

J'aurais dû lui dire à ce moment-là. J'aurais dû lui dire : si c'est un garçon que tu désires, tu vas peut-être en avoir un (169).

Comme l'écrit C. Richard dans son étude, « Beulah, c'est à la fois la terre de la fécondité rétablie et la terre de l'oubli dans la joie. [...] La tragédie de Eustis est son incapacité à comprendre les potentialités de Beulah : il ne peut ni demeurer dans l'île, maintenant assimilée à la Contrée de Beulah, ni en sortir au-delà de la rivière, malgré les vellétés de “passage” que représentent les bains nocturnes. À mi-chemin de la cité du futur possible – la rive de l'Arkansas – il noiera Beulah¹¹ ».

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 est dégénérée, Dummy, sourd-muet, Myrtle, dis-

¹¹ C. Richard, “Mémoire et expérience chez les jeunes romanciers sudistes” 102-103.

gracieuse et Eustis lui-même, aliéné. 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 recréer » (Richard 102), et à se libérer de son passé.

L'échec de la relation avec la femme et donc avec la Terre-mère est lié à l'absence d'amour ; tel est le message délivré par le petit bijou en forme de cœur que Beulah portait autour de sa cheville :

« Amour » était ce mot, lumineux, gravé en boucle sur une des deux faces. Il n'y avait rien sur l'autre. Il tournait alternativement, strophe, anti-strophe, Amour – un blanc – Amour – un blanc...(39).

Les deux thèmes essentiels – répétition de la chute et manque d'amour – sous-jacents à cette allégorie de la fécondité et de la stérilité – physique et spirituelle – sont également associés dans le constat d'échec que l'avocat Parker Nowell dresse à la fin du récit :

L'Amour nous a trahis. Nous sommes essentiellement, irrévocablement seuls. Tout ce qui semble vouloir lutter contre cette solitude est un piège. L'Amour est un piège. L'Amour nous a trahis dans ce siècle. Nous avons laissé notre seule chance en 65, bien que nous ayons combattu avec une fureur qui semblait indiquer le pressentiment de ce qui arriverait si nous étions vaincus. Sans doute, était-ce même arrivé plus tôt, à l'époque de Jackson. D'ailleurs - peu importe la date - nous avons renié nos sources et, depuis cette époque, nous nous rapprochons de cette ultime défaillance de nos nerfs. Et maintenant qui connaît la réponse ? Les Russes ? L'Église Catholique ? Ou abordons-nous Armageddon, le jour où on lâchera la bombe ? Dieu sourit et attend comme un homme accroupi sur une fourmilière avec une bouteille d'insecticide pas encore débouchée (273).

Cette interrogation angoissée et cette conclusion personnelle valent pour l'ensemble de la communauté car, ainsi que le rappelle J.-M. Le Clézio : « le procès [du] criminel est aussi celui de ses juges ».

B) La dimension mythique

Qu'ils s'inscrivent dans l'espace (foyer → île → foyer) ou dans le temps (*hic et nunc* → *illud tempus*), les déplacements de Luther Eustis sont toujours placés sous le signe du retour ; « Tout le monde doit s'en retourner » (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 où son grand-père, Luther Dade, le vétéran auréolé de gloire, l'amena en 1907 pour participer au banquet annuel des anciens combattants de la guerre civile. L'île produit sur le jeune Luther une impression indélébile et frappe son imagination comme le ferait un aperçu d'un coin de paradis : « ç'aurait pu être le monde tel qu'il était avant que Dieu ait fait des créatures pour y marcher » (116).

Le souvenir de l'île, où Eustis ne retournera plus (son grand-père meurt la même année), poursuivra dès lors l'adolescent et ensuite l'adulte : « 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 » (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. L'île, entourée d'eau de toutes parts, est comparable à la barque romantique, dont G. Bachelard fait « un berceau reconquis¹² ». 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 (« Sue et Luke Gowan »). 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. À peine sont-ils sur le quai que Luther éprouve le sentiment d'être coupé de tout : « c'était comme si on se trouvait déjà seuls, loin du monde » (117). Mais une fois arrivé, Eustis a la désagréable surprise de constater que l'île n'est plus la même : elle a changé ; le Temps a fait son œuvre :

Debout, je regardais l'île et je constatais à quel point elle avait changé, combien elle était différente de ce que je me rappelais, comme si on l'avait saupoudrée d'un produit magique pour faire tout rétrécir (120).

Si l'île a subi l'action du Temps, Luther lui-même n'a pas davantage échappé à son emprise ; le regard qu'il porte sur l'île n'est plus celui d'un enfant innocent, mais d'un adulte au cœur corrompu : « Et puis brusquement, je me suis rendu compte que rien n'avait changé.

¹² *L'Eau et les rêves* (Paris : J. Corti, 1965) 180.

C'est moi qui avais changé. Je me rappelais tout avec mes yeux d'enfant » (120).

De plus, l'île n'est plus déserte : Miz Pitts, « une forte femme habillée en homme [...] avec une moustache et des yeux jaunes au regard dur » (117), s'y est réfugiée avec son fils Dummy, un handicapé, sourd-muet. Miz Pitts, être hybride qui jouera un rôle capital dans l'évolution et la résolution finale de Luther Eustis, rappelle par certains côtés la prophétesse d'Endor ; l'allusion à la nécromancie, aux forces obscures et magiques, est renforcée par la référence au sorcier vaudou qui pratiquait son art dans une cabane où le couple illégitime s'installe après avoir passé la première nuit chez Miz Pitts. Ainsi, l'île qui devait permettre à Luther, le puritain, de s'abstraire du temps présent pour retrouver un coin de paradis, un petit arpent d'innocence et de pureté dans un monde corrompu, est finalement occupée par des grotesques et investie par des forces maléfiques. C'est un présage de mauvais augure pour ce retour aux sources dont l'eau claire et pure sera en fait « appel aux pollutions » (Bachelard 186). Le mythe édénique va être tragiquement inversé :

Car le prisonnier n'avait rien qui le fit ressembler à un ange, déchu ou non et il n'avait jamais connu de Paradis, encore moins l'avait-il perdu - à moins qu'il n'ait joué le rôle d'Adam pour l'Ève de Beulah, dans l'île en face de Bristol. En tout cas, il a certainement pris des libertés avec le texte, lors de la scène finale (64).

4. DU RITE DE PASSAGE À LA TRANSGRESSION

« On ne devrait accorder crédit qu'aux explications par la physiologie et par la théologie. »

E. M. CIORAN¹³

Au terme du voyage que retrace l'œuvre de J. Bunyan, une redoutable épreuve attend le pèlerin : le franchissement du fleuve qui marque la frontière entre le monde d'ici-bas et la Cité Céleste. Cette

¹³ *Le Mauvais démiurge*, (Paris : Gallimard, 1969) 167.

épreuve est à la fois rite d'initiation (l'eau fluviale symbolise l'eau baptismale) et de purification (le fleuve devient l'équivalent du Léthé, où l'âme du défunt se dépouille de toute attache et de toute réminiscence terrestres). Il s'agit effectivement d'un véritable rite de passage, puisque l'élu laisse derrière lui le monde profane pour accéder enfin au monde sacré (le salut). On retrouve dans *Tourbillon* l'opposition entre les deux ordres (le sacré et le profane) ; elle se manifeste dans le texte – et dans la conscience du protagoniste –, par l'antithèse « ce monde-ci/ce monde-là » (cf. par exemple : « Rien de ce monde-là dans ce monde-ci, que je me suis dit », p. 222). Mais le roman s'écarte du modèle allégorique sur un point essentiel : 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. Nous tirerons argument de ce fait pour proposer une interprétation du texte reposant sur la notion de *transgression généralisée*. Il y a tout d'abord :

— *transgression de la loi humaine* : par son geste criminel, Eustis s'est mis au ban de l'humanité (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 stupeur¹⁴ ») :

Il avait franchi nos frontières humaines. Il avait assassiné (260).

Eustis avait fait des choses qu'ils avaient toujours eu envie de faire ; mais il leur aurait fallu transgresser la norme, et ils n'avaient jamais osé (269) ;

— *transgression de la norme morale et sexuelle* : citons, outre l'adultère de Luther et de Mrs P. Nowell, la perversité de Beulah, de Luty Pearl et du médecin, la vénalité de la mère de Beulah, Mrs Joyner (qui fait commerce des charmes de sa fille) et l'homosexualité du photographe Lonzo Mercer ;

— *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. Le père de Luther tue sa femme et l'enfant né de l'adultère, puis s'immole par le feu, Luther à son tour étrangle Beulah, qui est enceinte, et son direc-

¹⁴ C. Clément, *Vies et légendes de Jacques Lacan* (Paris : Grasset, 1981) 73.

teur de conscience, William Hezekiah Jimson, plus connu sous le nom de Brother Jimson, a été condamné à six ans de pénitencier pour homicide.

— *transgression de la norme génétique* : dans le monde déchu que décrit le roman, quelques personnages font figure de curiosités : Luty Pearl, Dummy et surtout Miz Pitts qui, après une hystérectomie, se virilise étrangement.

— il y a enfin, *transgression de la norme littéraire* (et de la vraisemblance) dans le discours au présent du “transi”, c'est-à-dire de celle qui est passée de vie à trépas.

La notion de passage, qui est un des schèmes fondamentaux du roman, peut se rattacher au symbole de la Pâque. Rappelons qu'une « tradition juive interprétait le mot Pâque au sens de Passage avec référence au passage de la Mer Rouge, Ex. 14. Le Christ (et nous avec lui) va “passer” de ce monde, captif du péché, vers le Père, la Terre Promise¹⁵ ». Luther Eustis rencontre Beulah à Pâques, lors d'un pique-nique organisé par Brother Jimson au bord de Lake Jordan (le Lac du Jourdain) ; le parallèle avec la Bible est évident : « Or la Pâque des Juifs était proche et beaucoup de gens montèrent de la campagne à Jérusalem, avant la Pâque, pour se purifier », Jn. 11:55. De même, la traversée du Mississippi vers l'île – équivalent de la Terre Promise – s'apparente trop à celle de la Mer Rouge pour que nous insistions sur cet aspect. Plus intéressante, en revanche, est la seconde idée contenue dans la Pâque, à savoir le retour au Père (cf. Jn 13:1 : « Avant la fête de la Pâque, Jésus sachant que son heure était venue de passer de ce monde vers le Père... »).

Il ne fait guère de doute que 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 ; certes, Luther emploiera l'eau au lieu du feu, mais le pouvoir purificateur du premier

¹⁵ *La Bible de Jérusalem* (Paris : Les Éditions du Cerf, 1981) 1551, note b.

élément n'est pas moindre que celui du second. 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, 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 » (154).

Nous reviendrons sur cette intrication de la profanation et de la dévotion, car c'est un point capital, mais nous n'en avons pas terminé avec le symbolisme de la Pâque dont une autre signification éclaire un pan de l'œuvre. La Pâque, comme l'indique mieux son équivalent en anglais, *Passover*, et l'explique clairement A. Cruden¹⁶, marque aussi l'exemption du peuple juif lorsque Dieu envoya la dixième plaie (la mort des premiers-nés) s'abattre sur l'Égypte :

Ce mot vient du verbe hébreu, *passach*, qui signifie franchir, bondir ou sauter. Ils appelèrent La Pâque [*Passover*] la fête commémorant la fuite hors d'Égypte parce que la nuit précédent le départ, l'ange exterminateur qui fit périr les premiers-nés des Egyptiens épargna [passa] les Israélites, parce qu'ils étaient marqués du sang de l'agneau sacrifié la veille et qui fut pour cette raison appelé l'agneau pascal.

La référence à l'agneau pascal figure dans le roman (« "Etes-vous lavés ? dans le sang ? de l'Agneau" », p. 144), mais Eustis, contrairement au peuple hébreu, n'est pas exempté : la colère de Dieu ne l'épargne point, puisqu'en noyant Beulah, il sacrifie en fait celui qui aurait été son premier-né, c'est-à-dire son fils, le premier enfant mâle porté par Beulah. Pascal et Luther Eustis ont transgressé la Loi et le Seigneur n'est pas passé outre ; il y a donc 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.

¹⁶ *A Complete Concordance to the Old and New Testament* (London : Frederick Warne and Co., Ltd. sans date).

5. LE TEMPS, LA CHAIR ET LA SOUILLURE

« Mais en commençant le mal, nous le continuons et c'est cela qu'il faut maintenant essayer de dire : le mal comme tradition, comme enchaînement historique, comme règne du déjà-là. » (P. RICŒUR)

La citation inaugurale de *Tourbillon* ne laisse planer aucun doute sur la perspective où se situe l'œuvre ; le roman a une visée éthique sinon métaphysique, puisqu'il pose le problème du Mal dans ses deux manifestations essentielles : le Temps et la Chair. Luther Eustis est un être qui ne peut se libérer ni du temps ni de la chair et son histoire est un maillon de cette chaîne « en quoi se reconnaît peut-être encore », selon Michel Gresset, « notre univers judéo-chrétien : pas de mémoire sans conscience, pas de conscience sans chair, pas de chair sans souffrance, pas de souffrance sans mort » (Vol. I, 5).

Le Temps est une dimension essentielle du roman sudiste, dont la dynamique résulte souvent d'une combinaison de mouvements : linéaire, de simple temporalité, et cyclique, de fatalité. Cette opposition renvoie à celle du présent et du passé ; d'un présent, source de frustrations et d'un passé, source de culpabilité, hanté par la faute et la violence subie ou perpétrée. On peut appliquer au personnage (et à l'auteur) la réflexion de J.-J. Mayoux à propos de William Faulkner : « C'est du présent, d'un présent qui peut être si plein de passé stagnant qu'il n'y a plus place pour l'avenir, que part Faulkner¹⁷ ».

C'est aussi de là que part Luther Eustis, ou plus justement c'est ce même présent qu'il veut fuir en compagnie de Beulah pour retrouver dans l'île non seulement un espace édénique, mais aussi un temps mythique : celui de l'âge d'or de l'humanité. L'île, coin de Paradis, ancré dans le fleuve tel un navire dans l'océan, immobile au milieu des flots, est pour Eustis symbole de stase (au nom d'Eustis [Eu-

¹⁷ J.-J. Mayoux, *Vivants Piliers : le Roman anglo-saxon et les symboles* (Paris : Julliard, 1960) 262.

stache] 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, au fond, agit moins qu'il n'est agi, 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 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. » (239).

Le passé vers lequel il remonte – peut-être serait-il plus juste d'inverser la proposition et de dire 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 (la mise en scène) 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 ; il suffit pour s'en convaincre de lire les descriptions du père et de la mère de Luther, qui montrent à quel point sa vie était prédéterminée. Pascal Eustis, dont nous avons déjà évoqué la fin tragique, n'a pas transmis à son fils que ses yeux clairs et son nom : « il était très porté sur les filles, d'une façon discrète mais assez résolue » (232).

Quant au portrait de la mère, il est encore plus révélateur et accablant : « Elle était bien élevée, presque affectée, on lui aurait donné le Bon Dieu sans confession, comme on dit. Cependant, der-

rière sa bonne tenue et son affectation, y avait quelque chose de hardi [...] c'était un indice de quelque chose d'*impie*¹⁸ ».

Et, comme si cela ne suffisait pas, comme si déjà la coupe n'était pleine, il faut ajouter à cette tragique hérédité, l'influence de la tante de Luther (elle lui a offert la Bible dont il ne se sépare jamais) qui a fini internée dans une maison de santé.

Parce que le Temps est un *continuum* où l'enchaînement des causes et des effets ne connaît pas de solution de continuité, Luther est 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. 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 » (119).

La notion de d'équilibre, de compensation d'effets contraires – vertus et vices, profanations et expiations, de même que « les biens et les maux, représentent une somme invariable, qui ne saurait subir aucune modification » (Cioran 45) – 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 que « tout sacrifice est un échange, est sous le signe de Mercure » ; 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 » (356).

¹⁸ Nous modifions la traduction française, qui calque l'anglais "butter wouldn't melt in her mouth" en proposant « le beurre ne fondait pas dans sa bouche » ! (232).

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. L'ambiguïté même de la fin (ne voit-on pas Eustis attendre avec impatience son départ pour le pénitencier, que le guichetier lui a dépeint comme étant une ferme ?) et l'absence de condamnation catégorique de la part de certains membres de la communauté (la femme du même guichetier va jusqu'à déclarer qu'on « devrait le remercier d'avoir retiré cette traînée de la circulation ») donnent à penser que le crime de Luther a été commis pour solde de tout compte : le passif et l'actif s'équilibrent parfaitement.

Pour Beulah, la rencontre avec Eustis prend une tout autre dimension : elle lui permet de rompre avec un passé marqué par la misère et la corruption ; c'est une véritable renaissance, une jouvence nouvelle :

C'était un monde entièrement différent, où rien ne serait plus jamais comme autrefois ; et tout cela à cause d'un petit bonhomme en salopette avec qui j'avais voulu tuer un moment en me moquant de lui, couchée sur le dos, les genoux relevés, imbibée de whisky, détendue avec assez de temps pour lui dire qu'il sentait le bouc : un dernier instant avant que le tonnerre éclate, que le monde devienne immobile et que tout renvoie à Maintenant.

Et j'ai dit : « J'ai été si malheureuse toute ma vie. » (155).

Dès leur première rencontre, Beulah peut exorciser son passé, le raconter et donc, d'une certaine manière, l'évacuer. Après cette catharsis (purgation du passé), Beulah redevient une adolescente et retrouve en Eustis le père qu'elle n'a peut-être jamais cessé de chercher à travers tous les hommes qu'elle a séduits ; ce manque fondamental est désormais comblé. De son côté, Beulah offre à Eustis l'espoir et la possibilité de faire table rase du passé ; elle lève la malédiction qui pèse sur lui, puisqu'elle lui donne un fils. Elle renoue avec la vie, la fécondité et la plénitude :

Beulah incarne l'autre présent possible, le présent neuf : « Le passé a fui, pense-t-elle, temps perdu et mort...Pour moi, ça n'est pas un souvenir, ça *est* » (p. 149). Mais Eustis est incapable d'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 102).

À l'inverse de Luther, qui recherche un *illud tempus* plus ou moins mythique et finalement culpabilisant, Beulah représente un *hic et nunc* rédempteur. Elle symbolise la fixité de la Terre, l'enracinement et la rupture avec le passé : « J'allais pas reprendre l'existence que je menais avant notre rencontre. Cette vie était derrière moi, et elle y était pour de bon » (171). 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 :

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 (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-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 » (175). Le retour au bercail implique d'ailleurs tout un rituel de purification comportant les étapes suivantes :

- les ablutions :

Et je trempais, je trempais [...] Finalement j'ôtai la bonde et mes péchés s'évacuèrent avec l'eau savonneuse et la crasse. Je m'étais dépouillé de mes péchés comme un serpent de sa mue¹⁹.

— la vêtue : Luther Eustis achète de nouveaux vêtements chez un fripier :

Étant donné que je les avais achetés d'occasion et que je n'avais pas voulu les essayer avant de m'être purifié de la saleté de l'île, les vêtements m'allaient plutôt bien. [...] Ensuite, je suis sorti comme Légion dans la Bible, tout habillé et de nouveau sain d'esprit (213).

— la "tonsure" :

« La barbe et les cheveux, » que j'ai dit. [...] Puis je me suis souvenu de Samson qui perdait ses cheveux, et s'affaiblissait ; un instant, j'ai cru que c'était ça (214).

— les offrandes propitiatoires : Luther achète des bonbons pour Kate, des petits canards pour Luty Pearl et du parfum ("Idées", tout un programme !) pour Myrtle.

— l'absolution :

Je me suis plongé dans ma Bible. Mais le bruit des roues venait se mêler aux mots : clic-clac, clic-clac. [...] Je me suis mis à lui [Beulah] parler au rythme des roues. Clic-clac, clic-clac. Est-ce que tu me pardonnes ? Clic-clac.

- Je-te-pardonne - clic-clac. Tu-as-fait-ce-que-tu-devais-faire -clic-clac. (218).

Par ces diverses opérations – conscientes ou inconscientes – Luther espère exorciser le passé récent (le crime) comme il a aboli le passé ancien ; tout ce qui a trait à l'île doit être forclos. Luther voudrait se convaincre que rien n'a changé quand il revient au point de départ, à Ithaca : « Ça aurait pu être tout aussi bien quinze jours plus tôt. J'aurais pu être jamais parti, être jamais allé dans cette île. Beulah aurait pu ne jamais exister » (220).

Mais même si l'équilibre a été rétabli et l'ardoise effacée, il n'est pas de retour possible – qu'il s'agisse de l'île ou du présent – car Luther a été contaminé par la souillure comme le lui rappellent, quand

¹⁹ p. 213. Tout ce passage est curieusement omis par les traducteurs français.

il s'approche d'elle, les cris de l'enfant handicapée : « C'est parce que j'ai perdu ma pureté, que je pensais. Elle le sait. Elle peut le dire sans avoir besoin de paroles » (227).

6. LA DIMENSION MYSTIQUE : “LE CHANT DU BOUC”

« *La luxure du bouc est la largesse de Dieu.* »

W. BLAKE²⁰

« *La littérature se situe en fait à la suite des religions dont elle est l'héritière. Le sacrifice est un roman, c'est un conte illustré de manière sanglante.* »

G. BATAILLE²¹

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 sacré » (Bataille 247).

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 » (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 »

²⁰ Trad. P. Messiaen in *Les Romantiques anglais* (Bruges : Desclée de Brouwer, 1955) 213.

²¹ *L'Érotisme* (Paris : Ed. de Minuit, 1957) 98.

(Bataille 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 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 mort²² ». 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. Ainsi, par exemple, la pseudo-injonction biblique qu'une voix souffle à l'oreille d'Eustis (« *Enseigne-lui ce que cela signifie d'être Chrétien, enseigne-le lui de la seule façon qu'elle connaît. Abaisse-toi jusqu'à la chair et je te donnerai la force : tu peux compter sur Moi* », p. 112) rappelle l'union rituelle, paradoxale mais maintes fois attestée, d'un ascète et d'une prostituée. La référence à l'ermite apparaît d'ailleurs page 182 : « comme un de ces ermites du désert des temps anciens ». Cette union paradoxale met en lumière l'interpénétration du sacré et du profane, du pur et de l'impur, de la sainteté et de la souillure : les plus grands pécheurs ne font-ils pas les plus grands saints ? La question peut

²² Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* (Paris : Le Seuil, 1975) 115.

paraître sacrilège, aussi étayerons-nous notre propos par une citation tirée du livre de R. Caillois, *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. Le mot grec *αγος* "souillure" signifie aussi "le sacrifice qui efface la souillure". Le terme *αγιος* "saint" signifiait en même temps "souillé" à date ancienne, au dire des lexicographes. La distinction est faite plus tard à l'aide de deux mots symétriques *αγης* "pur" et *εναγης* "maudit", dont la composition transparente marque l'ambiguïté du mot originel. Le grec, *αφοσιουν* le latin, *expiare* "expier" s'interprètent étymologiquement comme "faire sortir (de soi) l'élément sacré (*οσιος*, *pius*) que la souillure contractée avait introduit" (39-40).

Cette double valence se retrouve également dans le personnage de Beulah, qui n'est pas sans évoquer la Grande Prostituée, la Prostituée Céleste, qui sort toujours vierge du bain rituel et représente une des voies d'accès au divin :

Dieu le père, l'impénétrable, l'inconnaissable, nous le portons dans la chair, dans la femme. Elle est la porte par laquelle nous entrons et nous sortons. En elle, nous retournons au Père, mais comme ceux qui assistèrent aveugles et inconscients à la transfiguration²³.

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 Spasme ? » (Evola 221). 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

²³ D. H. Lawrence cité par J. Evola, *Métaphysique du sexe* (Paris : Payot, 1976) 26.

roman : la description d'Eustis faisant œuvre de chair ne peut manquer d'évoquer l'image du Bouc, de *l'hircus sacer*, « l'animal 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). Nous faisons référence, en particulier, aux pages 154 et 114 :

[...] Son odeur montait, forte et aigre, à travers les relents moisissés des graines de coton. Un vrai bouc, comme je l'ai dit. [...] Il a foncé sur moi comme un étalon ; Bon Dieu, il hennissait tant et plus avec des mains comme des sabots.

« Tu sens le bouc, mon chou. »

Les connotations symboliques de cet animal sont des plus intéressantes et elles éclairent d'un jour particulier les événements rapportés par le roman :

Le bouc est un animal tragique. Il existe un rapport certain, même si les raisons en sont encore mal définies, entre la tragédie (littéralement : chant du bouc) et cet animal qui lui a donné son nom. La tragédie était à l'origine ce chant religieux dont on accompagnait le sacrifice d'un bouc aux fêtes de Dionysos. C'est à ce Dieu qu'il était particulièrement consacré : il était sa victime de choix²⁴.

Dans un premier temps, le bouc est assimilé au puissant élan d'amour de la vie, mais par la suite, « le bouc, animal puant, est devenu symbole d'abomination, de réprobation [...] Animal impur, tout absorbé par son besoin de procréer, il n'est plus qu'un signe de malédiction. Au Moyen Âge, le diable se présente sous la forme d'un bouc » (221). 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 ».

²⁴ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris : Seghers, 1973), vol. I, 221.

Dernier avatar de l'*hircus sacer*, il représente le bouc émissaire que le Grand Prêtre, lors de la Fête de l'Expiation (cf. Lévitique 16:5-10), envoyait tout chargé des péchés de la communauté à Azazel :

Azazel est le nom d'un démon habitant le désert, terre maudite où Dieu n'exerce pas son action fécondante, terre de relégation pour les ennemis de Yahvé. L'animal qui lui est envoyé n'est pas sacrifié à Azazel ; le bouc envoyé au désert, où demeure le démon, représente seulement la partie démoniaque du peuple, son poids de fautes ; il l'emporte au désert, le lieu du châtement. Pendant ce temps, un autre bouc est vraiment sacrifié à Yahvé, selon un rite de transfert expiatoire (Chevalier 224).

C'est à ce niveau symbolique que se manifeste le tragique de la destinée d'Eustis, le bouc émissaire : « On devrait peut-être le remercier. Le monde est peut-être comme une balance : une certaine quantité de péché et de mal pour une certaine quantité de bien. On devrait peut-être remercier ceux qui sont dans la poisse. Peut-être bien qu'ils attirent le mal, comme dans une grange un bouc attire les puces. » (307 ; nous soulignons).

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. Luther Eustis, que l'auteur qualifie de *grotesque*, assure ainsi les deux fonctions traditionnellement associées à ce type de personnage dans la littérature américaine : celle du clown tragique et du bouc émissaire.

7. DEUX PERSONNES EN UNE : LA DIVISION DU SUJET

À la distinction désormais classique établie par E. M. Forster entre personnage « plat » et personnage « rond », il conviendrait d'ajouter une troisième catégorie, fort bien représentée dans l'œuvre de S. Foote : celle du personnage « divisé ». Luther Eustis en est un remarquable exemple : c'est un personnage qui ne s'appartient pas, car il est dépossédé de son autonomie et de sa volonté par une instance impérieuse, une voix intérieure qui couvre celle de la raison : « Il y avait deux personnes dans ma tête et toutes les deux étaient moi »

(107). À l'image du passé qui le détermine, le personnage central chez S. Foote est souvent fracturé et son esprit est le siège d'une âpre lutte entre des impulsions simultanées et contradictoires ; Eustis est tiraillé entre le Bien et le Mal, la Conscience et l'Inconscient, Dieu et le Diable (« Je me rendais compte que le supplice empirait, la traction dans les deux sens. Je le savais déjà, comme si une voix me parlait dans ma tête : Il va t'arriver quelque chose ! » (110).

Le personnage, ainsi placé à la frontière du passé et du présent, du rêve et de la réalité, est toujours sur le point de basculer d'un côté ou de l'autre :

Nous sommes tous deux personnes différentes, voilà pourquoi, et nous vivons dans deux mondes différents. De même que nous apportons dans le monde des rêves quelques unes de nos pensées éveillées, de même nous rapportons les pensées et les faits du monde des rêves quand nous retournons dans le monde éveillé. Ils se mêlent, s'expliquent mutuellement. Nous regardons devant nous, derrière nous, nous essayons de trouver une raison à ce qui arrive dans un monde en nous rappelant quelque chose qui, plus ou moins, ressemble à ce qui est arrivé dans l'autre. La confusion se fait lorsque nous nous trouvons entre les deux et que nous essayons de marcher dans les deux directions (176).

Eustis est dans l'entre-deux ; le monde et la réalité ambiante n'offrent au personnage aucun point d'appui solide, aucun ancrage stable. Au clair-obscur de la conscience qui ne sait plus distinguer entre l'interdit et le permis, correspond une impression d'irréalité, particulièrement sensible dans la scène du bar où Eustis croit voir défiler sous ses yeux les divers personnages ayant joué un rôle dans la vie de Beulah, alors qu'il ne s'agit que de clients indifférents et Eustis conclut : « Tout cela était irréel, comme si ça n'arrivait pas vraiment, comme si je rêvais » (192).

La division intérieure du sujet est redoublée par celle, extérieure, qui scinde le monde en deux ; il y a d'un côté « ce monde-ci », le monde diurne de la norme et de la raison, et de l'autre, « ce monde-là », le monde nocturne, domaine du rêve, de l'illusion et de la folie. La perception du Temps obéit à la même dichotomie fondamentale : « Il y avait neuf semaines de cela et ma vie était divisée en deux, neuf semaines d'un côté et presque cinquante et un ans de l'autre » (141).

L'événement dont l'île a été le théâtre a coupé le temps en deux ; le temps vécu en compagnie de Beulah se leste d'un poids et d'une signification minimisant le passé antérieur. Sur les plateaux de la balance du temps, les neuf jours passés dans l'île pèsent autant sinon plus que les cinquante et une années que compte la vie de Luther : « Neuf jours, ça peut être la moitié d'une vie. Ça l'était pour moi » (146).

Mais si la césure entre ces deux mondes et cette double temporalité est assez nette, la ligne de partage entre raison et démente, vérité et fausseté, est en revanche des plus floues. Luther Eustis est-il fou ou malin ? victime ou coupable ? La dualité sinon la duplicité du protagoniste (« il restait assis, distant, montrant au jury à quel point il était fou ou rusé », p. 10) rendent vain tout espoir de connaître jamais la vérité sur son cas. « C'est son autre Lui qui l'avait fait », déclare sa femme (287), mais est-ce bien certain ? Eustis a été pris dans un irrésistible tourbillon, mais par son crime, il a à son tour ébranlé les fondements de la société et mis en question les certitudes et les distinctions les mieux établies. Tout s'entoure de mystère et révèle une fondamentale ambiguïté. La question 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 a magistralement mise à jour : « Comment, à quels signes, donnés par qui, garantis par quoi, reconnaître le bien du mal ? » (63). Le roman de S. Foote étend l'interrogation à la raison et à la déraison, à l'innocence et à la culpabilité.

8. DEUX PITOYABLES TRINITÉS

Le crime d'Eustis n'implique pas seulement la victime et le meurtrier, il rejaillit sur toute la communauté, l'ébranle dans ses fondements, met à l'épreuve la solidarité de ses membres et remet en question 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.²⁵ ») 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 autres²⁶ ». 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 rancoeurs de chacun (à l'exception toutefois du juge, qui est déjà, comme il le dit lui-même, « retranché du monde ») s'étalent au grand jour : Russell Stevenson, le journaliste, « le visage déjà durci parce qu'il vivait des méfaits d'autrui²⁷ », est un être mesquin, méprisable et avide. Le crime d'Eustis est bien évidemment pour lui l'occasion de faire un « papier », mais il essaye en plus de transformer cette affaire en espèces sonnantes et trébuchantes en la monnayant auprès d'un journal à sensation. Mais il n'est pas le seul à courir après de petits bénéfices ; son confrère Beeny Peets le coiffera finalement sur le poteau. Lonzo Mercer, étalagiste de profession, journaliste à la petite semaine et homosexuel invétéré, surmonte la répulsion que lui inspire le corps de Beulah – dont il doit prendre des clichés – en pensant aux menus plaisirs que l'argent qu'il va gagner lui permettra de s'offrir dans quelque maison spécialisée de La Nouvelle-Orléans. Le docteur McVey, médecin légiste, est un alcoolique notoire, et la mère de la victime, Mrs Joyner, dont les charmes déclinants n'assurent plus de rentrées suffisantes, n'hésite pas à prostituer sa fille à peine âgée de quatorze ans. Quant aux autres membres de la communauté (Ben Rand, le greffier ; Jeff Roscoe, le guichetier ; le Capitaine Billy Lillard, vétérans de la guerre civile, etc.), le spectacle du procès, l'étalement du vice et la révélation du Mal les fascinent, les titillent et leur offrent l'occasion d'assouvir par procuration leurs désirs les plus secrets et de jouir impunément des délictueux délices de la transgression.

²⁵ E. M. Cioran, *Le Mauvais démiurge*, 18.

²⁶ J. Picoche, *Dictionnaire étymologique* (Paris : Le Robert, 1979).

²⁷ Et non comme les traducteurs l'ont malheureusement compris : « le visage déjà durci d'avoir vécu les méfaits d'autrui » (258).

Sur cette toile de fond, trois vies se détachent, condensés de toutes les autres, précipités de toutes les existences individuelles de Jordan County : ce sont d'ailleurs les trois biographies sur lesquelles Parker Nowell, l'avocat, construit son système de défense : celle de Miz Pitts, de Beulah et d'Eustis, « trois biographies toutes plus ou moins semblables, cas d'inadaptation, faillite de l'Amour. » (273). L'avocat met ici le doigt sur la plaie secrète qui a gangrené à la fois le tissu social et ces trois misérables vies : l'absence d'amour, le cloisonnement affectif des membres de la communauté. P. Nowell en attribue aussi la responsabilité au Progrès, au Modernisme et à l'Histoire, qui ont mué le Sud en enfer. L'avocat est l'interprète d'un pessimisme foncier qui imprègne l'œuvre tout entière et colore la vision du monde qu'elle contient : l'humanité, qui a déjà connu la chute, ne cesse de rechuter. De plus, Éros a pris la place d'Agapê ; l'homme est non seulement coupé de son prochain, mais aussi de Dieu : « Dieu est dans les cieux : Rien ne va plus ici-bas. », (266). Du Christianisme, il ne reste que l'hypocrisie des bons sentiments et le conformisme d'une foi réconfortante mais peu exigeante ; l'avocat saura habilement faire appel à un « Christianisme à la Hollywood. Présent de Dieu offert à la Défense » (278) pour éviter la chaise électrique à Luther Eustis.

À la pitoyable trinité mise en avant par P. Nowell, nous en ajouterons une seconde, qui comprend l'avocat lui-même, puis Miz Pitts et son fils sourd-muet, James Elmo Pitts, surnommé Dummy. Ces deux personnages jouent un rôle déterminant dans le déroulement de l'action ; chacun à sa manière et peut-être à son insu, précipite la crise culminant dans le meurtre de Beulah. *Tourbillon* est donc en grande partie, comme l'avocat en fait la remarque, une histoire de destins qui non seulement se ressemblent mais encore se recourent. La vie de Miz Pitts est tellement proche de celle de Luther qu'après en avoir écouté le récit, il se demande : « pourquoi est-ce que son histoire commence tellement à ressembler à *ma propre vie* ? » (128). Luther y retrouve en effet les données fondamentales de son existence : malchance, médiocrité, souffrance et malédiction. Cette destinée commune, que Miz Pitts assume avec plus de courage et de force morale que lui, le rappelle à ses devoirs d'époux et de père, et introduit dans l'Éden un sentiment de culpabilité (« Si elle m'avait pas raconté sa vie, ce rêve, cette prière seraient jamais arrivés », p. 135). Au remords d'avoir abandonné l'enfant handicapée – son fardeau, sa croix – s'ajoute le sentiment de déréliction qu'éprouve la créature

abandonnée de Dieu (« Dis-moi, Seigneur, ce que je dois faire », p. 135). La réponse ne venant pas, Luther décide de se débarrasser de sa compagne ; sa détermination est renforcée par le désir de mettre un terme à la trouble amitié qui est née entre Beulah et Dummy.

L'arrivée du couple sur l'île constitue pour l'adolescent un événement extraordinaire, un coup de tonnerre dans le ciel bleu de l'innocence ; c'est l'intrusion brutale de la Femme et donc, de la sexualité dans un univers où elle était jusqu'alors absente :

Je pouvais la sentir, une odeur de femme que j'avais encore jamais sentie, légère, mais propre, comme de la viande fraîchement coupée et aussi comme un melon trop fait. Je voulais le lui dire la première fois que je l'ai vue : Tu pourrais m'apprendre, si tu voulais (79).

Le drame de Dummy, c'est qu'il va perdre l'innocence sans pour autant acquérir l'expérience, payer le prix du péché sans vraiment l'avoir commis (« car je savais que c'était mal d'avoir ces sensations, même si elle était pas sa femme, et je savais aussi ce que Jésus avait dit, que c'était un péché dans le secret de ton cœur » p. 80). Il n'est rien de plus pathétique que l'échange de regards entre Beulah et Dummy, la supplique muette de l'adolescent et la commisération impuissante de la jeune femme :

C'étaient nos yeux qui parlaient : comme ceci.
Elle : Je sais et je le ferais si je pouvais, mais je peux pas.
Pourquoi ? Pourquoi tu ne peux pas ?
Il dit non.
Je dirais rien.
Et elle : Il le saurait (81).

Dummy, avec la bénédiction de Beulah, est condamné au voyeurisme – complicité des regards où se sublime l'impossible rencontre des corps. Par charité non pas chrétienne mais simplement humaine, Beulah accepterait bien de déniaiser l'adolescent au grand scandale de Luther, le puritain, qui voit dans cette disponibilité le comble de la corruption et l'échec de sa tentative de rédemption (« Quelle dépravée ! que je pensais. Elle est dépravée jusqu'à la moelle », p. 137). Le voilà plus décidé que jamais à fuir l'île et ses tentations.

Dummy sera à l'origine de la découverte de la véritable identité d'Eustis, puis de son arrestation ; le regard inquisiteur de l'adolescent

percevra sur la page de garde de la Bible le nom et l'adresse du faux Luke, subtile némésis faisant de l'œil qui a joui du spectacle de la luxure, à la fois l'organe du péché et l'instrument de la sanction !

9. VERDICT

Au terme de cette lecture qui s'est attachée à faire ressortir les implications et les connotations symboliques, allégoriques et mythiques du texte, une remarque s'impose : les commentateurs français ou américains qui ont rattaché *Tourbillon* à la tradition du *thriller*, disons du roman à suspense ou policier, sont peut-être allés un peu vite en besogne. 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 poétique²⁸ ». *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 malvenue » (432). Vérité d'autant plus malvenue qu'elle met en cause bien des certitudes concernant la nature humaine (ainsi, par exemple, la constatation de P. Nowell : « C'est vrai, nous avons un penchant au mal²⁹ »), la foi ou

²⁸ Préface à *Sanctuaire* (Paris : Gallimard, 1972) 8-11.

²⁹ Phrase omise dans la traduction française ! Devrait figurer à la page 256.

la raison, le bien ou le mal, et en révèle l'essentielle ambiguïté. Nous avons évoqué la double nature du sacré (« Celui ou ce qui ne peut être touché sans être souillé ou sans souiller » Caillois 40), 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 nous a valu le péché », mais peut « ouvrir l'ère du salut³⁰ »). Dans ces conditions, vouloir dire le vrai sur ce roman est une gageure : les propositions qu'il énonce sont par leur ambivalence même indécidables. Malgré cette particularité, nous avons proposé une interprétation dont nous résumerons les points essentiels : sous les dehors d'un *thriller*, *Tourbillon* illustre un triple paradoxe concernant :

1°) la nature de l'expérience religieuse. Il est, de ce point de vue, intéressant de rapprocher l'aveu de Luther Eustis, après sa fugue (« Dieu avait pas été mon guide, celui qui entendait mes prières et dictait ma conduite. C'est le diable qui l'avait été - le vieux Satan. » 228) et la morale de son histoire, de ce que E. M. Cioran écrit de la religion en général :

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. Et c'est la rendre anémique et douceâtre, la dégrader que de vouloir lui épargner la société du Diable. 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 nécessaire³¹.

2°) la sainteté et la perversion. *Tourbillon* est, dans une certaine mesure, une variante du « conflit entre p(r)uritisme et sexualité³² ». Ces deux notions sont étroitement liées et nous signalerons que Reeny Perdew, l'héroïne de *Septembre en noir et blanc*, confirme cette imbrication quand elle retrace la carrière de son père, Brother Jimson,

³⁰ E. Gillibert, *Saint Paul* (Marsanne : Ed. Métanoïa, 1974) 149.

³¹ *La Tentation d'exister*, 188.

³² M. Gresset, « De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture », *Revue Française d'Études Américaines*, 18 (novembre 1983) 514.

le prédicateur qui compte la famille Eustis parmi ses ouailles : « Oui, pour lui ça se tenait... La luxure et le Seigneur. [...] En somme, le péché - le besoin de pécher - l'avait conduit au salut et à la rédemption³³ ».

De même, la dernière scène de *Tourbillon*, la communion dans la prière de toute la famille rassemblée autour du pécheur non repent, ne laisse pas d'intriguer le lecteur :

Tout le monde s'est agenouillé : Eustis dans sa cellule, tout contre la porte et nous dans le couloir (finalement, je me suis mis à genoux aussi, cela ne me semblait pas bien de s'abstenir). Et le frère Jimson a prié haut et fort. [...] Frère Jimson a parlé des sentiers de la vertu, de la brise tempérée pour l'agneau tondu, du quatre-vingt-dix-neuvième et du premier, etc. C'était une bonne vraie prière de prison, mais, à dire vrai, elle était un peu longue (311).

On peut y voir, comme C. Richard, confirmation du fait que « Luther Eustis, le puritain fanatique et dogmatique [...] a retrouvé après son meurtre, explicitement assimilé à un rite, le sens profond du christianisme pré-dogmatique, l'acceptation primaire des apôtres. [...] En revenant à son passé, Eustis, [...] admet l'aliénation et la folie, retrouve le sens de l'acceptation et fait sa soumission au réel. Le geste de violence est un acte rituel permettant de revenir aux données fondamentales de la foi (peut-être aux sources mêmes du puritanisme) après la destruction des mythes dévoyés » (104). Interprétation recoupée par celle de W. Sullivan qui fait de Luther Eustis « un homme de Dieu, au sens ancien - un pécheur monstrueux, comme David ou Jacob, lié au Tout-Puissant par quelque affection terrible et mystique³⁴ ». Si l'on accepte ces prémisses, une seule conclusion, terrible et paradoxale, s'impose : le meurtre dont Luther s'est rendu coupable en fait un élu à rebours, car « "le crime est élection, il y faut le

³³ *Septembre en noir et blanc*, trad. Jane Fillion (Paris : Denoël, 1981) 145-146.

³⁴ W. Sullivan, cité par H. White & Redding S. Sugg, Jr., *Shelby Foote* (Boston : Twayne Publishers, 1982) 27.

concours de la grâce. " N'est pas criminel qui veut; il faut les signes de l'élection³⁵ ».

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 là ; en reportant sur un ancêtre lointain [Adam] l'origine du mal, le mythe découvre la situation de tout homme : cela a déjà eu lieu, je ne commence pas le mal ; je le continue ; je suis impliqué dans le mal ; le mal a un passé ; il est son passé ; il est sa propre tradition ; le mythe noue ainsi dans la figure d'un ancêtre du genre humain tous ces traits que nous avons énumérés tout à l'heure : réalité du péché antérieure à toute prise de conscience, dimension communautaire du péché irréductible à la responsabilité individuelle, impuissance du vouloir enveloppant toute faute actuelle » (P. Ricœur 280).

S. Foote poursuivra dans *L'Enfant de la fièvre*, son quatrième roman, l'enquête sur le mal dont *Tourbillon* n'est que la première étape, mais son champ d'investigation s'étendra alors de l'individu à la collectivité tout entière et son pèlerinage à rebours du temps et de l'histoire l'amènera à découvrir, « au cœur du passé américain, dans ce rouleau de parchemin qui est notre histoire [...], *non pas une innocence originelle mais une culpabilité première*³⁶ ».

³⁵ J.-P. Sartre, cité par C. Clément, *op. cit.*, 79.

³⁶ L. Fiedler 435. Nous soulignons.

L'ENFANT DE LA FIÈVRE

(1954)

THE DOOMSDAY BOOK

1. LE PÈLERINAGE AUX SOURCES

« *L'Amérique : une colossale recette pour créer des arriérés.* »

H. JAMES¹

QU'EST-CE que *L'Enfant de la fièvre*² (*Jordan County*) ? La réponse à cette question est en partie fournie par le sous-titre qui figurait dans l'édition originale de 1954 et fut omis, dix ans plus tard, lors de la réédition de l'œuvre dans le recueil intitulé *Three Novels : "A Landscape in Narrative"*. 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, de même Lake Jordan, mentionné dans la sixième nouvelle, a pour référent Lake Washington, situé non loin de Greenville. *Jordan County* est donc tout à la fois, 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 censuré illustre clairement la solidarité essentielle d'un Lieu, qui accède à l'être par la Lettre et d'un

¹ Cité par I. Hassan dans *Radical Innocence* (Princeton : University Press, 1961) 40.

² Les traducteurs français ont choisi de donner comme titre au roman celui du quatrième récit, "L'Enfant de la fièvre", substitution qui occulte le fait essentiel – mis en relief par le titre original – que le roman a pour sujet non pas un personnage mais une région : le Comté du Jourdain/*Jordan County*. Ce déplacement d'accent d'un lieu à un personnage modifie considérablement la perspective choisie par S. Foote aussi, pour la rétablir, ferons-nous souvent référence dans ce chapitre au Comté du Jourdain ou "*Jordan County*" pour désigner à la fois le territoire du romancier et l'œuvre elle-même. Rappelons enfin que l'auteur a présenté son œuvre comme étant « un roman qui a l'espace pour héros et le temps pour intrigue. Le Comté est le principal personnage - le pays lui-même. Et on remonte dans le temps pour découvrir ce qui l'a fait devenir ce qu'il est ».

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 civilisations³ ». *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*. Ainsi s'affirme la fonction heuristique de l'Écriture chez un auteur qui n'écrit jamais que « pour trouver des réponses » et découvre toujours « une partie de la vérité dans l'étude du milieu⁴ ».

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 (espace/temps) pour camper le cadre et 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 lui-même accède d'ailleurs à la dignité de personnage.

À travers l'histoire individuelle de sept personnages différents, S. Foote retrace l'histoire collective, la chronique d'un comté et d'une communauté. Avec ce quatrième roman, S. Foote poursuit méthodiquement la réalisation d'un programme qu'il a défini en ces termes :

Dans chaque roman, j'ai essayé de pénétrer une portion de ce 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'existence⁵.

En fait, l'objectif est double ; par l'exploration de son territoire, le romancier accède aussi, selon la formule de Flannery O'Connor

³ G. Mairet, *Le Discours et l'historique : Essai sur la représentation historique du temps* (Paris : Mame, 1974) 123.

⁴ S. Foote, cité par M. Gresset dans sa préface à la traduction française du roman par M.-E. Coindreau et Cl. Richard (Paris : Gallimard, 1975) 10.

⁵ "A Colloquium..." 284.

– « Se connaître, c'est connaître sa région⁶ » – 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, car la traversée de l'espace est à la fois remontée dans le temps et « rétrodiction⁷ ». 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 Yoknapatawpha, *Jordan County* est aussi, ou du moins, aurait pu être, terre biblique, pays de l'alliance et de la promesse, 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)⁸ ». Il y a dans l'œuvre un évident parti-pris de démythification de la pastorale du Nouveau Monde, qui faisait 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, dans *Jordan County*, la condamnation de ses crimes fondateurs. Le Jourdain, qui a donné son nom au comté, symbolise l'inaccessibilité du rêve américain – l'idéal est toujours de l'autre côté de la rive – et signifie sa condamnation, car le fleuve biblique est aussi celui du jugement, « la rivière du Jugement » d'après la *Concordance* de A. Cruden. L'œuvre tient du réquisitoire et dresse l'inventaire des crimes qui ont transformé la terre promise en terre gaste où seuls les violents l'emportent. Le paysage devient ainsi, comme c'est fréquem-

⁶ F. O'Connor, *Mystery and Manners : Occasional Prose* (New York : Farrar, Strauss & Giroux, 1957) 35. Cf. également, p. 50 : « Cette exploration de soi-même sera également une exploration de sa région ».

⁷ G. Bourdé et H. Martin, *Les Écoles historiques* (Paris : Le Seuil, 1983) 306.

⁸ M. Gresset, « La Tyrannie du regard », vol. II, 692.

ment 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 débouche 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 » (Ricoeur 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 qui n'est peut-être pas dépourvu de significations particulières puisqu'il symbolise, 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'Apocalypse⁹ ».

Chaque texte représente un degré, 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 :

⁹ *Dictionnaire des symboles*, vol. IV, 171.

- 1950 : “Il pleut sur mon pays” : la tentative de retour au pays d'un vétéran de la seconde guerre mondiale.
- 1913-1940 : “Le Crescendo final” : retrace la carrière d'un cornettiste noir, Duff Conway, pendant la période appelée l'Ère du Jazz.
- 1920-1930 : “Une Corbeille de noces” : les années 20 servent de cadre au récit de l'échec conjugal d'une jeune femme.
- 1871-1911 : “L'Enfant de la fièvre” : splendeur et décadence d'une famille patricienne, les Wingate, évoquée à travers la vie de son dernier représentant, Hector Sturgis.
- 1865-1877 : “Le Coup de pied de la liberté” : relate les démêlés d'une Noire avec la police de Bristol pendant la Reconstruction.
- 1778-1864 : “La Colonne de feu” : épisode de la guerre de Sécession. Confrontation d'un jeune officier nordiste avec un patriarce sudiste lors d'une opération de représailles menée contre la plantation de ce dernier.
- 1540-1797 : “Le Tertre sacré” : présente les minutes du procès d'un Indien Choctaw à l'époque de la présence espagnole.

Jordan County couvre ainsi un peu plus de quatre siècles et mêle habilement fiction et réalité historique ; c'est là une des règles fondamentales de la création littéraire chez S. Foote : l'histoire sert de cadre et d'ancrage à une œuvre romanesque.

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 - 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 relation¹⁰.

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 nocces") 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 *Helldorado*, un enfer doré.

¹⁰ Ph. Jaworski, "Terre promise, terre conquise, terre vaine...", *Delta*, IV (mai 1977) 26.

“Il pleut sur mon pays”

Cette nouvelle, premier maillon de la chaîne narrative que forment les sept récits de *Jordan County*, relate le retour de Pauly Green, vétéran de la Seconde Guerre Mondiale, dans sa ville natale. La situation que “Il pleut sur mon pays” va explorer et développer jusqu'en ses plus extrêmes conséquences tient en une seule phrase que prononce le protagoniste : « Je reviens de la guerre et de tout ce bazar, je reviens ici où je suis né et où j'ai été élevé, et les gens me reconnaissent même pas dans la rue. » (25).

L'enfant du pays est donc devenu étranger à sa communauté d'origine et sa tentative de retour à la vie civile, à la normale, se soldera par un échec, comme le laisse prévoir une courte enclave intradiégétique (récit dans le récit) rapportant les tribulations d'un cadavre qu'un groupe de Noirs voudrait, au grand désarroi de l'employé de gare, envoyer à Vicksburg pour une première cérémonie funèbre, puis ramener à Bristol pour l'inhumation définitive. Ce macabre contrepoint augure mal de la suite ; le retour du vif s'annonce aussi difficile que celui du mort.

Le thème central de la nouvelle est un classique de la littérature américaine (le récit de E. Hemingway, "Soldier's Home" et le roman de W. Faulkner, *Sartoris*, en sont deux illustrations célèbres) ; sa structure ne l'est pas moins : après avoir quitté sa communauté d'origine, en quête d'expérience(s), le héros, plein d'usage et de (dé)raison, essaie de reprendre sa place au sein de celle-ci et, très souvent, la boucle parfaite que devrait idéalement dessiner l'itinéraire du héros est contrariée par la non-coïncidence finale. C'est bien le cas dans cette nouvelle où la seule maison qui ouvrira ses portes au vétéran, au terme de son périple, sera la maison de fous. Ce schéma s'applique à deux autres nouvelles : “Le Crescendo final” et “La Colonne de feu” ; il sert de trame et d'emblème à une œuvre dont la visée première est précisément de faire retour aux sources et de remonter aux origines. Ainsi, la structure des diverses parties constitutives est à l'image de celle du tout :

À cette structure narrative du retour qui organise le récit global [*Jordan County*] répond dans "Rain Down Home" ["Il pleut sur mon

pays"] une organisation diégétique comparable, à savoir l'histoire du retour de Pauly Green dans sa ville natale¹¹.

Les pérégrinations de Pauly Green se déroulent sous un double regard ; tout d'abord, le regard inquisiteur d'un observateur anonyme et impassible qui relate l'histoire avec le détachement et la précision d'une étude clinique. Le personnage est essentiellement perçu, décrit de l'extérieur, à la manière d'un sujet d'expérience ; le second regard émane de l'œil ubiquiste et panoptique de la ville de Bristol, œil composé dont les multiples facettes embrassent tout l'espace et se matérialisent par :

– les feux de la circulation : « regards sans paupières du rouge et du vert, bref clignement du jaune qui transmettent les ordres de quelque cerveau central, péremptoire, électrique, vide de pensée. » (17) ;

– le regard figé de la statue du Confédéré « avec ses pupilles de pierre aveugles » (26) ;

– le regard hostile ou indifférent des passants qu'il croise sur son chemin.

P. Green ne peut réintégrer Bristol qu'à une condition : qu'il soit reconnu comme membre de la société par les autres. Or, cette reconnaissance ne peut s'opérer que par l'intermédiaire d'un regard qui témoignerait d'une solidarité, d'une fraternité pleines et entières entre le vétéran et ses concitoyens. Cette quête d'un regard qui répondrait au sien, Pauly l'exprime sur le mode ludique dans sa réponse à la serveuse du bar où il fait étape, en sortant de la gare : « Les œufs vous les voulez préparés comment ? — Euh... ça m'est égal, pourvu qu'ils me regardent. » (20).

En fait, Pauly sera épié, observé, dévisagé, toujours posé comme objet de perception sans que s'opère jamais la dialectique de l'échange et de la reconnaissance : Pauly n'est pas l'autre, connu sur le mode personnel du "toi", mais sur le mode impersonnel du "lui" (cf. les regards soupçonneux du contrôleur ou de la serveuse). Le protagoniste ne croisera que regards hostiles, « regards absents, regards

¹¹ Cl. Richard, "Deux yeux au plat ou les jeux du récit et du discours dans 'Rain Down Home'", *Delta IV*, 55.

vides, regards de pierre : le regard de l'humanité a croisé celui de la Méduse » (Richard 64). Au fond, ce que la nouvelle présente, c'est une typologie de la non-communication. Tout contact, tout échange est voué à l'échec, frappé d'interdit, quel que soit le moyen mis en œuvre : le regard, la parole, le geste, l'écrit (Pauly ramasse une lettre perdue, la lit et la met à la poste avec ces mots en guise d'adieu : « Va donc à destination, où d'ailleurs tu n'es pas souhaitée », p. 20). Le monde où il déambule est un monde sans réciprocité (« Il sourit mais elle ne lui rend pas son sourire », p. 20), sillonné de barrières et de frontières invisibles mais sensibles cantonnant chaque individu dans sa sphère, à l'instar du monument aux morts, qui pratique une stricte ségrégation et ne mêle pas les soldats blancs à leurs frères d'armes noirs.

La solitude du protagoniste sera cependant par deux fois rompue grâce à la rencontre, dans un parc public, d'une petite fille et d'un vieillard assis sur un banc. La première se retranchera vite derrière l'injonction maternelle de ne pas adresser la parole à des inconnus ; le second personnage, en revanche, prêterà à Pauly Green une oreille attentive. À ce stade, la quête de Pauly prend une dimension métaphysique, devient enquête sur le sens de l'existence, de la souffrance et de l'indifférence de Dieu :

« Ça doit vouloir dire quelque chose toute cette souffrance.

— C'est les gens qui sont comme ça », dit le vieillard. [...] « Ils se sont éloignés de Dieu.

— Dieu ? Qu'est-ce qu'il a à voir là-dedans, Dieu ? Qu'est-ce que ça peut bien Lui faire ?

— Alors peut-être qu'ils n'étaient pas faits pour être heureux. » (25)

Rencontre décisive entre un vieillard, qui est revenu de ses illusions, et un homme encore jeune, qui n'en a perdu aucune (*“Green”*, le patronyme de Pauly signifiant « immature, sans expérience »). Le vieil homme, ex-pensionnaire d'un asile, qui apparaît effectivement « comme un double capable de la lucidité qui fait encore défaut à Pauly Green » (Jaworski 47), sait, pour avoir confronté l'Absurde et précédé Pauly sur le chemin de la vie, qu'il est des questions que l'homme ne peut poser qu'au péril de sa vie ou de sa raison.

Le regard vide du vieillard, après le départ de Pauly, symbolise la cécité volontaire qu'ont choisie les habitants de Bristol : ne rien voir, ne rien entendre, ne rien dire ; la recette, vieille comme le

monde, ne peut convenir au vétéran dont la règle de conduite est « ouvrir l'œil » ("*I ought to watch*"), non pas seulement regarder ou voir, mais encore percevoir, aller au-delà de l'apparence, de la surface des êtres et des choses :

Je vois des choses tout autour de moi et ça me remue là-dedans. [...] Que de choses tristes, que de choses terribles arrivent aux gens ! [...] Bafoués, insultés, si pleins de douleur que c'est comme des verres remplis à ras bord avec le liquide en surface bombé par la tension — mais qu'est-ce que ça veut dire ? (25).

Regard inquisiteur, subversif, immédiatement sanctionné par l'éclat aveuglant du soleil, dès que le vétéran débarque à Bristol : « Le soleil étincelant du petit matin le frappe au visage au moment où il descend » (16).

Il y a de l'herméneute chez P. Green, mais c'est un herméneute pris de vertige ou de délire et que tout interpelle, car le monde regorge de signes et d'indices qui ne demandent qu'à être déchiffrés. Le monde en est si plein qu'il en devient obscène, au sens contemporain d'immonde, d'ordurier (cf. les graffiti dans les latrines du bar et la vulgarité des trois consommateurs) et au sens originel de maléfique, néfaste : on y sent toujours l'imminence d'une menace ou l'ombre portée du désastre. Le monde n'est pas neutre et le drame – la passion – du héros se déroule dans un milieu frémissant de résonances et d'harmoniques. Dès le début, le récit instaure « une complicité rythmique entre le climat physique et le climat humain¹² ». La succession d'ondées et d'éclaircies, le conflit des éléments ponctuent les moments d'espoir et de désespoir d'un personnage qui est, au propre comme au figuré, "*under a cloud*", c'est-à-dire en disgrâce et en butte aux soupçons. Si l'arrivée de P. Green coïncide avec le lever du soleil (association du signe "*Sun*" avec le signe du retour "*back*") le milieu du récit (les pérégrinations) est rythmé par l'alternance de la bruine et du soleil alors que la fin (ou plutôt le début de la fin) est signalée par l'apparition d'une pluie battante.

À partir de ces observations, on peut aborder la problématique du retour d'un autre point de vue qui révèle un des soubassements

¹² R. Fernandez cité par N. Cormeau, *Physiologie du roman* (Paris : A. G. Nizet, 1966) 96.

symboliques du texte : l'opposition entre la linéarité (qui est bornée, qui a une fin), associée à la pluie, et la circularité (marque du retour), associée au soleil décrivant sa courbe. Par la disparition du soleil (qui constitue une série paradigmatique avec l'œil, le sang, le rouge), au moment même où bascule la raison de Pauly, est définitivement scellée la victoire de la ligne (verticalité de la pluie) sur l'orbe solaire (circularité/retour). Nous citerons, sur ce point, la conclusion de l'article que C. Richard a consacré à l'étude de ce système oppositionnel :

Ainsi la reddition du soleil à la ligne droite au milieu du récit peut maintenant apparaître comme l'image prophétique de l'impossibilité de Pauly à tracer un cercle - à accomplir un retour - échec qui est signifié par une écriture - un titre (*headline*) qui - à son tour - dans une série vertigineuse de renvois spéculaires - annonce, peut-être l'échec d'une écriture (le récit rétrograde) et d'un titre (*Jordan County*) à faire retour - à compléter, dans l'illusion de la spécularité, le cercle impossible de l'Histoire (69).

Il est donc patent que la quête de Pauly Green n'aboutira pas. Ce serait cependant considérablement réduire l'ambiguïté constitutive du récit et du personnage que de faire de P. Green l'innocente victime d'un monde cruel. Si le monde apparaît aux yeux du vétéran comme une vaste menace, s'il se sent étranger à sa propre ville, c'est qu'il projette peut-être sur le milieu environnant son propre sentiment d'étrangeté. L'ambiguïté que nous évoquions s'inscrit, tout au début du texte, dans le sens même de l'injonction que le vétéran s'adresse à lui-même ; il s'agit bien évidemment d'ouvrir l'œil (*to watch*), ce qui implique une certaine réceptivité ou ouverture au monde, mais aussi "d'avoir l'œil au guet", attitude soupçonneuse qui présuppose la malveillance, la malignité, le guet-apens. La composante paranoïaque de la personnalité de P. Green se manifeste de manière éclatante dans sa mise en accusation de cet agent anonyme et insaisissable d'une puissance maléfique que représente le pronom "on" :

« On l'a changée, dit-il à l'homme. On me l'a changée pendant que j'avais le dos tourné.
- Comment ça »
« La ville. On l'a changée. Elle est toute neuve. » (18).

L'impression de persécution est également très nette et ne fera que s'accroître, au cours des pérégrinations du protagoniste.

Si Pauly Green ne peut pas réintégrer la communauté qu'il a quittée, son errance à travers la ville décrit en revanche un cercle parfait, puisqu'il échoue dans le bar où avait eu lieu, à sa sortie de la gare, une première tentative de communication avec la serveuse. Cette circularité est non pas symbole de retour, mais d'enfermement, de cercle vicieux que Pauly ne peut pas rompre. Ce bar sera le cadre d'un second et dernier effort pour établir un contact avec quelqu'un, mais cette tentative se déroulera selon le même rituel que la précédente, c'est-à-dire celui qui règle, de manière très impersonnelle et professionnelle, les rapports entre clients et serveuse. La situation est donc sans issue et Pauly Green a, en un éclair, la révélation de la raison profonde de ses échecs répétés : « C'est pas d'amour qu'ils ont besoin. Je sais ce qu'il leur faut. Et si quelqu'un peut le leur donner c'est bien moi » (28). Les faibles liens qui rattachaient encore P. Green aux autres, à la réalité, à la raison viennent de se rompre et cette rupture se manifesterait par la violence, qui reste au fond une façon d'atteindre l'autre. À cet instant précis, s'opère un double renversement :

– la compassion se change en indifférence ;

– la vision se transforme en visée. Tous les regards étaient braqués sur le vétéran, lui va braquer son arme sur les autres. Autrui et le monde ne sont plus objets de regard, spectacle, mais cibles que Pauly Green, dont on apprend alors la qualité de tireur d'élite, ajuste systématiquement, avec précision et jubilation, au bout de sa mire.

Ainsi s'achève le périple qui commence à la gare de Bristol, en fait le terminus (*end of line*), et se termine par des gros titres (*headlines*) à la une du journal local qui relate le témoignage de la serveuse et donne les antécédents de P. Green : « On titrait UN ANCIEN COMBATTANT DÉSÉQUILIBRÉ et les articles donnaient la liste des maisons de santé où il avait été enfermé depuis la guerre » (30).

L'œil collectif de Bristol peut enfin poser son regard sur P. Green, tout danger a été conjuré, exorcisé : le vétéran est "rectifié", remis dans le rang, entouré par le mur orbe de l'asile.

L'ordre règne, mais la signification dernière du texte est toujours rebelle. Si le héros s'est laissé enfermer, la vérité, elle, prend finalement le large. La fin de "Il pleut sur mon pays", aussi ambiguë que paradoxale, met en relief, par la conjonction en une seule phrase

de deux expressions contradictoires, le caractère indécidable et flou de la véritable nature de P. Green : "*he was, all right, deranged*". Le double sens de *all right*, qui signifie tout à la fois "bien, bel et bien" et "sûr, sain ou sans danger" suggère que le vétéran est une sorte de cas limite où raison et déraison se chevauchent et s'interpénètrent. Alors, folie ou sagesse ? La question est lancinante, mais comme celles qu'a posées P. Green au cours de son périple, elle restera sans réponse.

“Le Crescendo final”

“The ears can hear deeper than the eyes can see.”

D. H. LAWRENCE¹³

Si le précédent récit est rapporté par un témoin oculaire totalement étranger à l'histoire – un observateur anonyme, dont la présence et la réalité physiques ne sont jamais véritablement ressenties – il n'en va pas de même pour “Le Crescendo final”. Ici, le narrateur prend figure humaine ; c'est le médecin chargé de constater le décès du condamné, Duff Conway, après son exécution. Cette scène encadre le corps du récit ; sa relation est à peu près équitablement répartie entre le début et la conclusion de la nouvelle. Le reste du récit – la longue section centrale – n'est en revanche qu'une reconstitution, effectuée douze ans après l'exécution, de la carrière du musicien noir, Duff Conway, que le narrateur n'a pas personnellement connu. L'essentiel de la nouvelle se présente donc sous la forme d'une compilation de témoignages provenant de quatre personnes directement impliquées dans la vie du protagoniste :

- sa mère, Nora Conway ;
- le pianiste Blind Bailey qui l'initie au jazz ;
- le musicien professionnel, Pearly Jefferson ;
- Harry Van, le compositeur de la Nouvelle Angleterre. La nouvelle restreint ainsi au cas d'un seul personnage (Duff Conway) la problématique de l'œuvre tout entière, qui concerne l'évocation-reconstitution du passé d'un comté-personnage, Jordan County.

Si “Le Crescendo final” s'oppose au premier récit par le point de vue et le statut du narrateur, il s'y apparente par sa structure (circularité) et par l'importance du même mot clé : *home*. Au point de départ de l'histoire, il y a un conflit entre Nora Conway et son fils Duff, qui sent naître en lui une irrésistible vocation musicale (héritage d'un père absent), peu conforme aux aspirations sociales de sa mère (Nora,

¹³ Cité par G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* (Paris : J. Corti, 1948) 194.

diminutif de *Honoraria* se rattache étymologiquement aux notions d'honneur/honorabilité, etc.) :

Pendant près de deux ans [...], ce fut une lutte perpétuelle entre la mère et le fils, elle, s'efforçant par la seule méthode qu'elle connaissait de l'empêcher de devenir ce que son père avait été, et lui se révoltant contre l'obligation de rester dans ses jupes¹⁴.

Après une série d'escarmouches entre mère et fils, Duff abandonne progressivement le foyer maternel au profit d'un dancing de Bristol, "*The Mansion House*" et ce, au grand dam de Nora, toujours réticente. Duff finira cependant par s'arracher totalement à l'emprise de sa mère (« Faut que je parte », p. 55) pour effectuer une sorte de compagnonnage musical, qui le conduira de Bristol à Harlem, puis à La Nouvelle-Orléans et se terminera au point de départ, Bristol. Retour néfaste, là encore, puisque Duff commettra un meurtre passible de la peine de mort : échec du fils (« En partant comme je l'ai fait, j'ai perdu le contact avec tout ce que j'étais né pour garder. J'ai pensé un peu à tout ça. J'aurais dû rester à la maison, là où que j'appartenais. », p. 88) et victoire à la Pyrrhus de la mère, qui, après l'exécution, attend le corps de son fils avec « un cercueil pour le ramener chez lui » (34).

L'itinéraire de Duff se compose d'une série d'échappées (*rides*) culminant de manière tragique dans l'envolée finale, la mort (*ride out*). À ce mouvement circulaire, purement spatial, correspondent, dans la dimension temporelle, la figure du cycle et la répétition de destins identiques qu'il faut associer à la notion d'héritage, de legs (étymologiquement, « ce qui est laissé, mais aussi ce qui lie »). Le cornet à piston (*horn*) passe ainsi d'une génération à l'autre et détermine de la même manière la destinée de ses divers possesseurs. La vie du protagoniste peut se lire comme la répétition d'une double destinée : celle du père, Boola Durfee, et celle d'un pensionnaire de la maison de redressement où Duff passe deux ans à la suite d'un vol. Le premier, fils d'une affranchie et d'un forgeron, métis de Choctaw, est musicien itinérant ; toujours par monts et par vaux, il abandonnera femme et enfant et mourra dans une bagarre pour une femme. Le second est un musicien tuberculeux, à l'esprit un peu dérangé, dont

¹⁴ p. 40, traduction revue par nous-même.

Duff reçoit en héritage un cornet à piston. Le sort de Duff Conway est déterminé, scellé par la conjonction de ce double héritage, qui lui transmet la passion de la musique, l'instabilité et la tuberculose. Nora, la sédentaire, perçoit tout de suite, à la naissance de l'enfant, les signes de la fatalité – les marques de la prédestination – dans ses pommettes saillantes et son teint cuivré, marques distinctives héritées du père. Dès cette découverte, la vie de Nora sera une lutte contre l'inéluctable, contre la passion que l'enfant a véritablement dans le sang. Mais c'est aussi, à travers l'enfant, un affrontement avec le père et le jazz qu'elle qualifie de « scandaleuse musique de sauvage » (55), antithèse de la respectabilité qui serait, selon elle, le couronnement d'une éducation (éducastration) réussie.

Si le monde de Nora Conway est celui de la stase, l'univers de la musique est en revanche celui du rythme, du souffle et de l'extase. La clé de cet univers est le cornet à piston, instrument de musique certes, mais plus encore instrument du destin. Au pénitencier, le musicien à l'agonie s'agrippe à l'instrument jusqu'au dernier souffle ; Duff Conway ne l'a pas plus tôt reçu en partage qu'il le presse tout contre sa poitrine : le voilà symboliquement contaminé par le bacille de la tuberculose et le virus de la musique. La réflexion à double sens d'un auditeur – « Ce gosse joue à mort¹⁵ » – annonce déjà la fin de Duff et laisse entrevoir les liens entre la musique et la mort.

Symbole aussi que le rapprochement, par deux fois mentionné, du cornet et d'un pistolet qui deviendra l'arme du crime commis par Duff et qui affecte le cornet de connotations menaçantes et mortifères : « Le cornet était là, dans le tiroir, tout près du pistolet de Nora [...] juste à côté, le reflet sombre de l'or près de la teinte plus claire du nickel » (69). Il est une autre juxtaposition dont la récurrence ne laisse pas d'être significative : le cornet est à quatre reprises décrit comme étant posé près de l'aine de Duff Conway, et cette relation de contiguïté (métonymique) confère au cornet une valeur sexuelle symbolique : c'est "l'instrument", l'organe viril, un des sens familiers attestés du mot *horn* (sexe en érection). La substitution du mot *thing* (qui a aussi le sens de pénis) à *horn* dans la phrase suivante confirme

¹⁵ p. 31 dans l'original. Notre traduction.

l'association *horn*/virilité : « On dirait que ce truc fait partie de toi-même / "You act like that thing was part of you"¹⁶ ».

Le cornet connote la puissance, une énergie créatrice frénétique (*wild*), scandaleuse, qui s'exhale en une orgie de sons. Duff Conway tire du pavillon doré du cornet, fécondé par son souffle créateur, une pluie de notes d'une puissance inouïe ; la jaculation du batteur ne laisse aucun doute sur la nature de cette musique : « Bon Dieu de bon Dieu [...] d'où que c'est que tu tires toute cette force ? » (48).

Les sons que Duff tire du cornet paraissent démesurés, inhumains ou surhumains : « Il avait des manières douces et timides, ce qui semblait un peu incongru quand on entendait ce qui sortait du cornet à piston, des harmonies sauvages, perçantes, qui auraient rendu sourd quiconque se serait approché un peu trop près de l'estrade » (52). Devant une telle force on reste littéralement abasourdi, à tel point que Rex Ingersoll, le chef d'orchestre qui distille une musique aux vertus émoussées, veut y mettre une sourdine, euphémisme feutré pour ce qu'on appellerait plus crûment castration ; la menace se précisera par la suite : « [...] il faut te retenir, comme qui dirait te fondre avec les autres. [...] faut encore enlever un peu d'éclat, dit-il » (59).

L'énergie ainsi refoulée étouffe presque Duff ; il en a littéralement le souffle coupé : « [...] ça me faisait rentrer le souffle dans la bouche. Ce qui était censé sortir par l'autre bout me remontait dans la gorge. Ça m'aurait fait éclater. [...] Ça me bouleversait tellement que j' pouvais plus dormir » (61). C'est que l'identification de l'homme à l'instrument devient de plus en plus étroite, de plus en plus marquée ; il y a un glissement progressif de l'avoir à l'être : Duff devient le "cornet"/*horn*¹⁷. Or, quand l'être le dispute à l'avoir, il n'y a, selon Lacan, qu'un seul enjeu : non pas la, mais le "chose", le machin, bref le phallus qui remplit une fonction symbolique essentielle dans la dialectique intra- et intersubjective :

En France, J. Lacan a tenté de recentrer la théorie psychanalytique autour de la notion de phallus comme "signifiant du désir". Le com-

¹⁶ p. 35 dans l'original. Notre traduction.

¹⁷ cf. p. 47 de l'original : « "That's the most horn in the world," he said ».

plexe d'Édipe, tel qu'il le reformule, consiste en une dialectique dont les alternatives majeures sont : être ou ne pas être le phallus, l'avoir ou ne pas l'avoir, et dont les trois temps sont centrés sur la place qu'occupe le phallus dans le désir des trois protagonistes¹⁸.

Dans le même article, Laplanche et Pontalis rapportent, à propos du terme "phallus", quelques indications confirmant la validité des connotations symboliques que nous venons d'évoquer :

La théorie du complexe de castration revient à faire jouer à l'organe mâle un rôle prévalent, cette fois-ci en tant que symbole, dans la mesure où son absence ou sa présence transforme une différence anatomique en critère majeur de classification des êtres humains, et dans la mesure où, pour chaque sujet, cette présence ou cette absence ne va pas de soi, n'est pas réductible à une pure et simple donnée, mais est le résultat problématique d'un processus intra- et intersubjectif (assomption par le sujet de son propre sexe). C'est sans doute en fonction de cette valeur de symbole que Freud, et, d'une façon plus systématique, la psychologie contemporaine, parle de phallus ; on se réfère alors, plus ou moins explicitement, à l'usage de ce terme dans l'Antiquité où il désigne la représentation figurée, peinte, sculptée, etc., de l'organe viril, objet de vénération jouant un rôle central dans les cérémonies d'initiation (Mystères). "À cette époque reculée, le phallus en érection symbolisait la puissance souveraine, la virilité transcendante magique ou surnaturelle et non pas la variété purement priapique du pouvoir mâle, l'espoir de la résurrection et la force qui peut la produire, le principe lumineux qui ne tolère ni ombres ni multiplicité et maintient l'unité éternellement jaillissante de l'être. Les dieux ithyphalliques Hermès et Osiris incarnent cette inspiration essentielle" (312).

Le cornet, la corne de Duff est un symbole phallique auquel s'attachent les multiples connotations de puissance, d'énergie sauvage, de souffle vital. La lutte que Nora engage avec son fils, aux premiers signes d'émancipation, pour le garder sous sa tutelle, dans son giron, ne vise qu'à lui interdire l'accès à la virilité : Nora, la mère, la femme phallique, ne veut pas que l'enfant devienne homme. Du second, elle se passe fort bien ; ne s'est-elle pas d'ailleurs assurée, par l'achat d'un pistolet (autre substitut symbolique) la possession de la puissance phallique ? L'extrait qui suit est des plus explicites en ce qu'il met en

¹⁸ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris : PUF, 1967) 312.

lumière cette intéressante corrélation : « [...] elle s'acheta un pistolet, un gros, [...] afin de pouvoir s'en servir en cas de difficultés, tout comme d'autres femmes se serviraient d'un homme » (38).

Lorsque Duff sera en prison, Nora lui rapportera le cornet qui a été abîmé au cours de la rixe avec Chance Jackson et qu'elle a fait réparer comme pour « demander pardon à son fils pour lui avoir dit que Satan pouvait revendiquer son bien » (80). Double réparation – physique et symbolique – de la mère castratrice restituant le phallus à son fils, en guise d'expiation. La femme dans l'œuvre de S. Foote n'a pas souvent le beau rôle ; femme-piège, c'est elle qui conduit l'homme à sa perte et met fin à l'errance. Le père de Duff se fait tuer pour l'une d'elles et Duff finira sur la chaise électrique à cause de Julia Kinship. Sa mère n'aura de cesse que de domestiquer la force dont Duff est investi par le cornet. Elle y parvient d'ailleurs, d'une certaine manière, par la mise en bière finale (*box*) : le fils est remis en place et à sa place dans le sein maternel (symbolisme de la boîte). D'autres aussi s'y emploieront : Rex veut brider cette puissance et la Loi vise à la détruire, car elle a, par son côté excessif, quelque chose de subversif, d'anormal qui fait du musicien noir, un être à part, en dehors de toute juridiction humaine :

[...] il devrait y avoir deux catégories de lois : une pour nous, l'autre pour les rares individus comme lui. C'est suffisant qu'ils aient à porter le fardeau et l'angoisse de leur talent, de leur génie, ce n'est pas juste d'exiger d'eux qu'ils se conforment à quelque chose qui a été institué, codifié dans des livres destinés à des hommes qui ne pensent même pas comme eux, en admettant qu'ils pensent (84).

Duff n'est jamais aussi véritablement, aussi pleinement homme que lorsqu'il souffle dans son cornet, et sa force, sa vie même décroîtront au fur et à mesure que s'affaiblira ce souffle vital. C'est que l'acte créateur se nourrit de la substance même de l'artiste, l'épuise littéralement (cf. "Le Portrait ovale" de Poe), le ronge intérieurement comme la tuberculose ronge les poumons de Duff Conway. Aussi, lorsque Chance Jackson, le nouveau prétendant de Julia Kinship, lance un défi à Duff, le cornettiste n'est plus que l'ombre de lui-même. Le cornet n'est plus conquérant, mais piteusement posé sur ses genoux avant d'être cabossé, ébréché par la chute qu'une chiquenaude suffit à provoquer car Chance ne fait même pas à Duff l'honneur de lui donner un coup de poing ou une gifle.

On peut se demander si le cornettiste, comme le suggère l'imprécation de Nora (« Satan peut se charger de toi, en ce qui me concerne », p. 71), n'a pas, en quelque sorte, vendu son âme au diable, troqué sa vie en échange d'un don musical qui lui donne accès à un autre monde. L'histoire de Duff Conway n'est peut-être pas exempte de connotations rappelant le marché de Faust et de Méphistophélès (« Il reste là [...] à jouer ses airs de bastringue, comme si son âme en dépendait », p. 86). Duff a vendu son âme au diable, la corne de salut (*horn of salvation*) est devenue instrument de perdition, sacrilège (cf. l'injonction de Jeff, le gardien : « Dites-lui d' laisser son cornet tranquille et de faire la paix avec son Créateur », p. 85). Avant l'échéance fatidique, il est donc donné à Duff d'accéder à un autre monde, à un au-delà de la musique, dont le cornet est la clef, et auquel H. Van fait peut-être allusion lorsqu'il voit Duff pour la dernière fois (« Il appartenait déjà à un autre monde », p. 88). Une métaphysique du son et du souffle (une *pneumatologie* : « science du *pneuma*, *spiritus* ou *logos*¹⁹ ») est à l'œuvre dans le récit ; la musique produite par Duff devient incarnation du son pur, éthéré, sublime, qui atteint des sommets, franchit les frontières de l'audible, devient tourbillon, vortex, transcendance sonore : « Elle atteint la limite que l'oreille se refuse à franchir, cette frontière lointaine du royaume du son qui s'élève, invincible et fière, au-delà des bornes de toutes les musiques que Van avait entendues jusqu'alors » (63).

De plus, la musique de Duff opère la fusion du son et de la lumière ; le texte précise que « le cornet était dirigé vers la fenêtre et recueillait la lumière comme dans un bol doré » (87) : peut-on y voir une allusion au Graal ? L'interprétation faustienne et métaphysique / mystique est corroborée par le fait que c'est précisément au moment d'attaquer le refrain d'un air intitulé "*Body and Soul*" (Corps et âme) qu'un flot de sang vient interrompre « le crescendo final vers la note incroyable » (68). C'est l'heure de l'échéance.

Le troisième signifiant fondamental du récit, après les termes *home* et *horn*, est l'expression *ride out*, qui donne son titre original à la nouvelle et l'enrichit de ses multiples significations. On ne compte

¹⁹ J. Derrida, *L'Écriture et la différence* (Paris : Le Seuil, 1967) 19.

pas moins d'une dizaine d'occurrences de ce terme, mais on peut aisément les regrouper en trois ensembles distincts :

– *Ride out* est une expression musicale correspondant à la notion de “crescendo final”, titre proposé par M.-E. Coindreau pour la version française de la nouvelle. L'expression “envolée finale” aurait fourni une solution également acceptable, car elle cumule les sens d'élan dans l'inspiration, d'essor vers les sommets et de tentative d'émancipation.

– *Ride*, en tant que verbe, signifie “se déplacer” et renvoie, dans ce cas, à l'envie, au besoin impérieux d'emprunter la grand-route comme le font tant de héros américains.

– *Ride out* évoque enfin l'expression argotique “to take somebody for a ride” au sens d'amener quelqu'un faire un tour en voiture pour l'abattre dans un endroit tranquille, et c'est bien un sens voisin qui apparaît à la fin du récit : « Ouais, cria le bourreau, juste un petit cahot rapide [*fast ride*] sur la route de la Gloire et le voilà qui a déjà quitté ce monde sans savoir ce qui l'a frappé » (90). Ainsi s'affirme la toute-puissance de la Loi et de l'ordre que Duff Conway, musicien d'un espèce particulière, a menacé et troublé ; le dernier mot est au bourreau.

L'interprète, en revanche, n'a pas encore dit le sien et se permettra une dernière improvisation, une ultime envolée. Si le cornet, comme le dit le texte, (sur)monte, chevauche [*rides*] notes et refrains, ne peut-il, à son tour, être monté ou chevauché par le soliste qui fait précisément cavalier seul ? Que serait, dans ce cas, cette corne d'or, l'instrument d'un musicien, héritier des « troubadours » (35), sinon l'emblème de l'amour courtois qu'évoque en filigrane la référence au troubadour, c'est-à-dire la licorne (“*horn*” désigne aussi tout animal à cornes) ? Licorne légendaire, emblème de puissance, de faste et de pureté, mais aussi symbole de la fécondation spirituelle, liée à la pluie fertilisante (Duff Conway n'est-il pas né lors d'une grande crue, après les pluies ?), animal fabuleux qui ne peut être capturé que par la ruse d'une jeune fille. Voilà qui nous enlève tout espoir de jamais la rattraper...laissons la filer : *Ride out, Horn !*

“Une corbeille de nocés”

« Être une voix que l'on entend... Cela est dans la condition de l'homme de former des mots dans sa gorge ; la plupart n'expulsent que du bruit, quelques-uns libèrent la parole. »

H. LE PORRIER²⁰

Ce troisième récit se présente sous la forme d'un fragment autobiographique et, à la différence des deux précédentes nouvelles, toute distance entre l'instance narrative et l'objet de la narration est abolie. Mais cette coïncidence du sujet de l'histoire et du sujet du discours, loin de garantir la vérité de l'énoncé, pose de manière aiguë le problème fondamental que J. Lacan, une fois n'est pas coutume, a formulé avec une concision presque lapidaire :

La place que j'occupe comme sujet du signifiant est-elle, par rapport à celle que j'occupe comme sujet du signifié, concentrique ou excentrique ? Voilà la question.

Il ne s'agit pas de savoir si je parle de moi de façon conforme à ce que je suis, mais si, quand j'en parle, je suis le même que celui dont je parle (276).

Suspicion légitime, qui devient prudence élémentaire et même, impératif méthodologique pour aborder une œuvre plurielle, que l'on peut présenter comme une histoire de poses, de postures et d'impostures.

Par poses, il faut entendre le jeu de l'apparence et de la réalité ; les postures renvoient à la sexualité, à l'érotisme à défaut de l'amour, singulièrement absent de l'œuvre, mais aussi à la position même du sujet du discours qui, étendu sur sa couche, substitut du divan psychanalytique, épanche son humeur chagrine et son inconscient ; l'imposture enfin s'inscrit dans la trame, dans le tissu même du récit qui

²⁰ Cité par D. Vasse, *Le Poids du réel, la souffrance* (Paris : Le Seuil, 1983) 49.

n'est en réalité que la transcription fallacieuse d'un discours non pas intérieur, mais proféré à l'adresse d'un autre, qui ne dit mot.

Dans ce récit, placé sous le signe de l'eau, l'élément mélancolisant par excellence (« C'était vers le milieu des années vingt, avant les inondations », crue qui représente « le grand traumatisme de l'histoire du Delta et ne peut se comparer qu'à la guerre de Sécession²¹ »), un locuteur (vite identifié comme étant une femme) parle d'une tierce personne (Il/Snooky) à un interlocuteur anonyme, représenté par le pronom "Tu" auquel, le leurre est irrésistible, le lecteur va, dans un premier temps, s'identifier. Ce n'est qu'à la fin de la nouvelle qu'il s'apercevra que ce pronom s'adresse non pas à un destinataire extradiegétique, c'est-à-dire situé hors du cadre de l'histoire et de l'acte narratif (donc à lui-même), mais à un autre personnage qui appartient de plein droit et de plain-pied à l'univers spatio-temporel du récit : l'amant de la narratrice. Il y a là un premier renversement de perspective ou de situation qui est emblématique du fonctionnement de toute la nouvelle :

Tout ce qui était jusque là tenu, par une convention implicite mais que rien n'était venu mettre en doute, pour le produit d'un acte narratif premier adressé au narrataire abstrait que l'instance narrative constitue comme son correspondant nécessaire, bascule en devenant récit second à l'intérieur d'un récit premier différent, dont l'objet, le thème, est la tenue en lui d'un discours sur une histoire²².

Dont acte ! Ce discours, qui est en réalité moins dialogue que monologue (qui présuppose l'exclusion de tout récipiendaire du discours), se terminera d'ailleurs par l'expulsion de l'autre, l'amant silencieux.

La nouvelle forme une sorte de triptyque dont le premier volet présente les antécédents de l'histoire, tout ce qui est antérieur au point où commence le récit (c'est l'introït), le second décrit une nuit de noces (le coït) et le troisième clôt le récit d'un mariage paradoxal permettant à l'héroïne d'éliminer – ou, selon son expression, "d'éva-

²¹ Cette seconde citation est extraite de H. White & R. S. Sugg, *Shelby Foote*, 6.

²² P. Vitoux, "A Marriage Portion' : Étude du récit", *Delta IV* (mai 1977) 74.

cueur” le mari (le mâle) – par l'éviction de l'amant (c'est l'exit). Le premier moment met trois couples en parallèle : Snooky et la narratrice, ses parents, Buster et Louiza, les domestiques, dont l'histoire sert de contrepoint à celle de la narratrice. Cette disposition met en lumière la nature conflictuelle des relations entre les femmes et les hommes. Le premier mentionné est Snooky ; il n'intervient pas directement, car ses paroles sont relayées par Buster, le domestique. À ce niveau même – celui du verbe, de la parole – une intéressante opposition se manifeste. Si le discours de la narratrice est essentiellement orienté vers la première personne et donc lié à la fonction émotive du langage, le discours de Snooky, caractérisé par son ton comminatoire et sa modalité exhortative, se rattache surtout à la fonction conative (action/contraite sur l'autre) et se manifeste par des menaces et des impératifs. Buster assure une fonction plus ou moins phatique (il sait très bien porter des messages), puisqu'il fait la navette entre Snooky et la jeune femme. Quant au père, il ne prononce qu'une seule phrase, mais elle est d'une importance capitale, car elle fait référence à un élément essentiel de l'intrigue : « On dirait que vous l'avez comme qui dirait presque matée » (95).

En effet, la nouvelle évoque, sur le mode parodique, le thème de la domestication (cf. *La Mégère apprivoisée* de W. Shakespeare) d'une femme rétive sinon rebelle, puisque l'héroïne est une Sudiste. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que l'affrontement entre Snooky et la jeune femme (qui résiste victorieusement aux assauts du mâle) aura lieu précisément à l'hôtel Robert E. Lee, grande figure héroïque symbolisant la lutte du Sud (souvent affecté, dans certains écrits, du pronom féminin *she*) pour l'indépendance.

Les trois personnages masculins partagent un certain nombre de traits distinctifs, plutôt négatifs, connotant une virilité diminuée ou incertaine. Buster se caractérise par son statut ancillaire ; il a plus de soixante ans, mais reste "*a houseboy*", à la lippe pendante et à l'esprit faible. Le portrait du père est placé sous le signe de la mollesse : il est dans le coton, aimable certes, mais terne et sans vigueur. Snooky est un poseur ; sa virilité est à la fois affirmée et niée par les slogans tapageurs de sa voiture (« *Fragile, manier avec précaution. Agiter avant de s'en servir* » p. 96) dont la marque (« un coupé Essex », est-ce à dire un sex(e) coupé ?) connote une inquiétante absence de roideur ! La narratrice en fera l'amère découverte : « Il ressemblait pas

du tout à ce qu'on racontait. Je veux bien qu'il était dur en apparence, mais dedans c'était de la chiffre » (99). L'adjectif *soggy*, « intensif et péjoratif de *soft* [mou] avec de surcroît la suggestion d'imprégnation alcoolique » (Vitoux 78), annonce la fin pitoyable de Snooky, qui se mettra « au whisky, nuit et jour ».

Autre trait qui rapproche les trois hommes : leurs relations avec les femmes. Là aussi, il faut noter l'inversion de données, posées dans un premier temps. Ainsi, malgré ses protestations de fidélité, Louiza se remarie moins d'un mois après la mort de Buster. La mère de la narratrice, d'abord déclarée morte, est en vérité partie avec son amant. La raison invoquée étant que son époux ne savait pas la prendre. Cet abandon a profondément affecté la narratrice (« Ça m'a fait un choc affreux » p. 98) et détermine, en grande partie, le choix de son futur conjoint. Elle cherchera un homme, un vrai, qui comptera au nombre de ses séductions le prestige, la fortune et la poigne ; Snooky sera l'heureux élu :

Parfois, je pense que je l'ai épousé rien que pour plus l'avoir dans la peau. [...] Et puis aussi, tout le monde disait qu'il saurait "me faire marcher", me "mater" comme disait Papa. Après ce qui s'était passé entre mes parents, c'est ça que je voulais ; je voulais avoir ce que ma mère avait pas eu (98).

Au fond, la narratrice est une femme qui a cherché un maître pour mieux le dominer, et son histoire présente quelques traits traditionnellement associés à l'hystérie : faillite du désir paternel ou père inexistant, tendance à la dramatisation et à l'exhibitionnisme des émotions, etc. La dialectique du maître et de l'esclave, qui sous-tend les rapports de Snooky et de la jeune femme, va être sérieusement mise à mal : résistance au désir du mâle, qui perd l'initiative et voit ses avances repoussées. Il ne s'agit en fait, dans cette guerre des sexes, que d'escarmouches et d'accrochages. Snooky emporte tout de même le morceau ("*A marriage portion*") : la belle finit par l'épouser et la capitulation finale doit avoir lieu, une nuit d'avril, à l'hôtel portant le nom du général R. E. Lee, qui signa, le 9 avril 1865, à Appomattox, la reddition du Sud.

Morceau de bravoure, s'il en fut jamais, que cette nuit de noces ! Elle sera pourtant en partie occultée par un blanc, une ellipse, un non-dit qui en dit plus qu'un long discours : « [...] et tout ce que je me rappelle après ça, c'est de m'être retrouvée sous la douche, tout

dégoulinante d'eau » (97). Cette nuit de noces est placée sous le signe du Baptême (des Baptistes tiennent une convention dans l'hôtel) et il n'y manque ni le goupillon ni la burette (une bouteille offerte par le père de Snooky). *In vino veritas* : la manipulation de la bouteille de champagne ("*A marriage potion*" ?) que Snooky ne peut refroidir et qu'il renverse maladroitement se prête à une double lecture, littérale et sexuelle, qui révèle le fiasco de cette première nuit :

Il avait une bouteille de vrai champagne ; elle était à son père qui l'avait d'avant la guerre [...] Snooky a essayé de rafraîchir le champagne en le tenant sous le robinet d'eau froide de la salle de bains. Ça a giclé dans tous les sens quand il a fait sauter le bouchon (97).

L'opposition du mou et du dur, qui est à la base de la caractérisation de Snooky, est ici relayée par celle du tiède et du froid. La femme rebelle non seulement résiste, mais encore prend le dessus : l'homme choit, se blesse, saigne à son tour ; le sacrificateur est sacrifié, immolé, en un mot, inévitable, castré par la femme impérieusement dressée devant le mâle, prostré au pied de la cuvette des W.C. Snooky, telle une baudruche, se dégonfle, et l'on peut se demander si la jeune femme n'a pas cherché à « détruire à travers le mari l'image du mâle socialement sûr de lui et sexuellement dominateur, devant laquelle le père s'humilie dans la conscience de son insuffisance » (Vitoux 80).

Le troisième mouvement (la séparation) évoque, en un rapide raccourci, la déchéance de Snooky, ce faux dur, qui se venge en écrasant les mouches, en fragmentant le service en argent de tante Agnès et qui sera, après son divorce, puni par deux épouses successives, dont une Yankee qui lui mènera la vie dure. Ce n'est que justice. Enfin, dernier avatar du mâle, Snooky, le *cheik* fringant, le représentant du sexe fort, ne se manifeste plus que sous la forme d'un chèque (*check*) tombant régulièrement toutes les fins de mois. L'échange amoureux, le don de soi se muent en opération comptable : la dot – les biens que la femme apporte à l'époux (c'est-à-dire "*A marriage portion*") – est, par une dernière inversion ironique, ressort secret du fonctionnement de la nouvelle, changée en pension, versée par le mari.

L'aube qui point met fin au récit. Au flot de paroles succède un flot de larmes, solvant universel de la détresse humaine. « Ah, la vie est triste et y a rien de bon en l'homme », déclare la narratrice ; le constat est sévère, mais n'y a-t-il pas quelque contrepartie à ce fiasco

conjugal et sentimental ? Si tout acte manqué est un discours réussi, toute vie manquée peut, à plus forte raison, faire un bon récit, à preuve celui de la narratrice. Somme toute, *rater sa vie*, n'est-ce pas, comme l'affirme le philosophe Cioran²³, *accéder à la poésie sans le support du talent* ?

²³ *Syllogismes de l'amertume* (Paris : Gallimard, 1952) 13.

“L'Enfant de la fièvre”

« Oncle Gavin dit qu'il ne faut guère de mots pour résumer l'expérience d'un homme ; que quelqu'un l'a déjà fait en dix : il est né, il a souffert et il est mort. »

W. FAULKNER²⁴

1) La scène du drame

Avec ses cent soixante-six pages, ce récit tient plus du roman que de la nouvelle et l'auteur l'a lui-même défini comme un « court roman gothique moderne ». Le chroniqueur anonyme qui le rapporte en fait « avant tout l'histoire de la vie d'Hector Sturgis » (105). En réalité, il ne s'agit pas uniquement de l'histoire d'un individu, mais aussi de celle de trois familles (les Wingate, les Sturgis et les Lowry), d'un milieu (la ville de Bristol) et d'un temps auquel, nous le savons déjà, S. Foote porte un intérêt tout particulier : la période qui va de la Reconstruction à la première guerre mondiale (1878-1911).

L'idée maîtresse est de mettre en relief l'imbrication de ces trois éléments, c'est-à-dire l'évolution concomitante de la triade, milieu familial-espace-temps. Ainsi, la recherche de la vérité secrète de la vie d'Hector Sturgis impliquera un constant élargissement du cadre de l'enquête. Au sein même de la famille Wingate, l'histoire du fils est présentée comme étant intimement liée à celle de sa mère, car l'œuvre a pour finalité d'illustrer la citation biblique [Jérémie, 31 : 29] qui dit que : « les dents des enfants sont agacées par les raisins qu'ont mangés les parents » (105).

L'histoire du dernier représentant des Wingate est donc celle du déclin d'une grande famille sudiste, à laquelle est appliquée avec la plus extrême rigueur l'imprécation biblique contenue dans l'Exode (34 : 7), où il est dit que Dieu « châtie les fautes des pères sur les enfants et les petits-enfants, jusqu'à la troisième et la quatrième

²⁴ *Knight's Gambit* (New York : New American Library, 1950) 98. Nous traduisons.

génération ». La malédiction divine pèse sur les orgueilleux Wingate et c'est une fièvre maligne qui en est l'agent, la manifestation :

Yahvé attachera à toi la peste, jusqu'à ce qu'elle t'ait consumé sur cette terre où tu vas entrer pour en prendre possession.

Yahvé te frappera de consommation, de fièvre, d'inflammation, de fièvre chaude, de sécheresse, de rouille et de nielle, qui te poursuivront jusqu'à ta perte (Deutéronome, 15 : 21, 22).

Hector Sturgis est donc "l'enfant de la fièvre" ; il naît en 1878, année où se déclare l'épidémie de fièvre jaune qui ravage le Delta et ne laisse guère aux gens le loisir de commenter le désastreux et scandaleux mariage de sa mère. Toute l'histoire d'Hector Wingate sera d'ailleurs ponctuée d'accès de fièvre. En 1893, éclatera une seconde épidémie qui emportera son père et sa grand-mère, dernière représentante de l'ordre ancien et dépositaire des valeurs passées. Si la fièvre épargne sa mère (Esther Wingate-Sturgis), elle n'en a pas moins sur celle-ci des effets durables et remarquables : « On aurait dit qu'elle avait été cuite par quelque procédé céramique dans le four de la fièvre » (256). Le propre fils d'Hector succombera à une autre forme de fièvre. Malgré ces épreuves, les Wingate-Sturgis n'en sont pas quittes pour autant ; à la fièvre qui ravage les corps, succèdent celle des sens, qui poussera Ella, la femme d'Hector, dans les bras de ses nombreux amants, puis celle de l'esprit, qui conduira Hector au suicide. Ainsi, la fièvre se manifeste de multiples façons : ordalie (jugement de Dieu), feu de la passion et agitation mentale. C'est aussi un facteur propice à l'éclosion de la vérité : « Jusqu'à preuve du contraire, 103° ou 104° Fahrenheit seraient vraisemblablement une température bien plus favorable à la germination et à l'éclosion des vérités que la banale température corporelle de 97 ou 98 degrés²⁵ ».

La fièvre qui s'empare de cette famille n'est pas la seule cause concourant à sa perte ; sa décadence résulte aussi de la conjonction d'une cause interne (la dégénérescence de la race) et d'une cause externe (l'intrusion d'éléments étrangers, de roturiers, accélérant la

²⁵ *Mississippi Quarterly*, 24 (automne 1971) 447. Cette citation de W. James aurait fourni à l'auteur le titre de la nouvelle ; dans le même entretien, S. Foote précise que « Ça me paraissait bien s'accorder avec la morbidité de cette œuvre ».

corruption de la vieille souche). La mère d'Hector a épousé John Sturgis, un Irlandais, fils de cabaretier, et Hector lui-même déchoit encore par sa mésalliance avec Ella Lowry, fille d'une couturière à façon. Ainsi, outre le thème de la malédiction qui s'exerce d'une génération à l'autre, "L'Enfant de la fièvre" en reprend un second se rattachant également à la tradition gothique : la chute d'une famille, de la maison (au double sens de bâtisse et lignage) Wingate. Le drame a pour cadre la demeure seigneuriale édifiée par le fondateur de la lignée des Wingate, le premier Hector ; d'abord perdue comme un îlot au milieu de la campagne environnante, loin de la ville grouillante de vie, la plantation, dans son insularité aristocratique, dans son splendide isolement, représente une sorte de bastion de la tradition, un symbole du vieux Sud héroïque, où les nouvelles valeurs paraissent aussi déplacées que sacrilèges. L'antagonisme irréductible entre ces deux mondes – la plantation et la ville – se manifeste dès l'arrivée de John Sturgis, dont les qualités lui valent l'estime des habitants de Bristol et le mépris des Wingate : « Nulle partie de la plantation n'était encore devenue un quartier de la ville, et John Sturgis avait maintenant l'impression d'avoir pénétré dans un autre monde, dans un endroit où les valeurs étaient renversées, où les qualités qu'il apportait [...] semblaient étrangères et étaient méprisées » (120).

Ce domaine d'un autre âge sera cependant lentement rogné, grignoté par la ville de Bristol, qui s'étend irrésistiblement vers l'est, telle une moraine urbaine dont chaque avancée ponctue une nouvelle phase du déclin des Wingate et de la société qu'ils représentent. L'ironie est que les descendants du premier Wingate partagent cette fièvre de spéculation immobilière et contribuent au démembrement du domaine ; Mrs Wingate-Sturgis divise les terres en parcelles et Hector tire les plans des futurs lotissements. L'espace où le fondateur de la lignée a jadis taillé son fief d'un seul tenant est débité, morcelé, puis rapporté sur des pages de dessin qui composent un tableau futuriste, « une vue à vol d'oiseau du pays d'Utopie » (184). L'espace devient ainsi le support d'une utopie comme l'histoire du Sud deviendra le soubassement d'un mythe. Le processus se soldera par l'absorption finale du fief dans le domaine public et les plans d'Hector iront rejoindre les archives de la ville livrées à la poussière. *Sic transit gloria mundi*.

Victime de l'expansion territoriale de la ville, le domaine des Wingate l'est aussi des temps ; on a assisté, après la guerre civile, à

une véritable dé-construction du Vieux Sud, qui disparut alors « sous la façade criarde du Nouveau » (*Tourbillon* 57). Sous l'assaut conjugué du Progrès et d'un Matérialisme exacerbé, ce qui faisait l'originalité du Sud – mode de vie, économie, mentalité – a été peu à peu laminé, effacé :

Bristol, maintenant, était bien loin du Bristol du siècle passé quand Hector était petit garçon, puis jeune homme. Le Progrès l'avait rattrapé, l'automobile l'avait écrasé, et le saxophone pleurait sur ses dépouilles. Ces quatre éléments dominants qui surgissaient du passé - les arbres, la guerre, les Noirs, le fleuve - ne jetaient plus leurs ombres sur le présent et n'entraient plus en ligne de compte pour l'avenir. [...] Des éléments nouveaux les remplaçaient. (220-221).

L'Âge d'Or (*Golden Age*) du Vieux Sud a cédé la place au siècle du faux brillant, du clinquant et de la dorure superficielle (L'Âge du Toc / *Gilded Age*). Dans cette période où se sont multipliés les présages annonciateurs de grands bouleversements (passage de la comète, un boxeur noir bat un Blanc et devient champion du monde, etc.), une année particulière se distingue, l'année 1910-1911, dont nous savons l'importance qu'elle revêt pour l'auteur (« Ç'avait été une année folle », p. 219). Non seulement les quatre dominantes du passé disparaissent, mais l'éthique traditionnelle du Sud est pervertie par un nouveau code, celui des affaires, qui se substitue à l'ancien. C'est sur cet arrière-plan de changements et de bouleversements que va se dérouler l'histoire d'Hector Wingate-Sturgis.

2) Les acteurs

« Vous cesserez d'être des gentlemen et vous deviendrez commerçants, propriétaires et hommes d'affaires. »

T. S. STRIBLING²⁶

L'arbre généalogique des Wingate-Sturgis met en évidence une constante remarquable : la répétition, d'une génération à l'autre, du

²⁶ Cité par J. Rouberol, *L'Esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner* (Paris : Didier Érudition, 1982) 108.

prénom perpétuant le souvenir et la gloire de l'ancêtre éponyme, le premier Hector Wingate, fondateur de la lignée. La remarque vaut également pour les deux principaux personnages féminins, prénommés Esther. Les protagonistes, hommes ou femmes, naissent doublés d'un prototype, dont l'exemplarité se manifeste et la fascination s'exerce par la transmission des mêmes prénoms, mais aussi d'un code de vie et d'une éthique. La duplication des patronymes, le dédoublement des individus résultent d'un phénomène d'identification à l'autre qui renforce les liens entre les générations et privilégie la répétition au détriment de la succession. C'est peut-être là une façon de nier l'irréversibilité du Temps et l'irrévocabilité de la Mort pour leur opposer la récurrence rassurante d'un mouvement cyclique, qui ne connaîtrait que le retour du même et de l'identique. Le cas des deux Esther est exemplaire : l'opposition entre Esther Wingate-Pollard (Esther I) et Esther Wingate-Sturgis (Esther II), qui n'est que le double pâli de sa mère, est un des moteurs de l'intrigue. La rivalité qui existe entre ces deux femmes, luttant pour le pouvoir au sein de la plantation, révèle autant d'antagonisme que d'attirance réciproques. Tout sépare et rapproche la mère et la fille. La première, gardienne inflexible des valeurs du Vieux Sud, ne manque jamais l'occasion d'humilier les Irlandais devant son gendre (John Sturgis) et sa fille, qui en a épousé un moins par amour que pour dépit sa mère. Cependant dès que celle-ci disparaît, Esther Sturgis prend la relève et se coule dans le moule ou dans le rôle laissés vacants. La seconde épidémie de fièvre, en 1893, a pour effet d'accentuer la ressemblance entre les deux femmes et marque le début d'un véritable transfert de personnalité. Ainsi, à l'annonce de la mort d'Esther Wingate-Pollard, la réaction de la fille « prit la forme d'une violente impatience qui ne se calma que lorsqu'on l'eût transportée dans la chambre de la défunte à l'autre bout du corridor. Les ravages de la fièvre l'avaient fait ressembler à sa mère ou, du moins, avaient fortement souligné une ressemblance que l'écart des années avait atténuée, et elle en fut toute fière et s'efforça de l'accentuer. [...] Non seulement elle avait survécu à l'ennemi, mais elle avait assimilé sa personnalité, son aspect, son caractère et ses actions au point que le monde ne saurait jamais qu'elle était morte et que personne ne la regretterait » (158).

Ainsi, les destinées, après s'être croisées et opposées, vont se répéter, identiques, d'une génération à l'autre. Par exemple, Hector Wingate-Sturgis va introduire dans la demeure patricienne, comme sa

mère le fit, vingt ans plus tôt, un élément étranger : dans le cas présent, Ella Lowry, jeune femme de basse extraction, dont la réputation est déjà très compromise. Esther II Sturgis est à son tour mise devant le fait accompli. Elle assigne aux jeunes mariés la même chambre que sa mère lui avait donnée, le soir de ses noces, et va connaître les mêmes tourments de la jalousie :

Elle restait là, couchée dans son grand lit froid et elle les haïssait par envie autant que par regret [...]. Elle trouvait une certaine satisfaction cependant à la pensée que sa mère avait ressenti les mêmes choses en son temps, il y avait de cela quinze, vingt ans, quand c'était elle qui restait éveillée dans ce même lit [...] tandis que, dans la chambre en face, dans le corridor, sa fille jouissait [...] ne sachant pas combien de temps cela allait encore durer et quand la roue aurait fini son tour complet et quand la passion serait remplacée par le vide. (176)

L'image de la roue résume fort à propos ce processus de répétition cyclique. Esther Sturgis assumera par la suite la même défense intransigeante des valeurs qui firent la grandeur du passé. Si le cycle se répète avec de très faibles variations, c'est que mère et fille sont de la race des "invaincues", immortalisées par l'hommage que dans le roman du même nom W. Faulkner a rendu à ces femmes qui jamais ne déposèrent les armes.

Cependant, si les femmes sont les dépositaires d'un héritage dont elles assurent, plus ou moins, la pérennité, il n'en va pas de même pour les hommes. En effet, ce que "L'Enfant de la fièvre" décrit, c'est l'interruption du cycle et l'inexorable dégradation du modèle établi par le premier Wingate au prénom si riche en connotations héroïques. Hector – faut-il le rappeler ? – fut le plus courageux et le plus noble héros de la guerre de Troie et demeura dans l'Antiquité, pour avoir préféré la mort à l'esclavage, un exemple de générosité et de courage. Pour les successeurs du premier Hector Wingate, le nom est lourd à porter et l'héritage, difficile à assumer. Le jeu de la succession et de la répétition est en plus profondément contrarié par l'effet d'une malédiction qui pèsera sur Hector III, l'avant-dernier représentant de la caste. "Splendeur et décadence d'une famille", tel pourrait être le sous-titre d'une œuvre dans laquelle S. Foote reprend et développe un thème puissamment orchestré par W. Faulkner dans *Absalon ! Absalon !*, *Sartoris* ou *Le Bruit et la fureur*. Le processus d'érosion que décrit "L'Enfant de la fièvre" suit d'ailleurs, dans ses grandes lignes, celui que l'on retrouve dans la majorité des œuvres de

fiction sudistes évoquant ce thème : à la race des aventuriers et des pionniers, qui ouvrirent des pistes, défrichèrent le Continent, fondèrent des lignées et imposèrent leurs marques à l'espace (domaines, plantations) et au temps (hauts faits, légendes), succèdent les pâles héritiers, incapables de prendre la relève. Ce sont souvent des intellectuels (avocats, universitaires) ou pire encore des artistes ; la génération suivante tombe parfois plus bas encore : il ne lui reste plus alors qu'à cultiver le souvenir des ancêtres prestigieux.

Le monde perd ainsi petit à petit ses dimensions épiques et héroïques : tout change d'échelle : « il me semble [...] que tout s'est ratatiné », déclare un personnage (259). La désintégration des Wingate passera par trois étapes illustrant une sorte de loi ternaire (cf. plus loin la symbolique du trois) : le premier représentant du clan (Hector I) est actif par excellence ; le second (Hector II) est intermédiaire, actif par rapport au suivant, mais passif par rapport au précédent ; le troisième (Hector III, l'enfant de la fièvre) est strictement passif et marque le terme du processus, puisqu'il ne peut même pas assurer sa descendance : Hector IV, dernier du nom, ne vit que quelques mois.

3) Le monogramme de la destinée : WVAXZ

Il est des partis pris méthodologiques qui peuvent parfois aboutir à des résultats surprenants ; ainsi, par exemple, l'intérêt pour l'usage hypogrammatique d'une lettre, promue au rang de graphème-thème. Il nous paraît possible de montrer, à partir de "L'Enfant de la fièvre", qu'un « texte peut être traversé et stigmatisé de bout en bout par un jeu de lettres cryptique, jeu ou formule hypogrammatique à travers laquelle s'énonce implicitement, en creux et de manière condensée, selon un mode d'être proche de l'anagramme, la clé thématique du récit²⁷ ».

La formule quelque peu déroutante qui inaugure cette section n'est que la représentation graphique, voire hiéroglyphique, des signi-

²⁷ J. D. Urbain, "Le V et ses doubles", *Langages*, 75 (septembre 1984) 113-114.

fians fondamentaux de la chronique des Wingate, le chiffre ou le cartouche secret de leur destinée. Ce jeu de figures est presque un jeu de clés ouvrant une voie d'accès aux symboles sinon aux fantasmes formant le contenu latent de cette chronique familiale. Ainsi, le monogramme **V** (et ses variantes ou avatars **W/A/X/Z**) joue le rôle de terme nodal, de pivot autour duquel s'organise, pour Hector Wingate-Sturgis, la relation à l'ancêtre éponyme et à la femme. De même, l'histoire des Wingate-Sturgis est – comme nous allons le montrer – ponctuée par les diverses manifestations, sous une forme ou sous une autre, d'une lettre qui est véritablement déterminante, puisqu'elle représente « la figuration algébrique du noyau thématique » (Urbain 114) d'une chronique familiale et donc, du texte.

Le premier Hector Wingate arrive dans le Delta (Δ ou ∇) en 1835 ; c'est un pionnier qui profite d'un traité inique (dépouillant les Indiens Choctaws de leurs terres) pour acheter à vil prix un immense domaine, où pourra se matérialiser son rêve de réussite. Il s'enrichit grâce au coton, construit une splendide demeure et se fait tuer peu après, au Mexique, près de la pointe du **V** que son colonel, Jefferson Davis, forme avec ses troupes pour percer les lignes ennemies à la bataille de Buena Vista. Vie brève, mais pleine, qui instaure déjà une tradition du beau geste et de l'héroïsme viril, symbolisé par la charge en **V** de Buena Vista ; la lettre **V**, qui s'inscrit deux fois dans le double **V** du patronyme Wingate, prend désormais valeur d'emblème, de signifiant essentiel, déterminant la destinée des **Wingate**. Des quatre fils d'Hector I, trois suivront la voie tracée par leur père : un est tué à la tête de sa compagnie, sous les ordres de **Van Dorn**, les deux autres, après quatre ans de guerre dans l'Armée de **Virginie**, vont, auréolés de gloire et de légende, grossir les rangs des **Vétérans** et sont jalouxés par le quatrième frère (Hector II) qui, nous dit le texte, « n'avait pas été mobilisé, grâce à la clause des **Vingt-Noirs** de la loi de la Conscription qui lui permit de continuer à s'occuper de la plantation » (106). Ce rôle domestique n'a rien de glorieux ; Hector II en conçoit une profonde amertume. Il connaîtra cependant – à défaut d'héroïsme – une mort sanglante quand il sera assassiné en 1877 par un de ses métayers noirs ; l'indignité d'une fin paisible dans son lit lui est donc finalement épargnée : Hector II peut enfin assumer son héritage de violence.

Sa fille Esther épouse John Sturgis, un Irlandais, et donne naissance à Hector III, dont "L'Enfant de la fièvre" rapporte la triste carrière. De l'héritage de gloire ou de violence de l'aïeul et du bisaïeul, il ne reste presque rien sinon un prénom, fort mal porté. Hector III épuisera, en une seule fois, lors d'une bagarre à l'école, son maigre capital d'héroïsme :

Tout d'abord, Hector fut terrifié [...]. Ensuite, puisant dans une réserve atavique - transmise peut-être par l'homme qui était tombé près de la pointe du V à Buena Vista - il se dressa sur le siège [...] et fit tourner le sac en toile cirée autour de leurs têtes (147).

Au terme du processus de dégradation dont nous avons esquissé les grandes lignes, les fiers Wingate, qui ont bataillé et ferrailé pour l'Union ou la Confédération, ne sont plus représentés que par un être chétif et délicat, une nature sensible et artiste, plus portée à la spéculation qu'à l'action. Rien ne traduit mieux ce goût pour les arts d'agrément, le romanesque et le romantique, indices de la décadence de la race, que l'attrait du troisième Hector pour les ouvrages de Walter Scott et sa passion pour le dessin. À défaut de tirer les armes, le dernier Wingate tire des plans ; au coup de sabre impétueux, succède le trait de plume, précis et mesuré, à la page d'histoire, pleine de bruits et de fureur, l'épure géométrique, réglée et millimétrée, du projet de lotissement qui doit se construire sur le domaine. Hector III va se consacrer totalement à l'élaboration d'un simulacre, créer, au sein de la réalité, un univers fictif qu'il peuplera de mille personnages et sur lequel il affirmera une souveraineté sans partage (il est tentant d'esquisser un parallèle avec l'attitude des nostalgiques des temps héroïques, qui ont aussi créé des artefacts, baptisés Yoknapatawpha ou Jordan County) :

Cela finit par devenir pour lui une obligation, une obsession. Il lui arrivait de voir quelque chose au hasard d'une promenade, par exemple, une bande d'enfants courant après la voiture du glacier, et il se hâtait de rentrer, sortait ses instruments et ajoutait tout sur la carte, couleurs et détails qui se chevauchaient si bien que les feuilles finirent par ressembler à des peintures futuristes (184).

C'est le seul domaine où Hector manifeste quelque talent. Avec lui, le théâtre d'opérations des Wingate s'est déplacé du champ de bataille au cadre étroit de la plantation et du milieu familial, où l'affrontement ne se joue plus entre Yankees et Rebelles, entre Amé-

ricains et Mexicains, mais tout simplement entre hommes et femmes. Hector, enfant, est mené à la baguette par sa grand-mère maternelle ; adulte, il est dominé par sa mère, manœuvré et ridiculisé par sa femme. Hector est d'abord séduit, subjugué par Ella Lowry, dont les airs de pécheresse repentie ne trompent personne que lui. Il fait donc ses premières armes sans danger et sans gloire, mais non sans ravissement ; malheureusement, la naissance d'Hector IV mettra un terme à cette délicieuse complicité. Hector Sturgis, traumatisé par le spectacle, furtivement entrevu, de sa femme en couches, n'éprouvera plus que répulsion devant tout contact physique. Même sur ce terrain-là, Hector est vaincu. C'est une nouvelle vision de la femme que manifeste la réapparition du **V**, symbole d'une féminité troublante et vaguement repoussante :

[...] Elle s'agita un peu, avec une faible plainte et par le V de sa chemise de nuit un sein émergea, ainsi que se déverse une pâte liquide. Comme un petit visage aveugle ce sein le regarda, ce sac pendant de viande de femme, et il frémit alors d'une colère plus intense que toute la haine qu'il avait connue jusque-là. (198).

Le désarroi d'Hector Sturgis est encore plus grand quand il apprend sa lointaine parenté avec sa femme. Leurs arrière-grands-parents sont, en effet, vaguement cousins. Cependant, d'autres surprises attendent Hector ; à la révélation d'une relation vaguement incestueuse, s'ajoute celle de l'horrible crime de sang qui pèse comme un fardeau sur la branche paternelle. Son grand-père, Barney Sturgis, tenancier du Bristol Palace, a quitté l'Irlande à la suite du double meurtre, à coups de hache, de sa femme et de son amant, surpris dans le lit conjugal. Hector accède de la sorte à la double révélation de l'adultère (symbolisé par **A**, *La Lettre écarlate* de N. Hawthorne) et de la violence criminelle – du meurtre perpétré avec une hache (en anglais : **AX**). C'est peut-être là, le dernier avatar de ses démêlés apparemment héréditaires avec la lettre **V**, ici inversée et barrée (censurée ?) d'un trait comme une représentation refoulée par l'inconscient (**A**). C'est sous ce signe, en tout cas, qu'est placée la confrontation d'Hector, enfant, et de son grand-père, Barney Sturgis, qui est naturellement exclu du cercle de famille des Wingate par sa double qualité, si l'on peut dire, d'Irlandais et de tenancier de saloon :

PAL CE SALOON

Il pouvait distinguer le vague dessin de l'A absent, mais il ne pouvait identifier aucun des deux mots : pas le premier — bien qu'il l'eût sou-

vent trouvé dans les contes de fées — parce qu'il était mutilé, pas le second parce qu'il ne l'avait encore jamais vu et qu'il n'en avait jamais entendu parler. [...] Au-dessus de cette sombre boîte oblongue, une peinture à l'huile, dans un cadre très orné, était fixée au mur. Elle représentait une femme étendue sur un canapé. [...] Au-dessous du tableau [...] comme une divinité de l'Olympe, [...] Hector vit un vieil homme aux larges épaules et en bras de chemise aussi immobile que la femme du tableau. [...] Il regardait Hector, les yeux clignés, et Hector le regardait aussi (142).

La lettre **A** paraît ainsi liée chez l'enfant à l'intuition, à la perception fugace d'un double mystère – celui de la sexualité, par l'intermédiaire du nu suspendu au-dessus du comptoir – et celui, vaguement pressenti dans la curieuse intensité du regard échangé avec l'inconnu (le paria), du trou ou du blanc dans l'histoire des Wingate-Sturgis : le chapitre censuré du sanglant épisode irlandais. C'est donc par une voix (celle d'Ella) et par un regard (celui de Barney) qu'Hector est confronté à l'indicible, au secret refoulé dans « le grand puits noir du passé »/"*the dark well of the past*" (177) :

Ainsi Hector en vint à croire que ce qu'il avait vu ainsi, quinze ans auparavant [...] était un reflet de ce qui avait amené Barney Sturgis à traverser trois cent cinquante milles d'océan, puis, en direction du Sud, à s'enfoncer dans un étrange continent pour y ouvrir un bistrot. [...] Hector crut aussi que cela expliquait peut-être beaucoup de ce qu'il n'avait jamais compris chez son père, toujours si sombre, si mélancolique, l'Anglo-saxon à l'âme triste dissimulée sous les costumes voyants, le sourire triste et les boniments de commis voyageur (179).

Le signe de l'infamie (« le signe de Caïn », p. 181) est donc sur lui comme il a été sur son père ; la malédiction est passée d'une génération à l'autre : « Hector se prit à penser que la même impulsion devait lui couler dans les veines, la tache de sang transmise du père au fils et du père au fils. Il tenta de se rappeler, sans y parvenir, le verset de la Bible sur la transmission des péchés paternels. » (180).

Nous retrouvons, comme dans *Tourbillon*, la même conjonction d'un présent générateur de frustrations et d'un passé culpabilisant (la Nécessité, le *fatum*). Aussi, la situation initiale se répétant (Ella, par son adultère, pousse Hector vers l'accomplissement de sa destinée), Hector III va-t-il s'efforcer d'entrer dans le rôle établi par son grand-père paternel – l'identité des fautes entraîne l'identité des actes et même des armes :

Il croyait qu'Ella tentait de le pousser à faire ce qu'avait fait le père de son père. Elle voulait l'obliger à la tuer, par révolte et par désespoir, et à remplir ainsi sa destinée. [...] Il alla à la quincaillerie et acheta une hache (196).

Il ne s'agit pas de n'importe quelle hache²⁸, mais d'une arme dont la forme même est source de fascination parce que la position de ses deux lames symétriques (><) n'est qu'une variation du monogramme symbolique, de la figure clef qui détermine le destin des Wingate : **V** ou **W** (hypogramme non pas au sens de mot-thème comme l'entend F. de Saussure, mais de lettre-thème) : « Alors, il refermait la porte et revoyait la hache dans son esprit, les deux faces tranchantes comme deux arcs identiques et brillants extraits d'un cercle de glace. » (198)

Par une cruelle ironie du sort, Hector Sturgis, déjà frustré de son héritage de gloire guerrière (sa mère l'oblige à résilier son engagement ; la guerre de 1898 contre l'Espagne se fera sans lui), l'est aussi de son héritage de violence, puisque Ella et son amant meurent accidentellement, par asphyxie. Le dernier des Wingate entre dans l'ultime phase (*clim-ax*) l'antichambre de la folie, « les années troubles », marquées par sa totale absorption dans son travail de dessinateur et une tentative avortée de création littéraire : la rédaction de la biographie d'Ella Lowry, puis de la sienne propre, qu'il aurait fusionnées dans le monde de la fiction, à défaut de celui de la réalité, en un seul ouvrage, sous le titre révélateur de "Hectorella", où se donnent à lire tout à la fois le caractère efféminé du personnage et le rôle de la femme dans la décadence des Wingate. Comme le célèbre conte d'E. A. Poe ("La Chute de la maison Usher"), "L'Enfant de la fièvre" est aussi une histoire de *us/her* ; il n'y manque ni les bruits étranges ni les apparitions et, dans la demeure où la vie s'engourdit peu à peu, vont se faire entendre les chuchotements de la folie. Dans l'univers clos de la chambre où il se réfugie, Hector entame le dialogue du vif et de la morte, converse avec une voix d'outre-tombe, qui va enfiévrer sa raison chancelante. C'est l'ultime transformation du **W** des Wingate, qui devient ici symbole de dédoublement de la personnalité, moi double,

²⁸ La hache n'est pas sans rapport avec la notion de malédiction et de châtement. Cf. Mat., 3 : 10 : « Déjà la cognée se trouve à la racine des arbres ; tout arbre donc qui ne produit pas de bon fruit va être coupé et jeté au feu ».

littéralement "*double you*". Ella, (dont le nom veut dire "elfe", c'est-à-dire génie de l'air, divinité aérienne qui apporte la mort), vient sans cesse aiguillonner Hector et le tourmenter à propos de la hache.

L'existence d'Hector est totalement assujettie à ce murmure, qui entrecoupe ses manifestations de longs intervalles de silence angoissant ; sa vie ne tient plus qu'à ce mince filet de voix, de plus en plus ténu, qui se mue en vibrations lancinantes : « Zezz, zezz. [...] Zezz, zezz ! [...] "Je ne comprends pas", dit-il. [...]. La vibration s'accrut, comme le bourdonnement d'une grosse abeille : Zezz ! Zezz ! » (265). Au mois d'août, anniversaire de la mort d'Ella, le bourdonnement se fait plus intense, plus pressant et semble guider Hector, subjugué, vers un but mystérieux ; il suit la voix qui susurre jusqu'au grenier, premier refuge de son enfance et, au milieu des vestiges poussiéreux de la splendeur passée des Wingate, retourne contre lui-même en se pendant à une poutre la violence qu'il n'avait pu exercer sur autrui. Vixit Hector Wingate²⁹ !

²⁹ Notre interprétation doit beaucoup à la théorie saussurienne des "anagrammes" (« l'imitation des syllabes d'un mot donné que le vers cherche à reproduire entièrement » [cf. J. Starobinski, *Les Mots sous les mots* (Paris : Gallimard, 1971) 27], mais s'en distingue cependant sur un point essentiel : sous le texte de la nouvelle on trouve non pas un vocable isolé, mais une lettre et ses variantes, une sorte de monogramme dont le texte multiplie les apparitions parce qu'il est, en tant que signifiant nodal, intimement lié à l'histoire du protagoniste. Il s'agit moins d'un jeu avec des phonèmes qu'avec des signes graphiques. Quant au V et à son double (W), ils ont connu une grande fortune dans la littérature (cf. "William Wilson" de A. E. Poe ; V de Thomas Pynchon ; *Ada* de Vladimir Nabokov ; *W ou le souvenir d'enfance* de G. Pérec), la publicité (cf. le slogan "Weil Vous Va") et naturellement dans la psychanalyse. Le cas le plus célèbre est présenté dans l'ouvrage de Freud, *Cinq psychanalyses* (Paris : PUF, 1975) sous le titre de : "Extrait de l'histoire d'une névrose infantile : (L'homme aux loups)".

4) Le chiffre et le delta

Il semblerait que “L'Enfant de la fièvre” mette en œuvre une symbolique numérique (une algèbre symbolique) tournant autour du chiffre trois. Le récit se déroule selon un rythme ternaire très régulier : trois chapitres, subdivisés en trois parties, elles-mêmes séparées (du moins dans l'original) par des deltas, dont le symbolisme recoupe par ailleurs celui du trois. Les personnages entrent également dans un certain nombre de combinaisons où prédominent les relations triangulaires ; citons, à titre d'exemple, les deux adultères précédemment évoqués.

L'histoire des Wingate-Sturgis passe par différentes phases d'expansion et de contraction mettant en jeu d'autres chiffres que le trois et d'autres figures que la triade, même si celle-ci reste prépondérante :

[...] La salle à manger des Wingate fut le théâtre d'une de ces périodes de réduction et de croissance qui se produisent à des intervalles plus ou moins réguliers dans les histoires de famille et qui apparaissent, à l'auditeur désintéressé tout au moins, comme un problème trop simplet d'arithmétique élémentaire. [...] Ce qui avait changé, c'étaient les personnages eux-mêmes, par addition ou soustraction. Ils étaient trois : puis le père mourut et il n'en resta que deux, puis la fille se maria et ils furent de nouveau trois. Puis la haute chaise fut descendue du grenier et ils furent quatre (123).

C'est ainsi que, dans le cadre immuable de la vieille demeure, se nouent et se dénouent ces combinaisons successives où alternent outre le 3, le chiffre 2 et le chiffre 4. Ce dernier, qui n'apparaît que rarement, lors de brèves phases transitoires, représente une sorte de stase, de moment d'équilibre, où les forces de désintégration et de dissolution sont temporairement tenues en échec. Ce chiffre a de multiples connotations symboliques : il représente, entre autres, la plénitude, la totalité, et se manifeste à trois moments privilégiés dans l'histoire des Wingate :

- après la mort du fondateur de la lignée, le clan Wingate se compose de quatre frères ;
- à la naissance d'Hector III (le protagoniste), la famille est à nouveau formée de quatre membres (Hector, Esther I Wingate, Esther

II Sturgis et John Sturgis), mais l'épidémie de fièvre en emportera deux ;

– la situation est provisoirement rétablie avec l'arrivée d'Ella Lowry et la naissance d'Hector IV .

Ces combinaisons quaternaires sont fragiles et éphémères ; quand la mort (crime/épidémie) a fait son œuvre, le clan se trouve réduit à deux personnes :

- i) Esther I et sa fille Esther II.
- ii) Esther II et son fils Hector III.

Ces dyades, cimentées par l'amour et la haine, sont chaque fois perturbées par l'entrée en scène d'un tiers (John Sturgis, dans le premier cas, Ella Lowry, dans le second), source d'affrontements entre les divers membres de la famille. Ces affrontements se manifestent soit par le face à face soit par l'antagonisme des trois parties en présence. Le premier cas est représenté par le conflit entre :

- la belle-mère (Esther Wingate-Pollard) et son gendre irlandais (John Sturgis) ;
- la belle-mère (Old Mrs Sturgis [Esther II]) et la bru (Ella Lowry) ;
- la femme (Esther Sturgis) et le mari (John Sturgis).

Le second cas est également très fréquent : « Une certaine tension régnait dans la maison, une traction à trois voies car les deux plus jeunes étaient loin d'être unis contre leur commune ennemie. [...] Il y avait des scènes plus terrifiantes encore où les participants agissaient seuls ou par paires... » (124-126).

Ces exemples prouvent qu'à l'intérieur du triangle, ce sont en fait les relations entre deux êtres qui priment ; le tiers parti joue le rôle de trouble-fête. Ces diverses oppositions sont la résultante d'un double désir : désir de la fille de supplanter la mère et désir de la mère de s'approprier le fils. Ainsi, par exemple, Esther Sturgis va d'abord rivaliser avec la grand-mère d'Hector III, puis avec Ella, sa femme, pour "récupérer" son fils. Ce que la présence du tiers contrarie, c'est la formation d'une dyade, qui ne saurait pourtant être qualifiée d'idéale du fait de son ambivalence foncière :

Symbole d'opposition, de conflit, de réflexion, ce nombre [2] indique l'équilibre réalisé ou des menaces latentes. Il est le chiffre de toutes les

ambivalences et des dédoublements [...], il peut être le germe d'une évolution créatrice aussi bien que d'une involution désastreuse. Le nombre deux symbolise le dualisme, sur lequel repose toute dialectique, tout effort, tout combat, tout mouvement. [...] Le deux exprime donc un antagonisme, qui de latent devient manifeste ; une rivalité, une réciprocité, qui peut être de haine autant que d'amour ; une opposition, qui peut être contraire et incompatible, aussi bien que complémentaire et féconde (*Dict. des symboles*).

Toutes les combinaisons qui se font et se défont à l'intérieur de la maison Wingate s'organisent autour de deux femmes : Esther I et Esther II. Cette position centrale traduit l'influence croissante des femmes au sein de la plantation et, dès la deuxième génération des Wingate, cette prépondérance s'affirme au détriment des hommes. L'entrée en scène d'Esther I consacre la faillite de la branche paternelle ; aux véritables Wingate, succèdent les Wingate-Pollard, or Pollard désigne étymologiquement un arbre étêté, écimé ou, par exemple, un cerf qui a perdu ses bois. L'altération se poursuivra à la génération suivante, celle des Wingate-Sturgis. Entre-temps, la plantation est devenue une espèce de société matriarcale : la femme, en la personne d'Esther I, affirme sa suzeraineté : « Tout cela réuni lui donnait l'air d'une reine aux yeux d'Hector, et la plantation était son royaume. [...] Les métayers [...] ôtaient leurs chapeaux, d'un grand geste, comme les sujets de son royaume » (130).

John Sturgis découvre avec effroi que « derrière sa décence et son inexpérience, Esther était redoutable, peut-être même inexorable³⁰ » ; il sera plus tard relégué à un statut subalterne, ravalé au rang d'auxiliaire et de géniteur. L'image du père, la figure paternelle est peu à peu dévalorisée ; elle s'estompe, puis s'évanouit complètement. Hector III vit dans un univers dominé par les femmes :

Hector grandit sous la gouverne des femmes de la famille. Son père, que sa mère appelait John et sa grand-mère Vous, était rarement là lorsqu'il était éveillé. Il aurait pu être un simple visiteur ou tout au plus un pensionnaire. [...] C'était son père, il le savait, et la plus jeune des deux femmes était sa mère. Mais celle qu'il respectait, celle dont il se

³⁰ p. 117 ; traduction légèrement modifiée pour tenir compte du sens de "*formidable*", faux-ami classique qui signifie non pas « formidable » mais « redoutable ».

sentait le plus proche, était la dame aux cheveux gris qui présidait la table (123).

En prenant la relève des mâles défaillants, les femmes pourront maintenir quelque temps l'illusion de la splendeur passée et ressusciter le sentiment illusoire de la permanence de la vie et des valeurs traditionnelles, mais l'ennemi est aux portes. La Ville enserre la plantation de sa Rumeur, l'entoure de constructions nouvelles et finit par l'absorber dans son tissu urbain. Le titre de « Mère de Bristol », que la municipalité reconnaissante accorde à Esther Wingate-Sturgis, ultime représentante d'une famille prestigieuse, consacrer dans le souvenir des générations futures la prédominance des femmes sur les hommes du clan Wingate, mais scelle du même coup la disparition d'une maison patricienne :

On se rappelle simplement que le parc a été donné par une vieille dame qui mourut sans avoir personne à qui léguer sa fortune. De temps à autre, cependant, on se rappelle aussi qui elle était grâce à quelque article de journal publié à la demande de la Chambre de Commerce. L'illustration est toujours la même : une vieille dame dans sa petite voiture d'invalides, les yeux comme des agates serties dans les orbites d'un crâne, et l'en-tête ne manque jamais de l'appeler la « Mère de Bristol » (269).

Le reste, en effet, n'est plus désormais que de l'histoire ancienne.

“Le Coup de pied de la liberté”

Après la vaste fresque familiale et sociale du narrateur anonyme de “L'Enfant de la fièvre”, ce cinquième récit marque le retour à l'anecdotique. Certes, le contexte historique n'en est pas absent pour autant – l'expression « C'était l'époque qui voulait ça » revient en effet comme un leitmotiv – mais c'est naturellement l'individu qui prime dans ce fragment biographique qui rapporte les démêlés de la mère du narrateur, une Noire prénommée Esmey, avec la police de Bristol.

Le récit se présente sous la forme d'un long monologue où un *je-narrateur* (Emmanuel) répond à la curiosité d'un interlocuteur (“Vous”) qui l'interroge sur le passé, c'est-à-dire la période appelée *Reconstruction* (1865-1877). Comme dans la nouvelle “Une Corbeille de noces”, que ce récit rappelle par certains côtés, la fin révélera l'identité de ce “vous” mystérieux, qui n'est autre qu'un client potentiel du narrateur, photographe de son état (« J' vous tire vot' portrait », 278).

Le narrateur commence par évoquer la personnalité de sa mère, dont le trait de caractère fondamental est un amour passionné de l'indépendance et de la liberté qu'elle affirme très tôt en épousant, au grand désespoir de son père (un affranchi, fier de ses origines et de sa profession de barbier), un ancien esclave qui vient à peine d'accéder à la liberté grâce aux généreuses dispositions testamentaires de sa dernière propriétaire. L'orgueilleux figaro est donc mis devant le fait accompli par une fille rebelle, et sa rage impuissante s'exhale en un furieux coup de pied contre le mur, qui l'estropie pour une semaine. Ainsi se trouvent rassemblés, dès le début du récit, deux éléments essentiels : la liberté et sa répression par la violence, un coup de pied qui, pour s'être détourné de la fille, n'en est pas moins prophétique.

Ce n'est pourtant pas Esmey qui sera la première à être confrontée à la violence, mais son mari. Les Noirs viennent de se voir garantir par la Constitution une liberté toute théorique et, pour avoir voulu en user dans une infime mesure, le père du narrateur est roué de coups par un représentant de la Loi qui est en plus, douloureuse ironie, son frère de race – « un *policier* noir » (275). La prudence recommanderait de se le tenir pour dit, mais l'impétueuse Esmey (diminutif d'Esméralda) décide de poursuivre la ville de Bristol et va de ce pas se

plaindre au commissariat où, passé le premier moment de stupeur devant tant d'audace, les policiers mettent fin à ses récriminations par trois coups de pied en pleine figure.

Esmey récupère trois dents, qu'elle exposera sur la cheminée, en guise de souvenir et de trophée, de même qu'elle exhibera fièrement comme une sorte de brevet de civisme sa bouche tordue et édentée. Victoire symbolique donc, que celle d'Esmey. Il n'en demeure pas moins qu'Esmey, l'invaincue noire, confirme, comme d'autres héroïnes du roman sudiste, que « si le prestige est masculin, la valeur est féminine » (Gresset 47). Cependant, Esmey paie très cher son mouvement de rébellion : elle meurt d'une tumeur consécutive aux coups reçus.

La perte des dents implique bien, en fin de compte, que l'on « est dessaisi de force agressive, de jeunesse, de défense : c'est un symbole de frustration, de castration, de faillite. C'est la perte de l'énergie vitale, tandis que la mâchoire saine et bien garnie atteste la force virile et confiante en elle-même » (*Dict. des symboles*). Victime de son audace, Esmey l'est aussi de l'époque, d'une situation nouvelle à laquelle ni Blancs ni Noirs n'étaient préparés ; la liberté et l'égalité, sources de joie et d'allégresse pour les uns ("kick"/plaisir, excitation), n'ont excité que haine et rancœur chez les autres ("kick" signifie aussi une plainte, une objection) : « C'était l'époque qui voulait ça, l'atmosphère était chargée de liberté et de danger ; c'est que c'était contagieux, et ma mère avait tout de suite été contaminée. [...] La liberté, l'égalité, c'était tout nouveau pour nous à l'époque, et tout à coup voilà que ça nous tombait dessus avant qu'on ait eu le temps de s'y faire » (276- 277).

La carrière d'Esmey s'achève sur une prophétie : « Toi, tu seras libre, Emmanuel [...] Tu auras la liberté et le droit de vote, tu seras libre » (278). La prédiction s'est réalisée, mais elle n'a pas tenu, pour le fils, toutes ses promesses :

Mais allez comprendre ! c'est vrai, j'ai tout ça, mais maintenant il semble que ça n'a pas autant d'importance qu'à l'époque, quand les chevaliers du Ku Klux Klan galopèrent sur les routes pour vous en priver. C'est comme ça, même pour la liberté (278).

Si la fin du récit est empreinte d'une certaine nostalgie, c'est que la disparition de l'ordre ancien a également entraîné celle de l'époque héroïque. Le constat n'est guère différent de celui qu'a dressé la pré-

cédente nouvelle ; tout a changé d'échelle : les dimensions du monde et des hommes sont devenues terriblement ordinaires. En fait, "Le Coup de pied de la liberté" transpose dans un autre milieu un thème déjà illustré par "L'Enfant de la fièvre" (et que *L'Amour en saison sèche* reprendra à son tour) : celui de la décadence qui accompagne la disparition des dominantes du vieux Sud et affecte toutes les couches de la société. Qu'ils soient blancs ou noirs, « les hommes ne représentent plus le prestige [...] sauf dans l'ordre du Verbe. [...] Ce sont les femmes qui l'incarnent encore dans l'ordre de l'Acte » (Gresset 46). Ainsi, les hommes du Sud ne sont plus à la hauteur des circonstances et si les femmes poursuivent la lutte avec un héroïsme et une endurance dignes d'éloge, elles n'en sont pas moins écrasées par l'adversaire. Emmanuel, comme Hector Wingate, n'a pas l'étoffe d'un héros. Ne pouvant être les acteurs de l'histoire du Sud, ils en deviennent, l'un et l'autre, les témoins passifs et impuissants. Au terme des deux derniers récits, on est mis en présence du même personnage : celui de l'artiste. Hector dessine, s'essaie à la littérature, Emmanuel est photographe. Il s'agit bien, dans un cas comme dans l'autre, non de changer les choses ou l'ordre du monde, mais d'en fixer l'image et le souvenir. La situation de l'artiste, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de S. Foote, est, nous semble-t-il, à mettre en parallèle avec celle de l'écrivain sudiste, souvent marqué par la révélation de ce que Bayard Sartoris, le protagoniste de *L'Invaincu*, appelle « l'infranchissable abîme qui sépare tout ce qui est vécu de tout ce qui est imprimé : que ceux qui le peuvent agissent, et que ce sont ceux qui ne peuvent pas et souffrent assez de ne pas pouvoir qui écrivent là-dessus³¹ ». Les temps prosaïques sont féconds en prosateurs !

³¹ *L'Invaincu*, trad. R.-N. Raimbault et Ch.-P. Vorce (Paris : Gallimard, 1949).

“La Colonne de feu”

L'avant-dernier récit de *Jordan County* relate un épisode de la guerre de Sécession, conflit qui a joué dans l'histoire du Sud le rôle d'événement-matrice. La quête qui anime le roman approche de son terme : un seul récit nous sépare de la révélation du secret de l'histoire du Sud.

Le récit est rapporté par un lieutenant yankee, Adam Lundy, qui vient de participer à une opération de représailles contre la plantation d'un général confédéré. Les autres acteurs sont le colonel Nathan Frisbie, qui dirige les opérations, et Isaac Jameson, le vieux patriarche sudiste. La structure du récit est relativement simple et peut se prêter à une description s'inspirant du schéma actantiel de A. Greimas : le colonel Frisbie, en tant que détenteur de l'autorité suprême et justicier patenté, assume la fonction de destinataire envoyant le sujet (A. Lundy) remettre au destinataire (I. Jameson) un objet, le feu, qui est à la fois châtiment (ordalie) et don symbolique (révélation). Les adjuvants et les opposants sont représentés respectivement par les soldats et les domestiques du vieil Isaac.

L'organisation narrative est en revanche plus complexe : dans un récit premier (A = récit d'Adam Lundy), rapporté à la première personne, vient s'insérer un second récit (B = métarécit), relaté à la troisième personne par un narrateur anonyme et omniscient qui retrace, dans le cadre plus vaste de l'histoire du Sud et même, en partie, des États-Unis, la saga d'Isaac Jameson et la naissance de Jordan County, le comté éponyme de l'œuvre. Si le premier récit couvre à peu près deux ans (1862-1864), le second embrasse une période d'environ un siècle (1775-1864). Le point d'intersection des deux récits se situe au moment de l'incendie d'une partie de la plantation d'Isaac Jameson, mais ils ont d'autres points communs : une spoliation (celle des Indiens, dans le récit consacré à Isaac ; celle d'Isaac lui-même, dans le récit de Lundy) et une révélation (tirée du Livre de Job, pour le lieutenant Lundy ; de la cosmogonie indienne, pour Isaac).

Le premier récit concerne les relations entre le lieutenant Lundy et le colonel Frisbie. Adam, le boiteux, et Nathan, le borgne, forment un curieux couple uni par la même expérience traumatisante de la guerre, de la peur et de la lâcheté. Lundy reste marqué par la

mort d'un camarade qu'il a abandonné, blessé et agonisant, pendant près d'une demi-heure avant de trouver le courage de revenir sur ses pas. Depuis cette pénible scène, il ne peut s'approcher d'une maison inconnue sans éprouver le sentiment d'être le point de mire d'un regard hostile et accusateur. Frisbie, qui a perdu un œil au cours de la bataille de Shiloh, est allé se fondre, après avoir arraché ses galons, dans la masse anonyme des poltrons et des fuyards (cette scène est décrite en détail dans *Shiloh*). Malgré cette défaillance, il est nommé – cruelle ironie – membre d'une cour martiale devant sanctionner des fautes identiques à la sienne. Le colonel Frisbie apparaît comme une incarnation caricaturale de l'œil, symbole de la justice divine. Les deux hommes exercent la même fonction de justicier, puisqu'ils sont chargés d'exécuter des représailles contre la population civile, soupçonnée de complicité avec les francs-tireurs. Faire payer les Sudistes est chez Frisbie une véritable obsession : « Le colonel Frisbie considérait tout cela comme une indemnité pour la perte de son œil et de son courage à Shiloh. » (288). Adam Lundy est, lui, originaire de "Cashtown" ; le détail ne semble pas gratuit ! Les officiers yankees représentent en fin de compte la réplique (l'avatar) d'un couple archétypal, composé dans maintes légendes de deux personnages mutilés :

[...] Ce qui frappe c'est que le personnage borgne n'est jamais seul, et reste intact quant à ses autres qualités physiques. Odhin le borgne est flanqué de Tyr le manchot, et Horatius Coclès, le cyclope, le magicien qui lance de son œil de terribles regards, est inséparable de Mucius Scaevola à la main sacrifiée³².

Cependant, sous l'effet que produisent sur lui Isaac Jameson et la révélation à laquelle il accède, Adam Lundy est amené à rompre le pacte qui le liait au colonel Frisbie. Les relations entre les deux hommes évoluent selon un schéma ternaire :

1. Établissement d'un contrat entre Lundy et Frisbie +
Assignation d'une tâche précise : faire payer les Sudistes =
Harmonie ;
2. Tâche accomplie (Incendie de Solitaire), suivie d'une crise
(« Qu'est-ce qu'il vous arrive ? », demande Frisbie, p. 337) ;

³² G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 172.

3. Rupture du contrat + Modification de l'état initial (entente cordiale) existant entre les deux hommes (= Dys-harmonie).

À la fin de la nouvelle, Lundy se détache complètement de Frisbie, car l'épreuve qu'il vient de subir, tel un deuxième baptême du feu, lui a révélé une vérité qui le rapproche de la victime, Isaac Jameson :

[...] J'essayais de me rappeler un passage du livre de Job : L'homme est né pour souffrir comme l'étincelle pour voler. Et : L'homme né de la femme a la vie courte, mais des tourments à satiété. Pareil à la fleur, il éclôt puis se fane, il fuit comme l'ombre sans arrêt. (339)

Le deuxième récit – celui de la voix anonyme qui commence par « C'était Isaac Jameson » (290) et se termine par « Tout a commencé dans le feu et fini dans le feu » (329) – évoque, avant la confrontation entre Lundy et I. Jameson, la destinée du patriarche. La vie de ce dernier comporte trois phases distinctes. La première dure cinquante ans ; elle est marquée par la violence, la sauvagerie et l'errance. C'est la période de la "Frontière" et des pionniers. Isaac, après avoir roulé sa bosse et jeté sa gourme, ouvre la piste vers le Delta et découvre un lac (*Lake Jordan/Le Lac Jourdain*), où il s'établira. Cette période est dominée chez Isaac par le rêve de fonder une lignée et le désir d'apposer sa marque sur l'espace, de cadastrer sinon de domestiquer les terres vierges et sauvages de l'Amérique. Le rêve devient une réalité avec l'établissement de la plantation (*Solitaire*), puis la création d'un foyer, mais la mort du premier-né laisse déjà présager qu'une malédiction pèse sur Isaac, car son rêve n'a pu se matérialiser qu'au prix d'une double forfaiture : la spoliation des Indiens et l'exploitation abusive de la terre.

La deuxième phase (« trente années de vie familiale », p. 311) est marquée par l'enracinement, la réussite matérielle et sociale, sous le règne du Roi Coton. Isaac a un héritier, Clive, qui portera très haut, grâce à ses exploits guerriers, la renommée des Jameson. Enfin, la troisième période, qui dure environ six ans, aboutit à la révélation de la faute originelle du Sud (« le double crime de l'esclavage et des mauvais traitements infligés à la terre », p. 327), suivie du jugement de Dieu (« Il devait être sous le coup du jugement, comme la nation tout entière », p. 327) et de la condamnation à l'ordalie (le feu purificateur).

Au soir de sa vie et dans les tourments de la guerre (la plantation a déjà été saccagée et partiellement incendiée en août 1864), Isaac Jameson, l'homme d'action, se tourne vers la spéculation (p. 325, « l'abstraction » comme Hugh Bart) pour essayer de trouver une réponse aux questions cruciales suscitées par l'épreuve qu'il traverse. Dans cette quête, presque métaphysique, il fait au fond plus appel à la mémoire qu'à l'intelligence et à l'analyse ; il applique au présent ce qu'il sait du passé, car il a la conviction que la clé du *hic et nunc* se trouve à l'origine, au commencement, où était la Faute : « Se souvenant de l'époque des Indiens, de leur exode, il appliquait ses souvenirs au présent et à lui-même » (325).

La réalité présente ne peut se comprendre que par un détour dans le passé le plus reculé et la mémoire va restituer « un double passé ou plutôt un passé fracturé, un passé que le mythe avait présenté comme l'ère d'innocence mais qui porte la marque d'une souillure³³ ». Le présent n'est qu'une conquête, toujours recommencée, sur un passé mythique, constitué et révélé par la violence. C'est précisément la violence et le traumatisme engendré par l'incendie de Solitaire qui vont conduire Isaac à la (re-)connaissance de la faute originelle – l'extermination des Indiens :

Il se rappelait les Indiens rencontrés cinquante ans plus tôt, montant vers le nord, vêtus de couvertures crasseuses, les guerriers et les squaws, dépossédés par une race d'hommes plus rusés qu'eux et dont les ruses étaient, en outre, appuyées par la poudre et le whisky. Ils étaient partis maintenant, non pas victimes de la guerre, mais du progrès... (325).

La destinée des Indiens Choctaws offre à Isaac l'image de ce que sera la sienne : « Est-ce que lui et ses semblables - les pionniers, les durs, avides de terre [...] est-ce qu'ils étaient tous condamnés à disparaître, leur destin accompli, sans laisser plus de traces que les Choctaws ? » (325). L'aphasie qui frappe Isaac est la rançon à payer pour accéder à la révélation du secret de sa destinée.

Malgré le succès de l'opération, Adam Lundy n'éprouve nullement la satisfaction du devoir accompli ; bien au contraire, le malaise qu'il ressent trahit son sentiment d'avoir pris part à un acte de guerre

³³ Cf. Richard, «Mémoire et expérience...» 104.

dont la signification dernière dépasse de beaucoup celle d'une simple opération de routine. Le lieutenant Lundy a joué un rôle qui fait de lui non pas un héros guerrier, mais plus tragiquement, le messager, le héraut de la sentence que Dieu a prononcée à l'encontre d'une communauté qui n'a pas trouvé grâce à ses yeux.

Le caractère historique de la nouvelle ne doit cependant pas en masquer les dimensions bibliques et symboliques. L'influence de la Bible s'inscrit dans le titre même du récit, qui renvoie à l'Exode : *Yahvé marchait avec eux le jour dans une colonne de nuée pour leur indiquer la route, et la nuit dans une colonne de feu pour les éclairer* (13 : 21). Elle s'exprime aussi dans l'interprétation qu'Isaac Jameson donne de l'épreuve qui le frappe ; il y voit la main de Dieu, la juste rétribution des méfaits commis par les Sudistes :

Alors Yahvé me dit : C'est du Nord que va déborder le malheur sur tous les habitants du pays (Jer. 1 : 14) ;

Malheur à qui bâtit sa maison sans la justice et ses chambres hautes sans le droit, qui fait travailler son prochain pour rien et ne lui verse pas de salaire... (Jer. 22 : 13).

Enfin, le trouble du langage qui brouille les paroles d'Isaac évoque la Pentecôte et le don des langues, conféré aux Apôtres :

Ils virent apparaître des langues qu'on eût dites de feu ; elles se partageaient, et il s'en posa une sur chacun d'eux. Tous furent alors remplis de l'Esprit Saint et commencèrent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer (Actes 2 : 3,4).

Le feu, en tant qu'élément symbolique, est lié à la parole (Ma parole n'est-elle pas comme un feu ? [Jer. 23 : 29]) ; c'est le véhicule de la révélation d'un héritage fait de violence et de culpabilité, mais aussi l'instrument du châtement divin. C'est également l'élément premier de la cosmogonie indienne dont Isaac a la fulgurante révélation : la Terre-Mère (matrice tellurique) et le Soleil (où s'origine et s'abolit toute vie) entrent dans le cycle sans fin de la création et de la destruction :

La terre, pensait-il, la terre retourne au soleil ; et c'était là que tout commençait. Il n'y a pas de loi, pas de cause autre que le soleil et le soleil s'en moque. Il ne se soucie que de sa propre splendeur et nous, fétus de paille jetés dans sa fournaise, ne servons qu'à fournir cette splendeur. Le feu ! pensa-t-il soudain. Tout retourne au feu ! (326).

Malgré sa nature éminemment plurielle, le trait le plus notable de cette nouvelle n'en demeure pas moins l'irruption surprenante, au milieu d'une première narration où se fait entendre une voix personnelle (celle d'A. Lundy), d'un second récit, proféré par une voix impersonnelle, une instance anonyme, dépositaire de la mémoire familiale et collective : c'est précisément ce « concours de voix », « ces voix tressées ou tressantes » qui forment l'Écriture, dont R. Barthes dit que « l'être [...] (le sens du travail qui la constitue) est d'empêcher de jamais répondre à cette question : *Qui parle ?* ». Si le premier récit (A) se caractérise par sa visée historique, le second, qui relate la vie d'Isaac Jameson et de son fils Clive (le général que l'on dira « né des étoiles » p. 316), en la nimbant d'un halo de légende, vise surtout à l'édification et à l'exemplarité. Ces deux personnages sont peu à peu transfigurés en archétypes, dépouillés de leurs caractéristiques historiques pour incarner des modèles héroïques. « La Colonne de feu » pose de manière exemplaire la problématique de la Fiction, de l'Histoire et de la Légende, qui est au cœur de l'œuvre de S. Foote. La nouvelle peut effectivement se lire – ainsi que le suggère S. Vauthier dans son article³⁴ – comme une guerre que se livreraient deux récits, dont l'un pourrait être qualifié d'historique et l'autre, de légendaire, mais seule l'Écriture, qui s'alimente à ces deux sources, sort vainqueur du conflit.

Si la nouvelle, placée sous le signe du feu et de l'embrasement, semble, pour reprendre une image d'inspiration bachelardienne, figurant dans l'article précité, naître de la dualité, du conflit de deux récits, comme la flamme primitive naît de la friction de deux morceaux de bois, nous dirons alors que le feu (la fiction) dévore son père (l'histoire) et sa mère (la légende), c'est-à-dire les deux pièces de bois d'où il a jailli.

³⁴ « *Pillar of Fire* : The Civil War of Narratives » in *Delta IV* (mai 1977) 159.

“Le Tertre sacré”

“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 un attendu métaphysique : quelle faute a valu tel châtement ? » (Gresset 119). La réponse est contenue dans un procès-verbal que le greffier Andrew Benito Courbière (A. B. C... : ces trois lettres ouvrent la série d'où la littérature tire son être) a établi en 1797, sous la dictée de John the Baptist of Elquezable, Gouverneur de la province espagnole du Mississippi. Le Gouverneur est en fait le troisième et dernier relais d'une déposition que l'accusé, l'Indien Chisahahoma, a déjà faite à un représentant de la Foi (le frère Joseph Manuel Gaetan) et de l'Ordre (le sergent Delgado). L'homme de Loi met fin à cette circulation du verbe et le consigne par écrit ; l'homme de lettres, deux siècles plus tard, libérera la parole de l'Indien, qui dévoilera l'origine de la culpabilité du Sud et la cause de la malédiction qui pèse sur lui.

La multiplication des relais (le Gouverneur rapporte des propos que l'Indien lui-même tient parfois d'autres personnes), le passage continu du sommaire à la scène, où les événements semblent se raconter d'eux-mêmes, ont pour résultat de « désoriginer » la narration et l'effet produit contribue à dramatiser, à rendre très présente cette évocation d'un *illud tempus* où s'est noué le destin du Sud.

La déposition de l'Indien couvre une longue période : elle va de 1540 à 1797 et décrit du point de vue de l'autochtone la colonisation du Sud, depuis l'exploration du Mississippi par le conquistador Hernando de Soto (1500-1542) jusqu'à l'annexion de cette province par les États-Unis, à la fin du XVIII^e siècle ; ces deux événements constituent le prologue et l'épilogue d'une tragédie qui s'est déroulée en quatre actes – conquête militaire, évangélisation, exploitation économique et consécration juridique de la spoliation des vaincus – et a transformé l'Éden primitif en Enfer civilisé.

1) Le temps des ténèbres

C'est l'apparition furtive de De Soto en 1540 qui en marque le début. Deux ans plus tard, les Espagnols reviennent et jettent le corps du conquistador dans le Mississippi. Devant une telle profanation, les Indiens prennent les armes. L'arrivée des Blancs est ainsi assimilée à la souillure d'un continent vierge : c'est l'irruption du mal dans un monde innocent. À ce premier contact sanglant, succède une période d'accalmie ; elle sera de courte durée. L'offensive se poursuit sous une autre forme : après le sabre, le goupillon. Les missionnaires arrivent et la lutte armée fait place à la confrontation idéologique : c'est le Crucifié contre *Nanih Waiya*, le Dieu des Indiens. Les trappeurs et autres mercantis prennent la relève et avec eux se poursuit le bouleversement des valeurs, des us et coutumes et de la hiérarchie naturelle des êtres et des choses :

Or, de toutes les créatures des champs, il n'y en avait que certaines qui valaient la peine qu'on les pourchasse : l'ours, le daim, le dindon aux grandes ailes — les autres étaient pour les enfants. Et pourtant ce que les trafiquants appréciaient le plus, c'était la peau d'une créature que même les petits garçons ne voulaient pas chasser, celle du castor ; et cela faisait que son peuple nourrissait un certain mépris envers ces gens. Et voilà aussi que ces étrangers attachaient beaucoup trop de valeur aux femmes, car ils forçaient ou courtoisaient la femme de quelqu'un et couchaient avec elle sans demander la permission au mari ou s'entendre par avance pour le prix (346).

L'évocation de cette période se termine sur un « Voilà ce qu'était la légende » (346) qui laisse planer un doute sur sa véracité, mais on quitte aussitôt le domaine de l'ouï-dire pour passer à un dire s'appuyant sur l'expérience vécue : « Cependant, ce qui suit, dit-il, il le vit de ses propres yeux et l'entendit de ses propres oreilles » (246).

2) Le clair de lune

Le témoin rapporte maintenant ce qu'il a entendu et vu en personne. Vers 1795, le tertre sacré est le théâtre de grandes palabres avec trois messagers, venus de la côte sud apporter « l'annonce d'une calamité. Il en sera pour vous comme il en fut pour nous, car ils agiront comme ils ont agi. » (347). Et les trois envoyés d'évoquer la quête de l'or, la christianisation, le troc, bref tout ce qui contribue à saper les fondements de la communauté indigène. Ils en arrivent à la forfaiture

essentielle : « Vendez-nous la terre. Et nous leur dûmes, dissimulant notre horreur : Aucun homme ne possède la terre ; prenez-la, vivez sur la terre ; elle vous est prêtée pour la durée de votre vie ; ne sommes-nous pas frères ? » (347). Il n'est pour l'Indien pire sacrilège ; la terre est un dépôt sacré, un bien communautaire indivisible, inaliénable, dont chaque individu a l'usufruit. Mais rien n'arrête le Blanc ; la force n'est-elle pas de son côté ? L'espace vierge sera parcellé, morcelé et dépeuplé de sa faune ; les animaux, plus sages que les hommes, ont deviné ce qui les attendait et déserté les forêts à l'approche des Blancs.

La Loi transforme donc la matrice tellurique en matrice cadastrale ; ainsi s'affirme la suzeraineté de la lettre sur l'espace. C'est le prélude au "Grand Dérangement" : l'envoi dans les réserves des tribus indiennes déracinées. Avis est donc donné aux frères réunis sur le tertre, et le chef Loshumitubbe en tire une conclusion qui trahit peut-être déjà l'adoption d'une vision chrétienne, car elle implique une certaine intériorisation de la faute, une culpabilisation de la victime qui cherche à justifier un châtement inique :

Oui, que la lune m'en soit témoin, nous avons failli, nous nous sommes égarés. Ce n'est pas la ruse de l'homme blanc. C'est la colère des dieux. Il veulent que tout soit comme dans l'ancien temps (349).

Au fond, le péché des Indiens, c'est l'oubli, l'oubli des coutumes anciennes et des rites primitifs ; Loshumitubbe préconise le retour à la tradition et aux sacrifices humains pour rétablir l'équilibre rompu et apaiser les dieux courroucés. C'est alors qu'arrivent deux victimes expiatoires dont le sacrifice aura lieu sur le tertre sacré, à la pleine lune ; ils arrachent à l'un, le cœur, à l'autre, le sexe, pour lever la malédiction. Ainsi finissent Lancelot Fink, le preux trappeur (dont le nom combine celui de deux figures légendaires : le chevalier de la chanson de geste et Mike Fink, héros du folklore américain) et le dénommé Tyree. Mais Dieu est sourd ; une nouvelle plaie s'abat sur les Choctaws : les victimes ont la vérole et contaminent la tribu. Le chef convoque l'aède (Chisahahoma) et le délègue auprès des Blancs comme victime expiatoire. On retrouve ainsi la notion capitale d'équilibre, de compensation ou de troc symbolique, mais la comptabilité des actes comporte toujours un reste, un passif qui ne s'équilibre jamais.

3) La croisée des chemins : Damas et/ou Canossa ?

La fonction de l'aède (*singer*) est d'exorciser le mal ; c'est donc un bouc émissaire. Apparemment, les Choctaws ont déjà intégré l'essentiel du message chrétien sur le rachat de tous par le sacrifice d'un seul, l'envoyé de Dieu le Père. Chisahahoma prend son bâton de pèlerin et va chez les Blancs ; il est converti à la religion du vainqueur et initié au mystère de la foi. Chisahahoma devient, par la grâce du Seigneur, John Postoak, John, c'est-à-dire « Dieu est miséricordieux » (cette clémence annonce la relaxe finale de la victime), Postoak désigne une variété de chêne (l'arbre de la Croix ?). Le nouveau catéchumène se confesse à l'homme de Dieu, mais l'absolution du prêtre ne lui paraît pas suffire : il va se livrer aux autorités pour expier son crime, pense déjà au cachot et...se retrouve en liberté ! Le Christ indien est frustré de son calvaire, privé de sa Croix. Le Peau-Rouge est blanchi : l'ironie est cruelle. Il est purement et simplement relâché par les Espagnols et ce, pour plusieurs raisons, qui ne manquent pas de sel ou de fiel :

- il a répudié le Dieu de ses pères, sous-entendu il est déjà revenu de ses erreurs (son paganisme n'était pas la moindre) ;
- les Espagnols s'apprêtent à quitter le pays ;
- enfin, les victimes, étant américaines, n'appartiennent ni à leur foi ni à leur loi.

Le Gouverneur, Jean-Baptiste, ne pouvait qu'absoudre Jean Postoak et lui remettre ses péchés. Si John Postoak est frustré de son martyre, il lui reste tout de même la consolation de l'apostolat. Le Blanc peut partir tranquille, l'aède va porter le Verbe parmi les siens et achever ainsi l'œuvre entreprise (la pacification et l'édification des Païens). La bonne parole est semée ; il ne reste plus qu'à attendre que le grain lève et étouffe l'ivraie. Les Blancs reviendront pour la moisson.

Le dernier récit de *Jordan County* mérite amplement le qualificatif d'exemplaire que M. Gresset lui attribue dans son article, "L'Aval du texte"³⁵, car on y trouve :

³⁵ *Delta* IV 177.

[...] Paradigmatiquement dissociée la trinité ubiquiste de la littérature occidentale (le héros, ou l'Acte ; l'homme de la Loi, ou le Verbe ; et le greffier, ou l'Écriture), l'auteur—l'écrivain—ne peut instruire le procès qu'en l'évoquant, *in absentia*. Les intéressés, l'Acte et le Verbe, ont tous deux disparus. Où les chercher ? Les citer à comparaître ? "Au fil des ans" ou dans les brumes d'où naît le fleuve du Temps ? Perpétuelle contradiction : si l'Histoire nous tire inéluctablement vers l'après, elle procède toujours de l'avant. Or écrire, c'est d'abord refuser l'Histoire. Projet proprement suicidaire, auquel on n'échappe qu'en composant avec elle.

[...] "Le Tertre sacré" : titre exact parce que titre visionnaire. Pour Shelby Foote, probablement, il n'est de vérité qui ne vienne de l'amont. Mais l'écrivain, sorte de Dieu dégradé, se tient toujours en aval. La tête levée, il regarde en haut, "vers les chefs"—et ses yeux sont blancs (180).

Jordan County clôt le cycle des cinq premiers romans de S. Foote (*Tournament*, *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 elle recourra au même instrument d'investigation et mettra en œuvre le même véhicule d'expression : le Récit. 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 ans de sa vie...

2. UNE STRATÉGIE NARRATIVE : LE 'MIDIRE'

À l'étude en profondeur des sept nouvelles composant *Jordan County* doit à présent succéder l'étude en étendue, qui permettra de dégager le sens d'un des aspects les plus originaux de l'œuvre : la variété et la succession des stratégies narratives mises en œuvre par les divers récits qui sont 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, qui rapporte ces événements). L'œuvre pose donc un problème de forme concernant le rapport entre un matériau fictif et/ou historique (la distinction n'est guère pertinente pour S. Foote) et son expression. Chaque nouvelle propose une solution différente, met à l'essai une stratégie narrative particulière, comme l'a pertinemment remarqué Ph. Jaworski dans son article, "Terre Promise, Terre Conquête, Terre Vaine..."³⁶ :

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.

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 être présentées de la manière suivante :

³⁶ *Delta* IV 30.

– “Il pleut sur mon pays” : récit à la troisième personne d'un observateur anonyme, d'un œil individuel (qui ne serait en fait qu'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, 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) [l'histoire de la vie d'Hector Sturgis] 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 (ordre 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 et répartit les blocs narratifs de la manière suivante :

0

“Il pleut sur mon pays” (I)	(VII) “Le Tertre sacrée”
“Le Crescendo final” (II)	(VI) “La Colonne de feu”
“Une Corbeille de noces” (III)	(V) “Le Coup de pied de la liberté”
(IV) “L'Enfant de la fièvre”	

“L'Enfant de la fièvre”, la plus longue des sept nouvelles, occupe ainsi 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 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* - dont nous avons vu qu'elles mettent en jeu certains rapports entre la matière historique et son expression, l'événement et son exposition - 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 impersonnel 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. À cet égard "Child by Fever", par la position privilégiée (centrale) qui lui est accordée, joue le rôle de métaphore du projet de Shelby Foote dans *Jordan County* : la totalité du roman (le roman comme totalité) y reflète sa problématique. C'est en effet dans cette

section centrale que se trouve établi un rapport de vérité entre le déchiffrement de l'Histoire et un récit dont le producteur serait à la fois extérieur au contenu narratif et capable d'explorer le secret de ses profondeurs. 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. Les autres types de démarche, plus ou moins hétérogènes, seront de portée plus limitée : on y « verra » et on y « dira » plus ou moins bien, plus ou moins partiellement, les vérités et les significations - l'*étagement* des vérités et des significations. Mais 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 roman³⁷ ». Si on accepte ce postulat (ce que nous ferons ici, provisoirement, avant de lui opposer, lors de l'analyse de *Shiloh*, un certain nombre d'objections, car nous avons le sentiment que l'auteur, en premier lieu, pose moins un problème qu'il ne le résout de façon arbitraire et qu'ensuite l'évidence, voire l'élégance de la solution retenue escamote quelques présupposés d'ordre théorique et idéologique qui méritent réflexion), 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 fable ». Cette proposition, formulée par A. Bleikasten³⁸, à la suite de l'étude d'*Absalon ! Absalon !*, vaut pour l'œuvre de S. Foote. L'originalité de la position de l'auteur tient à ce que la vérité (quelle que soit sa nature : historique ou romanesque) peut, selon lui, s'accommoder d'une structure de fiction (à moins qu'il ne soit plus juste

³⁷ S. Foote cité par Cl. Richard dans l'introduction à *Delta IV*.

³⁸ « Pour/Contre une lecture idéologique des romans de Faulkner », *Sud*, 48-49 (1983) 256.

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. Ainsi, la dialectique du vrai et du vraisemblable ou du fictif définit cette stratégie du mi-dire footien qui recouvre pour nous non pas exactement, comme l'entend J. Lacan, la pratique « d'un jeu subtil et dangereux entre communication et non-communication, entre lumière et obscurité³⁹ », mais le jeu, non moins ambigu, de l'écriture entre la fiction et l'histoire, le réel et l'imaginaire, et le recours à cette instance anonyme et impersonnelle, à ce curieux narrateur qui, tel l'Autre du discours, Maître ou tiers témoin de la vérité, peut récrire les chapitres oubliés ou censurés de l'histoire individuelle ou collective et en remplir les blancs. La vérité émane ainsi d'un narrateur qui est, comme la lettre d'E. A. Poe, *purloined*, c'est-à-dire « éloigné, à distance » et qui trouve dans cet éloignement même la possibilité d'embrasser son sujet du regard (laissons au verbe toute son ambiguïté : S. Foote n'a-t-il pas mis en exergue à son essai sur l'Histoire la citation de J. Keats, « Tant qu'on ne l'aime pas, un fait n'est pas une vérité » ?) et de lui prêter sa voix.

La vérité peut donc naître de l'affabulation et de l'illusion ; l'écriture romanesque peut « mentir et dire vrai » (l'étymologie, une fois encore, confirme cette étrange dialectique : le mot latin *mentio*, qui a donné en français « mensonge », a d'abord signifié « l'appel à la pensée ou à la mémoire⁴⁰ », c'est-à-dire l'évocation et le souvenir). 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

³⁹ C. Clément, *Vies et légendes de Jacques Lacan* (Paris : Grasset, 1981) 64.

⁴⁰ J. Picoche, *Dictionnaire étymologique du français* (Paris : Robert, 1979) 420.

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 même⁴¹.

⁴¹ Cf. Richard, Introduction à *Delta IV*.

L'AMOUR EN SAISON SÈCHE

(1951)

MIMICRY

1. CHRONIQUE DU CRÉPUSCULE

D'APRES l'auteur, dont c'est le roman favori, *L'Amour en saison sèche* « s'efforce d'accomplir deux choses : 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” » (“A Colloquium” 284).

Bien que ce roman ait été publié en 1951, soit trois ans avant *Jordan County*, c'est lui qui clôt la trilogie (*Three Novels*, 1964) consacrée au comté du même nom. Dans cette réédition, S. Foote a modifié l'ordre de succession des récits et fait jouer à *L'Amour en saison sèche* le rôle de point d'orgue qui, tout à la fois, suspend la narration et en prolonge les résonances. Ce décalage chronologique a sa contrepartie au plan de la diégèse, puisqu'on voit apparaître des personnages tirés d'œuvres antérieures ou postérieures à *L'Amour en saison sèche*. Ainsi, par exemple, sont mentionnés Hugh Bart, Miss Bertha Tarfeller et les frères Wisten (*Tournament*, 1949), le banquier Tilden, le juge Nowell et Barnes, le croque-mort (*Tourbillon*, 1950), Duff et Nora Conway, Mrs Esther Wingate, Hector Sturgis (*Jordan County*, 1954), etc.

Les romans de la trilogie ont pour cadre immuable le Comté du Jourdain et abordent tous, sous un angle différent, un thème commun : celui de la faillite – économique, politique et surtout morale – du Sud. De leur rapprochement, surgit deux évidences : la première met en lumière l'interdépendance des destins individuels et de la destinée collective – il n'y a pas d'îlots d'innocence dans un océan d'iniquité. La seconde révèle la capacité de propagation et de contamination du mal et de la faute : aucune période, 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. Cette extinction s'explique par trois facteurs différents : un processus de pourrissement interne (comme en témoigne

l'histoire des Wingate, la classe dirigeante dégénère) ; l'intrusion d'un élément étranger qui perturbe le microcosme représenté par la plantation 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.

Au fond, d'une œuvre à l'autre, la question posée reste la même : l'âge des Pères, défricheurs de terres vierges, bâtisseurs de domaines, grands chasseurs et vaillants sabreurs devant l'Éternel, touche à sa fin ; leurs fils et petits-fils sauront-ils ou pourront-ils poursuivre l'œuvre entreprise ou, à défaut, conserver l'héritage ? Seule varie la réponse qui y est apportée ; *Tournament* évoquait déjà deux cas de figures exemplaires qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler avant d'aborder ce nouveau roman : il s'agit de Cass Tarfeller et de Hugh Bart. Le premier est l'héritier en droit et en titre du nom et du fief (la plantation Briartree), mais il n'a pas l'étoffe de ses ancêtres et perd la vie dans un duel inégal l'opposant à un aigrefin qui a compromis l'honneur de sa fille Bertha. En l'absence d'héritier mâle, le nom et les biens reviennent d'abord à l'épouse, puis à la fille (Briartree, la plantation des Tarfellers, échoit finalement à Amy Carruthers, une des protagonistes de *L'Amour en saison sèche*). Au patriarcat succède donc, le temps d'une génération, le matriarcat ; c'est un intermède souvent brillant qui ne fait que repousser l'échéance à la génération suivante (cf. l'exemple de Mrs Wingate-Sturgis dans "L'Enfant de la fièvre").

Hugh Bart, malgré ses origines plébéiennes, est de la trempe des premiers planteurs, hommes de la Frontière. N'étant pas en position d'hériter quoi que ce soit, il se met en devoir de conquérir Solitaire, la prestigieuse plantation des Jameson, lignée sur son déclin. Hugh Bart, le *self-made man*, rétablit Solitaire dans sa splendeur d'antan, force le respect et l'admiration des autres planteurs et devient un de leurs pairs. Cette cooptation est sanctionnée par l'union avec une héritière des Jameson. Malheureusement, comme nous l'avons vu précédemment, cette résurrection est de courte durée ; le système économique et social fondé sur la plantation est déjà condamné à disparaître et Hugh Bart échoue dans son entreprise. Sa chute est d'autant plus inéluctable qu'aucun de ses enfants n'est capable de lui succéder : son fils aîné est aussi falot qu'inefficace et il ne restera plus, après l'ellipse de la génération intermédiaire que celui-ci repré-

sente, qu'Asa, le petit-fils, pour recueillir et non plus partager, la légende de l'aïeul prestigieux, Hugh Bart.

Si, dans *Tournament*, Hugh Bart, l'élément extérieur, est accepté et même intégré, c'est qu'il partage les mêmes valeurs que son milieu d'adoption et apporte un sang nouveau à une élite débilitee, mais la transfusion n'aura qu'un effet passager ; l'échec final est patent et inévitable. Avec "L'Enfant de la fièvre", le scénario est modifié, car loin de retarder la chute de la maison patricienne, l'intrusion de l'étranger la précipite. C'est un élément inassimilable qui représente soit des valeurs totalement opposées à celles qui régissent l'univers de la plantation (John Sturgis) soit une influence corruptrice et pernicieuse, minant l'édifice de l'intérieur (Ella Lowry). *L'Amour en saison sèche* présente une exacerbation de ce processus de dégradation qui affecte deux grandes familles (les Barcroft et les Carruthers) et leurs demeures respectives.

Deux personnages, Harley Drew (venu du dehors – de l'Ohio) et Amy Carruthers (apparentée aux Tarfeller) 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 maison avait disparu pour obéir à quelque prophétie d'Isaïe¹ »), la seconde sera rachetée par les frères Wisten, fils d'Abe Wisten, le petit boutiquier juif dont *Tournament* relate la faillite et le suicide. Les héritiers ont prospéré et l'acquisition de Briartree est le couronnement de leur réussite : les épiciers sont dans les meubles des gens de qualité. Solitaire finit à l'encan et la demeure des Wingate-Sturgis en jardin public puis en lotissement pour les Babbitt de l'Amérique nouvelle en plein essor économique et industriel. Le Sud n'est plus qu'une vieille forteresse assiégée par des forces hostiles et l'édifice patiemment élevé par les Tarfeller, les Jameson, les Wingate et les Barcroft, se lézarde et vacille sous l'effet du travail de sape et des coups de boutoir d'un ennemi qui est à la fois extérieur et intérieur.

¹ *L'Amour en saison sèche*, traduit par H. Belkiri-Deluen (Paris : Union Générale d'Éditions, 1978) 313.

2. LA MÉCANIQUE ROMANESQUE

A) Le Delta : Trivalence

Dans *L'Amour en saison sèche*, reparaissent non seulement des personnages et des thèmes familiers, mais aussi une géométrie et une arithmétique symboliques que nous avons déjà rencontrées dans "L'Enfant de la fièvre". De même, la répartition des masses narratives reproduit fidèlement celle de *Tourbillon* : le roman se divise en trois livres, eux-mêmes subdivisés en trois chapitres, séparés les uns des autres par des deltas ; il y en a dix-huit en tout. Interrogé sur la signification et la fonction de cette figure, S. Foote a répondu ceci :

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 : le "cercle imparfait" et perpétuel qu'il décrit, 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 là. Je n'étais pas conscient de quelque association ou connotation freudienne que ce soit, mais en réalité je m'efforce de ne jamais en être conscient — du moins tant que tout n'est pas terminé et que je me penche sur l'œuvre accomplie : ce qui est plutôt rare².

On peut donc, à propos de cette figure, parler de surdétermination, tant sont multiples les associations qui se tissent autour d'elle : c'est 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, malgré ses dénégations, 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'Œdipe et se manifestent quelques fantasmes originaires (castration, séduction, inceste et scène primitive). Le rôle et l'importance du regard et du voyeurisme (dont nous reparlerons) corroboreront ce point capital.

Le delta est en fait la véritable matrice de l'œuvre ; entre ses trois pôles, occupés à tour de rôle par chacun des principaux protagon-

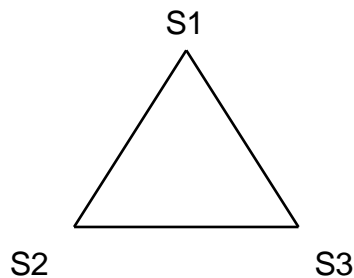
² Lettre à P. Carmignani du 11 décembre 1984.

nistes de l'histoire, vont s'instaurer plusieurs types de relations et notamment :

– des relations duelles : relation de désir associant un sujet désirant à l'objet désiré, qui peut être bien évidemment un autre sujet ; relation d'opposition contrariant la réalisation de la première. L'objectif de chaque personnage est bien d'établir une relation privilégiée avec l'autre, mais il est contrecarré par l'action d'un tiers. Cependant, la dyade apparaît 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.

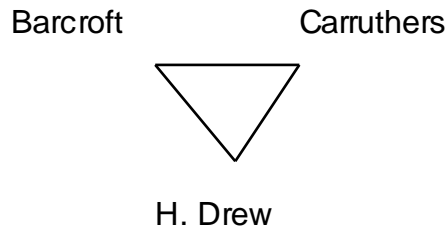
– des relations ternaires telles, par exemple, que celles qui se tissent entre un couple adultère et le mari, un prétendant, sa dulcinée et le père de celle-ci, ou même les acteurs de la scène originaire et le voyeur...

Au niveau le plus abstrait, le scénario mis en œuvre par le roman se réduit à une structure triadique – aussi élémentaire que la configuration œdipienne – qui détermine de simples positions et le nombre de liaisons qu'un “actant” est susceptible de former avec les autres :

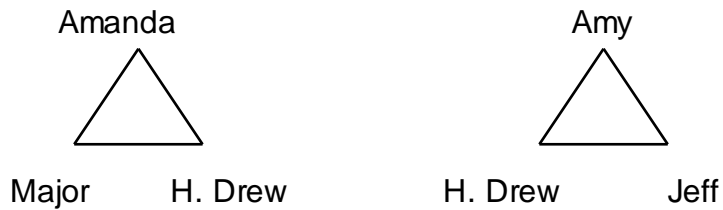


Si, dans ce modèle très dépouillé, l'être des “actants” importe peu, leur valence – au sens chimique du terme – est en revanche essentielle et c'est l'analyse des relations qui se nouent et se dénouent entre eux qui constitue le sujet du roman. Comme dans “L'Enfant de la fièvre”, l'animation du modèle 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

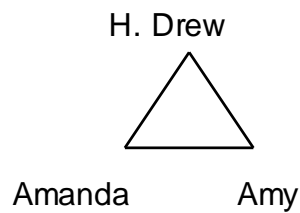
nouveau dispersés pour assumer de nouveaux rôles. En remplaçant par des noms les places marquées S1, S2 et S3, nous pouvons donner une représentation très précise de ces multiples liaisons. Une première configuration met en présence Harley Drew, les Barcroft et les Carruthers :



Celle-ci va, à son tour, se subdiviser en deux sous-ensembles majeurs :

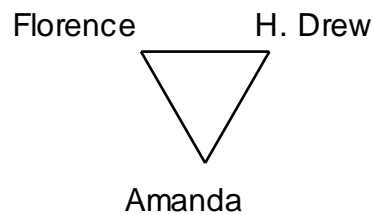


et deux sous-ensembles mineurs, mais tout à fait remarquables. Le premier fait se croiser un bref instant les routes jusque-là séparées d'Amanda Barcroft, d'Amy Carruthers et de Harley Drew :



Au début de cette semaine-là, comme elle [Amanda] se rendait au marché, elle s'arrêta au bord du trottoir, attendant que le feu change. Juste à ce moment une longue auto s'approcha. [...] Amanda vit que le chauffeur était Harley Drew. Il ne la vit pas. Il était occupé à causer avec une jeune femme aux lèvres de corail et aux cheveux châtain très soyeux [Amy] (223).

Le second réalise, au niveau fantasmatique, la conjonction d'Amanda, de Florence, sa sœur, et de H. Drew. Amanda assiste en rêve au viol de sa sœur par H. Drew :



Amanda regarde l'homme de nouveau, et maintenant elle voit l'arme à demi-cachée : l'ouvre-lettres en ivoire de son père, croit-elle. Puis il attaque ; le journal tombe, et elle voit que l'arme n'est pas un ouvre-lettres, mais une espèce de croc qu'on a attaché là. Il a un visage d'assassin ; une grimace lui découvre les dents alors qu'il se précipite sur Florence, et brusquement ils s'enchevêtrent, bras et jambes. Comme Amanda s'avance pour aider sa sœur, dont le visage est caché par l'épaule de Drew, elle ne peut entendre qu'un grognement de lion qui dévore sa proie. (241).

Le récit explore ainsi les diverses possibilités de combinaisons et de permutations qu'offre le delta, "étymon" figuratif de *L'Amour en saison sèche*.

B) Les acteurs

1. Les Barcroft

Les Barcroft sont victimes du processus de dégénérescence qui débilite les représentants du Vieux Sud. Le major Malcolm Barcroft, dernier représentant mâle de la lignée, est frustré de gloire guerrière (il ne participe pas à la célèbre charge en V de Buena Vista et se voit réformer en 1917 pour insuffisance cardiaque), et ne peut en plus assurer sa postérité, puisque son seul fils, Malcolm, cinquième du nom, macrocéphale et efféminé, est tué accidentellement d'un coup de fusil par un camarade de jeu. Voilà la famille réduite à trois membres (configuration qui est source de tensions) : le major et ses deux filles, qui ne sont ni l'une ni l'autre de la race des "Invaincues". Florence, l'aînée est une vieille fille asthmatique et insomniaque, troublée par les élans d'une sexualité refoulée qui s'exprime par d'horribles cauchemars. Elle se cantonne dans sa chambre et se consacre à la couture et à la lecture des journaux. Ses seuls rapports avec le monde extérieur se limitent aux visites régulières d'une nouvelle trinité : le coiffeur, le médecin et le pasteur qui lui apporte la Communion. Mais si les secours de la religion apaisent l'âme, ils sont impuissants devant les désirs qui tourmentent le corps ; Florence est la proie de rêves aux connotations sexuelles évidentes (y figurent maints instruments « vaguement obstétriques »). Enfin, Florence a hérité, en plus grave, des troubles cardiaques de son père, affection qui ne mériterait pas d'être relevée si elle n'était expressément assimilée par les deux sœurs à l'intrusion d'un tiers menaçant et redoutable dans leur existence très protégée : « Quelque chose d'étranger, de redoutable avait pénétré dans leur vie, comme si une tierce personne était présente chaque fois qu'elles se trouvaient ensemble. Florence n'était jamais seule » (33). On peut voir là un rappel du schéma fondamental de l'œuvre et l'annonce de l'arrivée de Harley Drew.

Amanda, la cadette, partage ses jours entre Florence et son père. Son existence a pour cadre immuable la demeure familiale où a trouvé refuge non pas le dernier carré des « gens de qualité » (34), mais l'ultime triangle des « grands et puissants Barcroft », déjà assiégés par la ville et bientôt assaillis par l'intrus :

C'est ainsi que passaient les années dans la grande maison grise de Lamar Street. Ces trois personnes enfermées dans un cercle étroit d'orgueil, de crainte, d'espoir timide, et respirant l'atmosphère étouffée de

la mort — groupe de famille, le père et ses filles dans un cadre ovale qui se reflétait dans la grande et fuligineuse pupille de l'œil énorme de Bristol (187).

2. Les Carruthers

La précédente triade était pathétique sinon héroïque ; celle-ci est vaudevillesque. C'est un ménage à trois, qui se compose du couple Carruthers (Jeff et Amy) et d'un tiers inclus (les nombreux amants d'Amy). Jeff et Amy sont les descendants de deux grandes familles de planteurs (Amy est l'héritière des Tarfeller) et d'industriels (les Carruthers), victimes de la même déchéance physique et morale. Le scénario est bien connu et la famille Carruthers le suit à la lettre. Au fondateur de l'empire industriel, parti de rien, succède Josh Carruthers, qui n'est déjà plus de la même trempe. Il a un faible pour les femmes et en épouse trois, la dernière étant une danseuse de Broadway. La troisième génération révèle quelques symptômes inquiétants. Josh Carruthers a trois fils de son premier mariage (Jeff est issu du second) et leur portrait n'est guère flatteur : le premier ne vit que pour ses trains miniatures, le second est alcoolique et le troisième, malgré ses quarante ans, a toujours l'air infantile. Le quatrième, Jeff est un faible, tourmenté par le sentiment de son insuffisance et dominé par sa femme. C'est un être immature, 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.

Amy Carruthers incarne la femme éternelle (ses traits rappellent « le visage immémorial de Lilith, d'Hélène ou, à notre époque, de Joan Crawford », p. 165) ; frivole et cruelle, ne s'embarrassant ni de scrupules ni de principes et n'écoutant que son instinct, c'est une Circé moderne. La vie du couple n'est qu'une succession de brouilles et de scènes violentes suivies de courtes trêves et d'hypocrites réconciliations. Le retour à Briartree correspond d'ailleurs à une exacerbation de cet antagonisme irréductible ; Jeff y voit la possibilité d'éloigner Amy de trop nombreuses tentations ; pour Amy, c'est un nouveau terrain de chasse, mais aussi un retour aux sources (« une sorte de pèlerinage dans un lieu saint, la semence aveugle touchant au port » 44). Il y a quelque ironie dans cette image aux connotations sexuelles évidentes, car Amy renoue sans le savoir avec un passé fait de violence et de passion (en témoigne l'histoire de Bertha Tarfeller, relatée dans *Tour-*

namement). Briartree sera une fois encore le théâtre de nouveaux drames et d'autres déchirements.

C'est dans un tel contexte qu'intervient H. Drew, dont l'arrivée est annoncée de manière indirecte à la fin de chaque section consacrée à Amanda et à Amy (« Il y avait un prétendant à l'horizon. », p. 35 et p. 70 : « Quelqu'un qui allait changer tout cela arrivait justement au même moment »).

Les routes des deux femmes (qui portent d'ailleurs des prénoms identiques : Amy est le diminutif d'Aimée, variante française d'Amanda) vont ainsi se croiser.

3. Harley Drew

Harley Drew, le fauteur de désordre, est le type même de l'arri-viste sans scrupules. Il est, dès son plus jeune âge, mû par le désir de sortir de l'impasse où le prédestinent ses origines sociales ; en tant que cadet de Josef Drubashevski, réfugié polonais et ouvrier des aciéries de Youngstown (Ohio), il n'a pas d'autres perspectives d'avenir que de suivre le chemin qu'ont pris avant lui ses cinq frères aînés : celui de l'usine. Cependant, grâce à la détermination de sa mère, l'adolescent pourra suivre des cours et caresser l'espoir de s'élever dans la société en devenant comptable. La guerre de 14-18 ouvrira une brèche dans l'horizon borné du jeune Charles et le lancera dans le monde où il est bien décidé à se faire une place ; il en revient avec le grade d'officier, une décoration flatteuse et d'utiles relations. Bref, le baptême du feu est aussi un baptême social : exit Charles Drubashevski, Harley Drew entre en scène.

C) Manœuvres

Une fois dans Bristol, où l'a envoyé la société qui l'emploie, Harley Drew se met en campagne et monte une double offensive. La première a pour objectif Amanda Barcroft, qu'une fortune estimée à un demi-million de dollars pare d'un irrésistible attrait. L'affaire est menée rondement, non pas à la hussarde, la chaste Amanda ne s'y serait point prêtée, mais tambour battant. Après quelques semaines de siège, la place capitule (« Moi aussi, je *vous* aime Harley », p. 92) et il ne reste plus qu'à rédiger les termes de la capitulation. Mais H. Drew, tout fin manœuvrier qu'il est, est défait par la vieille garde, le major Barcroft, qui éconduit le prétendant. Amanda ne voulant pas quitter sa sœur, un enlèvement est exclu ; il ne reste plus aux deux jeunes gens

qu'à attendre la disparition naturelle des obstacles placés sur leur chemin ; chacun a naturellement son ordre de priorité : Amanda attend la mort de sa sœur et Harley celle du major.

H. Drew a tout de même gagné un nouvel allié dans la place – Florence, favorable au départ d'Amanda –, et modifié l'équilibre des forces dans la maison de Lamar Street : il y avait au départ le major et Florence d'un côté, Amanda et H. Drew de l'autre ; maintenant le major est seul contre la triple entente que forment Florence, H. Drew et Amanda.

C'est à ce stade, alors que chaque adversaire campe sur ses positions, que H. Drew décide de s'établir à Bristol pour surveiller ce qui est devenu, de son propre aveu, un placement à long terme ; en conséquence, il accepte un emploi dans la banque de M. Tilden, ancien frère d'armes, et entre ainsi en relation avec les Carruthers. Harley, séduit par Amy, qui cumule tous les avantages – fortune, classe et disponibilité –, tire cependant les leçons du précédent échec et change de tactique : il commence par se concilier les bonnes grâces du mari, tâche d'autant plus aisée que Jeff est manifestement attiré par lui. Cette seconde offensive, plus insidieuse que la première, est une entreprise de longue haleine à laquelle H. Drew consacre deux ans et demi. Survient entre-temps la mort de Florence, qui libère Amanda. Voilà H. Drew mis au pied du mur : un choix s'impose, mais la balance entre Amanda et Amy est trop inégale et la fille du major est sacrifiée, après une dernière entrevue tragi-comique où il oppose à l'ardeur de la promesse toutes les difficultés attendant un jeune ménage désargenté (« Il parla de taxes, de vêtements, d'essence, de la hausse des prix... », p. 214) pour finalement s'écrier, à bout d'arguments : « Je ne vous épouserai pas ».

S'étant dégagé sur une aile, H. Drew va pouvoir concentrer ses forces sur l'autre et s'enfoncer davantage comme un coin entre Jeff et Amy. À ce ménage à trois, où il occupe la position inconfortable de tiers inclus-exclu, H. Drew souhaiterait substituer une relation à deux, ce qui implique l'élimination de Jeff. Amy se rallie au projet, qui lui fournit l'occasion de pimenter une liaison en passe de s'affadir. L'ironie de la situation est que Jeff, ayant découvert l'infidélité de sa femme et surtout la trahison de l'ami de cœur, décide de se venger et met au point un plan en trois parties (on s'en serait douté !) devant lui permettre de surprendre Amy et Drew. La situation initiale est

renversée : on passe de H. Drew + Amy vs. Jeff à Jeff vs. Amy + Drew. Jeff fait feu, par deux fois, sur Harley et défigure Amy à coups de crosse. Ainsi s'achève ce drame bourgeois. La carrière bristolienne de H. Drew se termine comme une farce par un énorme éclat de rire : celui de la ville qui observe tous ces manèges.

Après avoir atteint leur paroxysme dans ce sanglant dénouement, les passions et les tensions entre les divers personnages s'apaisent ; leurs routes vont à présent se séparer. H. Drew n'est pas encore remis de sa blessure qu'il apprend la mort du major Barcroft ; il songe alors à se replier sur sa position de départ et envisage de reconquérir Amanda. Pendant deux jours, il prépare la grande scène de la réconciliation ; mais le major Barcroft, qui a prévu cette éventualité, n'a rien laissé à Amanda ; c'est la dernière flèche du Parthe : « Le Major l'avait vaincu sur terre et maintenant, il le vainquait encore du fond de sa tombe. » (295). Harley quitte la lice pour se réfugier sous des cieux plus cléments et finit par épouser, quelques années plus tard, une belle matrone davantage pourvue d'argent que de charmes.

Les Carruthers, une fois réconciliés, quittent définitivement Bristol. Briartree est mise à l'encan et le couple continue à mener l'insouciant existence des gens fortunés. Amy, qui a eu recours à la chirurgie esthétique, et Jeff, qui ne se sépare jamais de son précieux revolver, défrayent la chronique mondaine par leurs frasques et leurs folles dépenses.

Amanda, dont l'univers s'est brusquement dépeuplé après la défection de H. Drew, se replie dans la maison paternelle. Père et fille ne sont plus que deux ombres vivant leur solitude en commun : « ...Amanda menant une sorte de vie posthume dans un monde réduit à une population de deux personnes » (225). Pour mettre un terme à ce pénible tête à tête, le major essaie à son tour d'introduire une tierce personne, son associé, Henry Stubblefield, qui présente une ressemblance frappante avec H. Drew. Le soir de Noël, le temps d'un lugubre repas de fête, une nouvelle triade est reformée, mais l'affaire tournera court, puisque Amanda rejette le prétendant mis en avant par son père.

Après la mort du major, qui suit de quelques jours l'épisode précédent, Amanda se retrouve seule ; elle va goûter, sous la bienveillante autorité du pasteur Clinkscapes, aux consolations de la religion et de la communion :

Son seul intérêt extérieur était le temple. Florence en avait trouvé les rites excitants, quand elle prenait le Christ blanc entre ses lèvres et buvait son sang rouge ; mais Amanda y voyait plutôt un calmant. Ce qu'elle aimait surtout, c'était le sentiment d'appartenance, le sentiment d'être une unité parmi tous ces gens qui s'agenouillaient, la tête sur le dossier des bancs devant eux, puis se levaient tous ensemble comme des animaux à pattes multiples pour murmurer les réponses ou confesser leurs divers péchés et méchancetés (299).

Après l'Eucharistie, les séances d'astiquage et de polissage offrent un nouvel exutoire à la débordante vitalité de la nouvelle catéchumène :

Jamais personne n'avait aussi bien astiqué l'ange de cuivre debout, pieds nus, au pied du lutrin, cariatide qui tenait la Bible en équilibre sur sa tête.[...] L'Ange brillait au soleil matinal du dimanche [...] et Amanda regardait tout cela avec l'œil du propriétaire. C'était sa possession. (304)

La passion de l'exégèse (à chacun son vice) nous impose d'évoquer ce que la charité chrétienne nous commanderait de passer sous silence, c'est-à-dire l'analyse bachelardienne des rapports intimes et particuliers entre eurythmie et euphorie :

Au surplus, il est assez facile de constater que *l'eurythmie* d'un frottement actif, à condition qu'il soit suffisamment doux et prolongé, détermine une *euphorie*. Il suffit d'attendre que l'accélération rageuse soit calmée, que les différents rythmes soient coordonnés, pour voir le sourire et la paix revenir sur le visage du travailleur. Cette joie est inexplicable objectivement. Elle est la marque d'une puissance affective spécifique. Ainsi s'explique la joie de frotter, de fourbir, de polir, d'astiquer qui ne trouverait pas son explication suffisante dans le soin méticuleux de certaines ménagères. Balzac a noté dans Gobseck que les « froids intérieurs » des vieilles filles étaient parmi les plus luisants. *Psychanalytiquement, la propreté est une malpropreté*³.

La référence à Balzac est doublement appropriée, car en plus des consolations du Verbe devenu Chair, Amanda découvre les plaisirs de la Lettre, du texte littéraire, qui se prête également à une certaine forme de consommation (un livre ne dévore-t-il pas ?) : « Et ce fut le début d'une période de lecture dévorante. [...] Dans Balzac,

³ *Psychanalyse du feu* (Paris : Gallimard, 1949) 55-56. Nous soulignons.

James, Faulkner : *Eugénie Grandet, Catherine Sloper, Emily Grierson* elle lisait sa propre histoire sans s'en rendre compte » (306). Si la littérature comble en partie le vide qui entoure Amanda, c'est surtout la religion qui lui apporte ce dont elle a toujours été sevrée : le sentiment d'appartenance à une communauté. Elle devient membre de la Confrérie de l'Autel et peut ainsi rompre le splendide isolement dans lequel s'était enfermée l'orgueilleuse famille Barcroft. À partir de ce moment, le destin de la dernière représentante de la lignée des Barcroft va se confondre avec celui du quatrième protagoniste de l'histoire (la ville de Bristol), phénomène qui se traduit par une triple absorption, dans la Rumeur (la Voix collective), dans le Regard (l'Œil de Bristol) et dans l'Espace (le tissu urbain). Au terme de ce processus, Amanda sera semblable aux autres, un élément anonyme dans le vaste ensemble que représente la communauté de Bristol.

À propos de Bristol, Ph. Jaworski écrit très justement que « sa présence envahissante est assimilée au bruit d'un bavardage confus : c'est l'espace où circule la Rumeur (le on-dit), le lieu du bruissement continu des étonnements, des interrogations et des interprétations dont les occupants de la Maison [Barcroft] sont l'objet, les uns après les autres. *Townspeople, they, Bristol, people in Bristol* : les voisins, les curieux, les spectateurs – la foule anonyme tente d'apercevoir et de déchiffrer, colportant, transformant, déformant ses propres interprétations... » (39). Amanda va être captée par ce perpétuel babil ; elle sera d'abord, à mesure que s'accroissent ses responsabilités et sa participation à la vie sociale, l'objet, indifférent, de tous les commérages. Puis elle y prêtera une oreille attentive et enfin, par un renversement caractéristique du passif à l'actif, prendra part à la transmission de toutes ces rumeurs :

– 1^{er} temps : « Après qu'elle se fut mêlée à elles pendant un certain temps, les épouses commencèrent à dire à leurs maris : "Amanda Barcroft était à la Confrérie de l'Autel cet après-midi. Tu sais, elle n'est pas aussi étrange que je le croyais. Évidemment, il lui est arrivé un tas de choses extraordinaires et elle a cette horrible expression hantée dans les yeux, mais elle est vraiment assez gentille. Tout au moins, on peut voir qu'elle *s'efforce* de l'être, tu comprends." » (299).

– 2^e temps : « Ce fut le premier réel contact d'Amanda avec les potinages, auxquels elle se mêla en participante ou du moins en

auditrice et dont elle n'était plus le sujet. Elle aimait cela, les voix claires, bavardes, les étranges histoires des vies triangulaires de ces gens qu'on voit tous les jours dans la rue — c'était principalement ce dont il s'agissait [...] et avec le temps elle avait appris l'art d'ajouter à l'occasion un petit détail au murmure malicieux de l'endroit. Si bien qu'à la fin de la première année de guerre, ces membres de la Confrérie [...] disaient sans explications ni atténuation, et sans le moindre étonnement : "Amanda Barcroft me racontait aujourd'hui.." » (309).

Avec la référence aux « vies triangulaires des gens » (symbolisées par le delta) et au « murmure malicieux de l'endroit », nous avons la formule du roman : la fiction naît de la conjonction de ces deux éléments.

L'adoption d'Amanda par la communauté de Bristol se traduit aussi par une annexion territoriale ; sur les conseils de son nouvel entourage, Amanda se décide à vendre la demeure familiale : « "Cela vous fera du bien de partir, lui [l'avocat] dit-il. Nous n'avons pas la conscience bien tranquille, du reste — la ville, je veux dire — à vous voir vivre ainsi toute seule, entourée de vagabonds, d'ouvriers qui rôdent à toute heure de la nuit. Certainement, vendez" » (311). Phrase admirable, où se révèle la toute-puissance de la ville, la mainmise de la collectivité sur les divers individus qui la composent : "Nous...la ville...je". Les meubles sont donc mis à l'encan, la maison est pillée, livrée aux démolisseurs, puis convertie en garage : la victoire de la ville est totale.

Amanda prend ses nouveaux quartiers dans l'hôtel flambant neuf de Bristol, où elle se trouve mêlée aux rumeurs, aux mouvements et à la vie trépidante d'une ville en pleine expansion : « Elle s'y plaisait. Parfois il y avait de petits échanges, presque des conversations avec des gens de passage [...] Beaucoup lui rappelaient Harley Drew. [...] Puis, peu à peu Amanda fut distraite de sa lecture et entra dans l'orbite de la vie quotidienne de Bristol ; elle se joignit au nombre des curieux. » (316).

C'est là, l'ultime étape de la captation d'Amanda par la Ville et elle implique le même passage du passif (être vu/regardé) à l'actif (voir/regarder) que précédemment : celle qui a été si longtemps le point de mire de tous les regards ("*Amanda was in the public eye*", p. 233) est prise dans le rets rétinien (ces deux mots ont la même

origine) de l'œil énorme de Bristol (187) et en devient même une facette. 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. [...] Elle identifiait leurs petites silhouettes une par une, donnait à chacune son nom, se rappelant leur histoire, et elle suivait leurs pas sur le trottoir lorsqu'ils rentraient chez eux. 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 (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 par exemple le verbe “gargouiller”, au sens propre, “parler confusément” et les noms “gargouillis” ou “jargon”⁴.

– 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 est de prime abord un aliment⁵ »). 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. Au centre du delta devrait bel et bien figurer le symbole complémentaire que

⁴ Pour ces références et les suivantes, nous avons utilisé : J. Picoche, *Dictionnaire étymologique du français* (Paris : Le Robert, 1979) et A. Dauzat, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique* (Paris : Librairie Larousse, 1971).

⁵ G. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique* (Paris : J. Vrin, 1972) 169.

semble appeler cet espace vide et blanc : l'orbe d'un œil panoptique, mais une tradition autre que littéraire l'a déjà adopté.

D) Le champ du regard

« [...] le sujet qui nous intéresse est pris, manœuvré, capté, dans le champ de la vision. »

J. LACAN⁶

Dans *L'Amour en saison sèche*, rien n'échappe au regard de la ville ("*the public eye*") ou à celui du voyeur universel (« Dieu, tel un œil énorme dans le ciel », p. 134). Mais si les acteurs de cette comédie humaine sont essentiellement des êtres regardés, ils se caractérisent aussi par l'exercice, pour le moins particulier, de leur propre regard. Les principaux personnages du récit mettent 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 voir⁷ ».

La quête de H. Drew, par exemple, est totalement déterminée par la perception, par la vision du fascinant spectacle de la vie de l'élite sociale qu'il observe, épie et étudie pendant trois ans (« trois ans de congé. "Pour voir venir" ["*to look round*"] », p. 73) avant d'essayer d'en faire partie :

Au bout d'une année à New York parmi des femmes resplendissantes et des hommes aux plastrons empesés dans le foyer des théâtres et les restaurants du centre — toujours en observateur, jamais en participant au sens véritable du mot ; si on regardait dans sa direction (au début tout au moins), il se retournait brusquement comme un voyeur pris en flagrant délit — il commença à écrire à des copains de régiment (74).

⁶ *Le Séminaire, livre XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris : Le Seuil, 1973) 86.

⁷ G. Bonnet, *Voir Être vu : Aspects métapsychologiques* (Paris : PUF, 1981) 51.

Ce noviciat de trois années est, pour reprendre la célèbre formule d'Emerson (*"a general education of the Eye" / "I"*), au double sens pertinent, « une complète éducation du regard » : le fils de Josef Drubashevski éduque son regard en même temps que son "moi" ; il façonne ainsi sa nouvelle personnalité et se forge, comme en témoigne le changement de patronyme, une autre identité. 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. C'est un regard dont il faut se garder ; l'imprudente Amanda se laisse captiver : « Elle monta les marches [...]. Drew la regarda un instant [...]. Puis il jeta un coup d'œil derrière lui [...], et il vit Amanda debout sur le seuil qui le regardait » (84).

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-Ponty⁸, « 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, le spectateur de l'humaine comédie 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 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 visuelle⁹ » 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

⁸ *L'Œil et l'esprit* (Paris : Gallimard, 1964) 27.

⁹ J. Laplanche et J.-B. Pontalis 156.

présence du sujet lui-même dans la séquence mise en scène par l'inconscient, est manifeste dans les rêves aux connotations incestueuses de Florence. À la mort de Florence, Amanda se substituera à sa sœur aînée (ce processus d'identification et de duplication est fréquent dans les romans de S. Foote) et partagera la même fantasmatique :

Elle avait hérité de la maladie de Florence : de mauvais rêves la hantaient. Dans le cas de Florence, ces rêves s'étaient limités au sommeil, tandis que, dans celui d'Amanda, ils la hantaient dans le monde diurne comme des hallucinations. [...] Florence avait partagé son histoire d'amour par personne interposée, verbalement. Maintenant elle partageait celle de Florence — et avec le même homme — mais visuellement (239 ; 242).

Dans ce rêve, qui a pour cadre un parc public, Amanda assiste au viol de Florence par H. Drew jusqu'au moment où un Noir, portant le masque du major Barcroft, vient la chasser de ce jardin des délices. Il est intéressant de remarquer que si le rêve de Florence se bornait à mettre en scène le fantôme de l'inceste, de la relation duelle avec le père, celui d'Amanda s'articule autour d'une relation triangulaire où se réalise le schéma de base du voyeurisme : un couple copulant devant un témoin oculaire. On retrouve au niveau fantasmatique une nouvelle triangulation qui met en rapport Florence, Harley Drew et Amanda.

Après la vision (« mélange de culpabilité et de désir », p. 243) de l'immonde – des corps enchevêtrés – Amanda trouvera une autre source de satisfaction dans la contemplation du spectacle du monde (*mundus* désigne en tant que nom le cosmos ou la terre et en tant qu'adjectif ce qui est « propre et soigné¹⁰ »). C'est là un bel exemple de sublimation permettant aux pulsions scopiques d'Amanda de s'exercer dans un champ socialement acceptable...

Entre Harley Drew et Jeff Carruthers, il existe un lien que S. Vauthier¹¹ a excellemment défini en termes de regard :

¹⁰ Picoche 168.

¹¹ "The Symmetrical Design The Structural Patterns of *Love in a Dry Season*," *Mississippi Quarterly*, 24 (automne 1971) 393. Nous traduisons.

Jeff est tout autant que Harley un être de désir mais tandis que Drew, l'observateur, aspire à être parmi ceux qui sont observés, Carruthers, qui appartient de naissance à cette classe qui a l'obligation « de se conduire comme les pauvres s'y attendaient, ne fût-ce que pour donner aux pauvres une occasion d'envier les riches par la lecture de leurs faits et gestes dans les magazines consacrés à la grande vie » (p. 146) brûle d'être le spectateur de scènes plus intimes.

Jeff est en effet un personnage totalement dominé par sa scopophilie (la « concupiscence des yeux¹² »). 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). Mais le passage de la situation de spectateur à celle d'acteur est un véritable fiasco :

Puis, un soir, le petit ami téléphona qu'il ne pouvait pas venir. [...] Alors Jeff prit sa place sur la balancelle. Il avait bien étudié en observant les autres. [...] Puis, au moment critique, il fut pris de panique. Il était terrifié et commençait presque à pleurer : « Tiens-moi, tiens-moi », criait-il, et puis ce fut fini et il en resta tout étonné. Comment ce n'était que ça ? Puis graduellement, il prit conscience d'une espèce de petit rire animal près de son oreille. Elle se moquait de lui. Il comprit qu'elle n'avait pas cessé de rire et il avait horriblement honte.

Il ne s'en remit jamais. (49)

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 » (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'homme¹³ », on appréciera l'ironie du châtiment qui

¹² J. Starobinski, *L'Œil vivant* (Paris : Le Seuil, 1961) 14.

¹³ J. Chazaud, *Les Perversions sexuelles* (Toulouse : Privat, 1973). L'auteur fait à propos du voyeurisme une intéressante observation : « ...par *observation*

frappe Jeff Carruthers. À la suite d'un accident de voiture, dont la relation est une subtile variation sur le thème de l'aveuglement (« un tournant sans visibilité [*"a blind curve"*] » ; « Tu crois peut-être que je suis aveugle ? », etc. p. 58), 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 *L'Amour en saison sèche* ; 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 :

La femme avait dans les vingt-cinq ans et portait une espèce de robe de tennis qui, presque autant que l'auto puait l'argent, une robe sans manches, ouverte en V sur le cou, faite d'une tissu semi-transparent en chiffon crêpe de Chine ou peut-être georgette qui permettait au rose du bout des seins de transparaître. Non seulement elle ne portait pas de soutien-gorge, mais elle n'avait très évidemment aucun dessous, d'une quelconque espèce. On ne décelait en elle aucun indice de pudeur. [...] Elle se déplaçait lentement dans le style des paresseux de naissance ; non qu'elle parût manquer d'énergie, bien plutôt elle semblait la conserver pour quelque chose qui en vaudrait vraiment la peine — le lit aurait dit la plupart des hommes, car cette impression émanait d'elle très fortement comme une sorte d'aura (41).

Le **V** de cette encolure, qui capte les regards et suscite bien des fantasmes, est l'emblème de la fascination qu'Amy exerce sur les hommes et le graphe du désir qu'elle éveille en eux. Alors que les passions vont se déchaîner autour d'elle, Amy restera impassible : elle est au cœur de la tourmente ; c'est l'œil du cyclone.

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") » 119.

Que conclure après cette courte incursion dans le champ du regard ? Deux choses essentielles, qui se situent à deux plans différents : celui de la diégèse et de la narration.

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 le regard est alors « un mouvement qui vise à reprendre sous garde¹⁴ » : 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 (cf. Amanda).

La deuxième remarque concerne la relation intime du scopique et du verbal, voire « l'emprise du visuel sur la formulation verbale » (Bonnet 182). Si *Tournement* et *Tourbillon* font la part belle à la Voix, *L'Enfant de la fièvre* et *L'Amour en saison sèche* révèlent une véritable poétique du regard. L'œuvre – qui est d'ailleurs sous-tendue par une métaphore picturale –, est bien évidemment un objet linguistique, mais elle aspire également à être une construction visuelle, car son sujet même appelle la mise en scène et peut se définir en termes de théâtre et donc, de regard. Le monde que décrit *L'Amour en saison sèche* est ainsi 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.

3. LES CŒURS DE SABLE

La référence à la saison sèche est, d'après l'auteur, tirée de la traduction anglaise par le poète John Dryden (1631-1700) du premier chant des *Géorgiques* :

¹⁴ Starobinski 11.

"Linseed and fruitful poppy bury warm,
[...] In a dry season, and prevent the storm.
Sow beans and clover in a rotten soil"¹⁵

Nous pouvons déjà noter une première inversion par rapport au poème de Virgile, qui se place sous le signe de l'abondance et de la fécondité, alors que le roman retrace les diverses étapes d'une décadence et d'un dépérissement. La référence classique se double d'une allusion plus contemporaine, puisque la carrière de H. Drew se déroule dans l'intervalle qui sépare la première guerre mondiale de la seconde et englobe la période connue sous le nom de *Prohibition* (1920-1933), période sèche, s'il en fut !

Le premier élément du titre, l'Amour, renvoie moins à une présence qu'à une absence ; nous avons là une seconde inversion : l'amour n'est plus, seuls subsistent le stupre et le lucre. Le roman établit une étroite corrélation entre la déchéance des grandes familles et une certaine perversité. L'énergie créatrice des pionniers et des bâtisseurs, la fougue héroïque des fils de la Confédération ont dégénéré en élans de la sexualité et en ardeur des sens. *L'Amour en saison sèche* en recense les effets chez les représentants des « gens de qualité » et offre un intéressant panorama des manifestations perverses : homosexualité, voyeurisme, nymphomanie, fantasmes incestueux, etc. Il convient donc de reconsidérer sous cet angle les principaux personnages du roman.

Harley Drew, qui vient de l'extérieur, symbolise, par rapport au milieu quelque peu débilité des grandes familles patriciennes de Bristol, la force virile et la puissance sexuelle. La visite hebdomadaire d'une prostituée et les rendez-vous avec Amy n'entament en rien cette belle santé qui, par contraste, fait ressortir la faiblesse des autres mâles, qu'il s'agisse du banquier Tilden, surnommé "Tante Tilly" à

¹⁵ *Géorgiques*, I, v. 212-216. La traduction de E. de Saint-Denis (Paris : Belles-Lettres, 1963) donne ceci : « C'est aussi le moment de mettre en terre la graine de lin et le pavot cher à Cérès, [...] tandis que la terre encore sèche le permet et que les nuages restent en suspens. Au printemps, les semis de fèves ; au même moment, graine de Médie, les sillons ameublis t'accueillent... ». Dryden ayant pris quelques libertés avec l'original, la correspondance entre l'anglais et le français (notamment la référence à « la saison sèche ») n'apparaît pas de manière aussi nette qu'on pourrait le souhaiter.

cause de sa nature efféminée, du major Barcroft, qui engendre successivement deux hystériques et un fils macrocéphale ou de la famille Carruthers, minée par le stupre. Les trois descendants du vieux Carruthers portent tous les stigmates de la dégénérescence ; quant à Jeff, voyeur impénitent, il lui faut la médiation d'un tiers pour rendre la relation sexuelle satisfaisante. Un des ses fantasmes les plus caractéristiques est celui de la « chaîne de chair » (53) – conjonction de corps où n'apparaît aucune césure angoissante – qui se matérialise d'abord dans la mêlée du football américain (cf. 52-53 : « il brisait la chaîne de chair », « la chaîne de chair s'était reconstituée »), puis dans la relation triangulaire qui s'établit entre lui-même, Amy et H. Drew : « Jeff créait ainsi un lien de chair entre eux et ils se regardaient derrière son dos » (160).

L'amitié qui le lie à H. Drew est teintée d'homosexualité et Jeff se montrera finalement, comme s'en sont doutés les gens de Bristol, moins jaloux de son rival que d'Amy, qui bénéficie des faveurs de H. Drew. La scène où Amy interrompt une sorte de confrontation muette entre Jeff et Harley corrobore cette intuition : « C'était la plus profonde des intimités, comme une espèce d'étreinte, chair contre chair [...]. Puis Amy s'approcha et gâcha tout » (258).

C'est encore l'image de cette « chaîne de chair » qui reparaît lorsque Jeff, revolver en main, va surprendre Amy et Harley. Cette scène est d'ailleurs l'occasion d'une dernière description de Jeff Carruthers dont la silhouette lourde et pesante, épaissie par un excès de chairs, évoque immanquablement le chapon ou le castrat :

C'était un Jeff tout différent de celui qui était arrivé douze ans auparavant de Caroline ou de celui qui était revenu d'Europe, il y avait moins de cinq ans. Son bronzage avait pâli, il commençait à s'empâter. Ses muscles pectoraux qui avaient été autrefois ceux solides et carrés d'un athlète, s'étaient réduits à des proportions presque féminines ; le dessin des côtes avait disparu sous une couche de graisse qui lui épaississait le torse depuis les aisselles jusqu'aux fesses. Plus qu'à tout autre chose, il ressemblait à un eunuque [...] comme si l'éclat de verre du pare-brise l'avait castré physiquement aussi bien que psychologiquement (279).

Le contraste avec H. Drew, en pleine forme physique, est très révélateur ; malgré un dernier sursaut d'orgueil et d'énergie, Jeff incarne véritablement la déroute de la virilité devant la chair conquérante.

Les personnages féminins révèlent la même emprise des sens. Amy Carruthers se définit par son essentielle promiscuité ; elle symbolise la femme dominatrice et séductrice, l'archétypale Lilith, « instigatrice des amours illégitimes, perturbatrice du lit conjugal¹⁶ ». Florence et Amanda Barcroft représentent l'avvers et le revers d'une même perversion. Ce sont deux infirmes de l'affectivité, qui mènent une vie étriquée sous la férule du major Barcroft ; leur libido n'a d'autre exutoire que la réalisation fantasmatique qu'offrent les rêves nocturnes ou diurnes.

Somme toute, malgré d'évidentes différences, *L'Amour en saison sèche* transpose dans un autre registre (le ton est plus ironique et plus amer) et dans un autre milieu (celui des gens de qualité) le thème déjà illustré par les "pauvres Blancs" de *Tourbillon*, c'est-à-dire l'absence d'amour véritable entre les êtres. *L'Amour en saison sèche* scande le même refrain que l'œuvre précédente : « *Amour - un blanc - Amour - un blanc* » et fait écho à la question que posait P. Green dans *L'Enfant de la fièvre* : « Pourquoi les gens ne s'aiment-ils pas ? ». L'égoïsme, la passion et l'ambition ont chassé l'amour du cœur de l'homme. L'amour n'est plus désormais, selon la définition d'Addie Bundren, l'héroïne de *Tandis que j'agonise*, qu'un mot, « rien qu'une forme pour combler un vide¹⁷ ». Dans le comté du Jourdain, Éros a pris la place d'Agapè : la terre est aride et les cœurs, désespérément secs.

¹⁶ *Dictionnaire des symboles*, vol. II, 129.

¹⁷ *Tandis que j'agonise*, traduit de l'anglais par M.-E. Coindreau (Paris : Gallimard, 1934) 168.

4. LA MIRE ET LE DIRE

L'action que décrit le roman baigne dans une atmosphère de fin de siècle : un monde s'effondre et c'est la crise de 1929 qui lui portera le coup de grâce :

Hoover a actionné le sifflet
Mellon a sonné la cloche
Wall Street a donné le signal
Et le pays s'en est allé au diable (138)

Les témoins et les contemporains de cette période se rendent parfaitement compte que leur société est traversée par les signes avant-coureurs d'une profonde mutation qui va bouleverser les valeurs traditionnelles :

On commençait à éprouver un certain sens historique, renforcé par le fait qu'un roi d'Angleterre venait de renoncer au trône pour une femme [...]. Le romanesque n'était pas mort, se disaient-ils. [...] Pourtant il y avait quelque chose de faible et de sordide dans cette affaire. Ils ne pouvaient s'empêcher d'avoir cette impression et ils étaient vaguement mécontents, sachant qu'il n'en aurait pas été ainsi à l'époque de leurs pères et de leurs grands-pères (164).

Que reste-t-il de cette époque où l'on avait des principes et le sens des convenances ? Quelques images d'Épinal. D'ailleurs, l'imitation et la représentation de la belle époque comptent parmi les occupations favorites de l'élite sociale de Bristol, qui cultive les apparences, compose des rôles et revêt des masques dont la facticité est frappante. Le retour des Carruthers est, de ce point de vue, exemplaire :

Ils revinrent en juillet pour surveiller les progrès de la restauration, et maintenant ils habitaient la maison dans toute sa nouvelle gloire qui surpassait l'ancienne. Elle était la maîtresse, la châtelaine, « Old Miss », qui succédait à toutes les autres femmes mortes maintenant depuis plus d'une génération, celles qui faisaient marcher la maison [...] Jeff était le maître. On l'aurait appelé « Maître Jeff » dans les temps lointains, à l'époque où vivaient les hommes qu'il remplaçait, les hommes qui avaient occupé ces terres au temps de Dancing Rabbit, qui les avaient travaillées, y avaient construit les maisons parsemées sur les rives ombragées de cyprès du lac Jordan, qui vivaient dans un but unique, mis à part quelques distractions éventuelles : poker, chasse et whisky, tels des prêtres dont le culte eût été le coton (66).

Les hommes et les femmes qui assistent aux réceptions offertes par les nouveaux occupants de Briartree n'ont guère plus de substance que leurs hôtes : tous imitent les planteurs et les belles dames du Sud d'antan. Cette sorte de travestissement généralisé est à mettre en parallèle avec un phénomène qu'évoquaient *Tournament* et "L'Enfant de la fièvre" : la disparition des hommes aux dimensions héroïques et leur remplacement par de pâles personnages ou de simples figurants (le premier terme renvoie au masque, c'est-à-dire à l'illusion, et le second à la forme, à l'apparence creuse). Entre *Tournament* 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 (*gesta* : les hauts faits) que par un "Dire" ou un "Voir". Prenons quelques exemples :

– la fille de Hugh Bart écrit des poèmes à la manière de R. Browning. Elle est de plus condamnée par son père à une forme de contemplation qui préfigure le destin d'Amanda Barcroft :

Elle lui dit : Je veux aller en Europe.

— Pourquoi ? dit-il. Pourquoi l'Europe ?

— Pour voir toutes ces choses dont parlent les livres. Tu me laisseras partir ?

— Non. Reste ici et contemple Bristol (190).

– Asa, son petit-fils, entre en littérature et devient le chroniqueur de H. Bart.

– la fille de Tarfeller, autre grand nom du Delta, se consacre également à la poésie et publie ses œuvres dans *The Bristol Clarion*.

– Hector Sturgis, l'ultime représentant des Wingate, pratique le dessin ; il trace sur le papier le plan d'un nouveau quartier de la ville dont l'expansion entraînera la disparition de la plantation familiale. Il s'essaie ensuite à la littérature et rassemble les matériaux d'un roman autobiographique : *Hectorella*.

Il n'est pas jusqu'aux représentants du Vieux Sud qui se mêlent d'écrire ou d'encourager les arts : le major Dubose se fait l'historien de la guerre civile (il en est à sa six mille quatre cent troisième page en 1900) et le major Barcroft fait une somptueuse donation à son ancienne école pour fonder une bibliothèque d'histoire et de tactique

militaires. Mais ces témoins (ou ces acteurs, au sens originel du terme) d'un âge disparu (ou en passe de disparaître) sont eux-mêmes inexorablement condamnés à devenir des figures de légende ; ils sont 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.

Le major Barcroft – « un des derniers représentants de ce dont la ville s'était libérée par le progrès » (7) – et sa fille Amanda sont les points de mire d'un œil collectif qui épie tous leurs faits et gestes :

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 (34).

La référence au tableau est capitale ; elle symbolise et résume le processus que nous étudions : le personnage ne survit plus qu'au niveau du paraître ; c'est l'ombre portée du passé – « un vestige d'une ère disparue » (224). La métaphore picturale sous-tend de nombreuses descriptions :

On aurait dit qu'une ombre passait sur le portrait de famille reflété dans l'œil énorme de Bristol. Une des figures avait déjà été voilée, et l'ombre continuait à se mouvoir, atteignant maintenant l'épaule de la figure centrale (224).

Aux termes picturaux – portrait et figure – on pourrait ajouter une troisième expression de même nature qui est dans le texte original régulièrement appliquée au major Barcroft, *foreshortened* / « en raccourci » (du verbe *foreshorten* : réduire ou déformer un objet représenté afin de produire l'illusion d'un espace tridimensionnel). C'est avec le même effet de perspective, qu'Amanda observera les habitants de Bristol depuis la fenêtre de sa chambre d'hôtel.

D'abord objets de regard, les personnages deviennent ensuite objets de discours ; leur vie est relatée et commentée par la rumeur publique. Ce sont des thèmes de conversation alimentant le babil d'un

sujet collectif et anonyme. Ainsi, Jeff et Amy Carruthers ne vivent plus qu'à travers les commérages, les magazines et les journaux ; leur existence est médiatisée, véhiculée par les "on-dit" (l'ouï-dire). Les personnages sont ainsi peu à peu dépouillés de leurs vertus les plus dynamiques et dépossédés de leur autonomie, non plus sujets d'un faire, mais objets d'un regard et d'un dire.

Au terme de ce processus, le protagoniste est pur effet de voix et de regard. Il est perçu par un regard avide, qui absorbe le spectacle du monde, et capté par une voix impersonnelle, qui transpose en discours ce même spectacle. Le procédé n'est pas sans rappeler celui qui est à l'œuvre dans la création romanesque. N'est-ce pas 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 ?

SEPTEMBRE EN NOIR ET BLANC

(1977)

ALEA

1. L'ANCIEN ET LE NOUVEAU

LA PUBLICATION de *Septembre en noir et blanc* trois ans après la parution (en 1974) du troisième et dernier volume de *The Civil War* (le second date de 1963 et le premier de 1958), marque le retour au roman d'un auteur qui vient de consacrer vingt ans de sa vie à faire œuvre d'historien. Hormis cette "hénaurme" trilogie, S. Foote n'a inscrit, entre 1954 et 1974, que deux titres à son actif, à savoir : *The Night Before Chancellorsville and Other Civil War Stories* (1957), un recueil de nouvelles de divers auteurs, édité par S. Foote (il a composé l'introduction et inclus "Pillar of Fire"/"La Colonne de feu") et *Three Novels* (1964), réédition de ses trois premiers romans.

Avec ce sixième roman, qui relate « le rapt d'un jeune Noir (ses parents sont de riches citoyens de Memphis) par trois gangsters du Mississippi (des Blancs, deux hommes et une femme) en septembre 1957 quand de l'autre côté du fleuve à Little Rock se déroule une grave crise raciale. Il débute par cette situation le 4 septembre et s'achève au moment où les Russes lancent le Spoutnik le 4 octobre – « tous ces événements servant de toile de fond au roman lui-même¹ » –, l'auteur reprend le "dit" du Sud au point où *L'Enfant de la fièvre* l'avait interrompu, c'est-à-dire à l'aube de la deuxième moitié du XX^e siècle. Le lancement du Spoutnik, qui inaugure l'âge de la conquête spatiale, a marqué pour S. Foote la fin d'une illusion, car il était persuadé qu'une société privée de liberté ne pouvait connaître de réussites dans le domaine des arts ou de la technologie ; cet exploit soviétique fut pour lui une révélation et un scandale.

Septembre en noir et blanc a permis à l'auteur de combler une lacune dans son œuvre :

Ce roman raconte l'histoire de l'enlèvement d'un jeune Noir de Memphis, Tennessee, et parle des ravisseurs et des victimes, ce qui m'a fourni l'occasion pour la première fois dans mon œuvre d'évoquer la bourgeoisie noire. Tous les Noirs que j'aie jamais connus étaient soit domestiques ou médecins, mais aucun n'appartenait à la classe inter-

¹ S. Foote, cité par Cl. Richard, "Introduction", *Delta IV*, 2

médiaire. Ils existaient, mais je n'avais jamais eu affaire à eux ou plutôt les quelques contacts que j'ai eus avec eux m'ont découragé d'en avoir davantage. J'ai découvert qu'ils ne faisaient qu'imiter les Blancs, sans grand succès d'ailleurs. Alors, je n'ai pas trop aimé la bourgeoisie noire. J'ai compris que je ne pourrais pas écrire sur eux si je ne les aimais pas, aussi je n'ai pas ménagé ma peine quand j'ai entrepris d'écrire sur la bourgeoisie noire, qui représentait une grande lacune dans mon œuvre².

Bien qu'elle explore un milieu social original, l'œuvre suscite par endroits un curieux sentiment de déjà-vu ou de déjà-lu et le lecteur retrouve bien plus d'éléments familiers qu'il n'en découvre de véritablement nouveaux. On voit ainsi reparaître la symbolique du delta, le motif du double et celui du regard, auquel l'érotisme est une fois de plus associé dans une nouvelle description de la scène primitive (l'enfant noir surprend les ébats amoureux de deux ravisseurs) ; de même, la circularité de la structure (caractéristique maintes fois repérée dans l'œuvre de S. Foote) et la répétition de certaines images accentuent l'impression d'inquiétante familiarité qui se dégage à la première lecture. La machine romanesque est bien huilée et bien rodée et, même si elle ne tourne jamais à vide, on se prend parfois à regretter l'absence de surprises.

Mais d'un autre côté, la longue fréquentation de l'atelier de Clio semble avoir eu quelque effet sur la pratique romanesque de l'auteur, qui reconnaît d'ailleurs avoir composé ce roman « sur sa lancée ». 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. Certes, S. Foote a toujours donné à ses romans une solide assise factuelle (« J'ai toujours pensé qu'un écrivain devait construire un bâti net et solide pour étayer son récit tout comme le sculpteur soutient par une solide armature l'argile qu'il façonne en statue³ »), mais celle-ci est dans *Septembre en noir et blanc* plus apparente et surtout plus essentielle à l'objet même de la narration. L'époque et le lieu ne sont plus seulement les coordonnées de l'action

² "A Colloquium with Shelby Foote." *Southern Humanities Review*, 15 (automne 1981) 298.

³ Lettre à P. Carmignani du 11 décembre 1985.

romanesque – les déterminants circonstanciels du récit – mais son matériau même : les principaux personnages du roman sont une ville et une époque, et c'est à leur étude respective que nous consacrerons les deux sections suivantes.

A) L'ÉPOQUE

Avec les années cinquante, commence dans le Sud une période tumultueuse, marquée par l'explosion des revendications sociales, politiques et économiques de la minorité noire. C'est à ce moment-là que sont mis en œuvre divers moyens de lutte et de pression : manifestations publiques, marches de la liberté, *sit-ins* et boycotts. Le plus célèbre fut le boycott des transports publics de la ville de Montgomery (Alabama), organisé de façon non violente par le pasteur Martin Luther King, au cours de l'hiver 1955-56. Cet épisode est d'ailleurs mentionné dans le roman : « Tiens, c'est comme cette histoire d'autobus, l'an dernier, à Montgomery, déclenchée par ce King, fils de pasteur – et pasteur lui-même, si j'ai bien compris – enfin une sorte de pasteur⁴ ». 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, tout aussi déterminés à maintenir le 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 » (7). Déclaration relayée par l'expression « Tout ça, c'est les temps qu'on vit » que rabâche un personnage mineur, Mamma Cindy, la grand-mère de la victime. Cette folie collective est quelquefois décrite comme une vaste saturnale, un véritable carnaval (le mot apparaît dans l'original p. 89), et l'enlèvement lui-même prend parfois l'allure d'une sinistre bouffonnerie (cf. les références aux clowns, têtes de mort, maquillage, déguisements, etc.).

Ce qui met le feu aux poudres, c'est une décision historique de la Cour Suprême qui a, dans l'affaire *Brown v. Board of Education* (Topeka, Kansas), en mai 1954, rejeté la doctrine de « l'égalité dans la séparation » ("*separate but equal*") et déclaré anticonstitutionnelle la

⁴ *Septembre en noir et blanc*, traduit de l'américain par Jane Fillion (Paris : Denoël, 1981) 23.

ségrégation scolaire. Les fondements mêmes de la société sudiste ont encore été ébranlés, trois ans plus tard, par le vote du "*Civil Rights Act*" (1957) qui garantissait 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. Nous empruntons à J. Rouberol et J. Chardonnet, co-auteurs de *Les Sudistes*, le résumé des événements de Little Rock et de la carrière d'Orval Faubus :

Né en 1910 dans le Nord-Ouest de l'Arkansas, où la population noire est très peu nombreuse sinon inexistante, successivement trappeur, instituteur de campagne, bûcheron, juge de circuit, héros de la bataille de Normandie, journaliste, Faubus est un homme de la montagne et un *self-made man*. Élu gouverneur en 1954 contre un émule local de Joseph MacCarthy, il ne semble pas pendant son premier mandat, particulièrement raciste ou opposé à l'intégration, du moins à cette forme d'intégration que l'on a appelé *tokenism* et qui consiste à admettre, de façon symbolique, quelques Noirs dans les écoles blanches. Dès 1954, il y a des étudiants noirs à l'université d'Arkansas et Faubus n'y trouve rien à redire. Il s'enorgueillit même d'avoir intégré les transports en commun, proposé à la convention démocrate la suppression de la *White Primary* et fait inscrire son fils dans une école intégrée. En 1956, après une campagne dépourvue de tout appel au racisme, il est réélu pour un second mandat de deux ans. C'est alors que les choses changent. Faubus ambitionne déjà un troisième mandat, ce qui est contraire aux usages de l'État. Or un sondage d'opinion lui apprend que 85 % des électeurs sont hostiles à l'intégration. Deux mois plus tard, il fait circuler une pétition ségrégationniste affirmant le droit de l'État à "l'interposition", c'est-à-dire à l'annulation, en droit ou en fait, des décisions fédérales.

C'est en septembre 1957 qu'éclate la crise, à propos de l'admission à la Central High School de Little Rock de neuf élèves noirs. Cette crise a soigneusement été préparée. La veille de la rentrée, Faubus fait circuler des rumeurs alarmistes : la vente des armes à feu a augmenté dans des proportions inquiétantes et des "caravanes" de Blancs seraient en marche vers Little Rock. En raison des dangers pour l'ordre public, le gouverneur fait appel à la garde nationale qui prend position devant l'école et empêche les Noirs d'entrer. C'est alors l'épreuve de force entre l'État et le pouvoir fédéral. Le 22 septembre, un juge fédéral

ordonne le retrait de la garde nationale. Les élèves entrent dans l'école ; mais une foule de Blancs s'assemble et la police demande alors aux élèves de rentrer chez eux. Le 24, le président Eisenhower, après s'être adressé à la nation, place la garde nationale sous contrôle fédéral et envoie des troupes qui protègent l'entrée des neuf Noirs. Le Gouverneur demande au début de l'année suivante, que l'intégration soit retardée, ce que la Cour Suprême refuse par l'arrêt *Cooper v. Aaron*. Dans cet affrontement symbolique, Faubus a apparemment perdu, mais il a gagné sur le plan électoral. Après une campagne fondée sur l'hostilité envers les "troupes d'occupation", il est réélu avec une majorité sans précédent. Il sera reconduit dans ses fonctions jusqu'en 1966, n'en finissant pas de faire ses adieux à la politique. En 1970, il tente un retour qui n'est pas couronné de succès, mais rien ne prouve que sa carrière politique soit terminée.

Si, dans la crise de Little Rock, le dernier mot était resté au pouvoir fédéral, il fut également évident pour beaucoup d'hommes politiques que les méthodes utilisées par Faubus étaient électoralement payantes, et ce type d'affrontement devait de nouveau être suscité et exploité en deux occasions importantes⁵.

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. L'originalité du plan des ravisseurs réside dans le fait qu'il intègre non seulement la donnée particulière que constitue l'affrontement des forces ségrégationnistes et antiségrégationnistes, mais encore la situation sociale et politique du Sud tout entier ; c'est cette dernière qui va, selon Rufus Hutton, l'instigateur du rapt, commander le choix de la victime (un enfant noir) et surtout déterminer la réaction de la famille :

Oui, ils seraient prêts à casquer, les Nègres, surtout en ce moment avec toute cette agitation causée dans le Sud, par l'arrêt de la Cour suprême obligeant les Blancs à accepter les Noirs dans les écoles, et tout ce foin qu'on fait à Montgomery au sujet des autobus, et ce qui va se passer de l'autre côté du fleuve, en Arkansas, avec ce Faubus qui pense qu'à se faire réélire alors que sa cote est au plus bas, à croire qu'elle pourra jamais remonter. Avoue qu'y a de quoi rendre les gens nerveux,

⁵ *Les Sudistes* (Paris : A. Colin, 1971) 217-218.

spécialement les Nègres. M'est avis qu'on fait même pas appel à la police locale et encore moins au F.B.I. Tu m'suis ? (34-35)

Le déroulement même de l'opération – l'enchaînement de ses diverses phases – dépendra donc entièrement des événements qui vont se succéder à Little Rock. De même, non contents de tabler sur cette tragédie nationale pour favoriser la réussite de leur entreprise, Podjo, Rufus et Reeny feront encore de ses deux acteurs principaux – le gouverneur et le président – leurs alliés objectifs quoique involontaires : « Oui, nous comptons sur l'un et sur l'autre, et, à mesure que les jours s'écoulaient, les journaux nous démontraient que nous avions bien misé. Une bonne équipe qu'ils formaient, Ike et Orval » (48). L'action des ravisseurs est ponctuée par les informations que les mass-media (radio, presse et télévision) donnent régulièrement sur l'affaire ; Memphis vit ainsi à l'heure de Little Rock et le cours des événements qui se déroulent dans chaque ville est donc parallèle.

B) LE LIEU

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. Dans l'évocation de sa ville d'adoption, l'auteur a accordé la plus grande attention aux détails de tous ordres et n'a pas hésité à consulter, comme il nous l'a confié lors d'un entretien, cartes, vieux journaux et autres documents pour recréer le cadre de l'action (et même les conditions météorologiques) avec une scrupuleuse exactitude. Mais la fidélité de la description n'exclut nullement l'utilisation symbolique de certains éléments du décor. C'est le cas, par exemple, des trois ponts (mentionnés plus d'une dizaine de fois) qui franchissent le Mississippi en direction de l'Arkansas. Ces trois ponts, individualisés par une couleur particulière dont la notation varie d'une description à l'autre, représentent pour chaque personnage, qui cherche plus ou moins à fuir sinon à se fuir, une sorte de trouée ou d'échappée vers un ailleurs plein de promesses : l'Ouest, lieu mythique, symbole de régénération individuelle ou collective. À la fin du récit, Podjo, accompagné de Reeny, en franchit un pour atteindre la ville de ses rêves : Las Vegas et ses tables de jeux où il essayera précisément de se "refaire". Pour fuir ses complices, qu'il vient de "rouler", Rufus, au volant d'une voiture de rêve (une Edsel 57, flambant neuve) s'élancera vers le pont

menant en Arkansas à la rencontre de son destin. En effet, un barrage de police coupe la voie, Rufus veut le forcer et tenter l'ultime échappée ; sa voiture s'écrase, prend feu, et sur le pont qu'embrasent les feux du soleil couchant, Rufus, prisonnier des flammes, finit lui-même « en feu d'artifice »/"*in a blaze of glory*" (320).

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. » (214)

Cependant, Memphis, la ville modèle, l'archétype, 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 l'a dans les années 50 mise en coupe réglée et a bafoué tous les principes de la vie démocratique. Ce politicien véreux (un des « héros oubliés du Panthéon de Memphis ») contribuera, nous le verrons, à l'ascension de Theo Wiggins, le grand-père de la victime. Si le passé de la ville est fait de violence et de corruption, son présent est synonyme d'injustice et d'inégalité sociales ; de l'aveu même d'Eben Kinship, le père de l'enfant enlevé, Memphis symbolise "le 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. Eben Kinship est naturellement exclu du "Système" : « [...] Et à nouveau je m'en prenais au Système. [...] Je ne faisais que donner et je ne recevais rien en retour, à l'exception du salaire qui récompensait mon travail. "Prenez racine là où vous êtes", avait dit le vieux Booker T. C'est ce que j'avais fait et je m'apercevais maintenant que je n'avais pas de racines » (258). L'enlèvement va agir comme un révélateur ; le charme est rompu : Memphis apparaît dans toute son iniquité, son conservatisme étroit et son inhumanité :

C'est plutôt qu'un tas de choses me sont apparues qui ne m'avaient pas frappé jusqu'à présent. Ici, les Nègres ne votent pas. "Ils sont votés", comme ils disent au palais de justice. Et bon Dieu, ce qui se passe dans les tribunaux ! "De quoi tu es accusé, Nègre ? - D'avoir regardé un Blanc dans les yeux. - Insolent avec ça, hein ?" Il frappe de son marteau et sa condamnation tombe comme le Jugement dernier. "Six ans de travaux forcés ! Ça t'apprendra !" C'est peut-être cette ville qui me

pousse à bout. La ville de M. Crump, ce qu'il permettait et ce qu'il ne permettait pas. Il est mort, mais la ville, il la gouverne encore. (260)

Memphis, gloire du Delta, est, par un complet renversement de valeurs et de termes, finalement désignée comme *anus 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. Aujourd'hui encore on dit que pour les tournées théâtrales, les trois plus mauvaises semaines de l'année sont Noël, Pâques et Memphis » (260).

Il est patent que, dans *Septembre en noir et blanc*, S. Foote, auquel s'applique la réflexion d'Eben Kinship – « 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. » (261) – règle quelques comptes avec sa ville d'adoption. Au cours d'un entretien où nous lui faisons remarquer l'ambivalence de ses sentiments à l'égard de Memphis, l'auteur nous répondit en citant la célèbre dénégation de Quentin Compson (*Absalon ! Absalon !*) à propos de son Sud natal : « Je ne le hais pas ! Je ne le hais pas ! ». Le commentaire est éloquent !

Memphis sert donc 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. Soulignons toutefois que l'importance des problèmes évoqués dans *Septembre*, de même que le rôle de l'arrière-plan politique et social ne doivent pas occulter une dimension caractéristique de l'œuvre de S. Foote, en général, et de ce roman en particulier : l'usage de l'ironie et de l'inversion qui font entrer une part de jeu dans la création littéraire. Le projet même des ravisseurs implique une première inversion par rapport au schéma habituel du roman à suspense traditionnel : la victime du rapt est un Noir et non un Blanc. Mais le phénomène joue pour d'autres aspects du roman ; on peut voir en Rufus et en Podjo un Huckleberry Finn et un Tom Sawyer adultes et dévoyés qui enlèveraient un Noir (un petit Jim) non pour l'arracher à l'esclavage, mais pour l'échanger contre rançon. Rufus, comme Tom, veut toujours introduire un élément de style, essentiellement des fioritures, dans tout ce qu'il fait, ce qui ne manque jamais de se traduire par des complications et des outrances que Podjo, tel Huck Finn, s'efforce invariablement de ramener à de plus justes proportions. L'ironie est sensible dans l'usage des prénoms et l'inversion de certaines connota-

tions. Rufus et Podjo, qui sont blancs, sont affublés de prénoms qu'un Sudiste bon teint reconnaîtra comme étant typiquement noirs ; les Noirs en revanche s'appellent Ebenezer, Theodore ou Martha : il n'y a rien là qui suggère la négritude⁶. Il se produit le même chassé-croisé au plan des stéréotypes : Martha, la Noire, est frigide ; Reeny, la femme blanche, manifeste au contraire une sexualité débridée. Theo Wiggins 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 grain (et 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 Teddy, l'enfant noir (Teddy est le diminutif de Theo, qui veut dire Dieu), Reeny, la Vierge (« Et 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 de la Nativité ou de la Crèche. 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.

2. LE MÊME ET L'AUTRE

« L'écrivain est un expérimentateur public : il varie ce qu'il recommence ; obstiné et infidèle, il ne connaît qu'un art : celui du thème et des variations. »

R. BARTHES⁷

Dans *Septembre*, est à l'œuvre une subtile dialectique du même et de l'autre, qui engendre de multiples effets de répétition, de duplication ou de dédoublement (cf. la caractérisation) et dessine aussi des

⁶ Nous devons ces indications à l'auteur en personne, qui nous a mis sur la voie lors d'un entretien à Paris le 6 mai 1985.

⁷ *Essais critiques* (Paris : Le Seuil, 1964) 10.

formes caractérisées par la symétrie (parallèles...) ou la périodicité (cycle, cercle). Le redoublement du nom *September* dans le titre original en marque d'emblée l'importance ; c'est un des signifiants fondamentaux de l'œuvre et sa pertinence se manifeste à plusieurs niveaux : celui de la chronologie, des personnages, de l'intrigue et enfin, de la narration.

La préparation et l'exécution du rapt occupent tout le mois de septembre 1957 ; les événements relatés sont compris entre deux bornes précises : le 4 septembre, date de l'arrivée des ravisseurs à Memphis et le 4 octobre, jour où Podjo et Reeny entrent dans Las Vegas. L'effet de clôture est encore accentué par le rôle de l'Edsel, luxueuse voiture que l'on retrouve au début et à la fin du récit. Le trio arrive à Memphis le jour où ce nouveau modèle est lancé sur le marché et la fin de leur entreprise est marquée par la mort de Rufus au volant d'une Edsel.

C'est en septembre que tous les personnages entrent en rapport les uns avec les autres, mais pour deux d'entre eux, ce neuvième mois a une signification particulière (plus personnelle) : Reeny Perdew, née en septembre 1920, perd son premier mari lors des combats de Guadalcanal, en septembre 1942 ; Eben Kinship est repéré par Theo Wiggins, son futur beau-père, en septembre 1947, événement décisif qui déterminera le reste de son existence.

Pour le rapt qu'ils organisent en septembre 1957, Rufus Hutton, Reeny Perdew et Podjo Harris s'inspirent d'une affaire semblable qui s'est déroulée quatre ans plus tôt, également en septembre, à Kansas City, dans le Missouri. Il s'agit de l'affaire Greenlease, résumée au début du roman :

Carl Austin Hall et Bonnie Brown Heady avaient kidnappé le jeune fils du concessionnaire de Cadillac à Kansas, Bobby Greenlease. Ils tuèrent l'enfant, l'enterrèrent sous une plate-bande fleurie, touchèrent la rançon — 600.000 dollars en coupures de 10 et de 20 dollars faciles à écouler — puis firent la fête pour célébrer leur victoire, dépensant sans compter et puisant les billets par poignées dans les deux valises bourrées. C'est à ce moment-là qu'ils se firent arrêter. Rapidement jugés, tout aussi rapidement condamnés à mort, ils furent exécutés à la mi-

décembre, trois mois après avoir accompli leur forfait [fin septembre]⁸.

Bien que cet enlèvement ait mal tourné, c'est lui qui servira de modèle à Rufus, l'instigateur du second rapt. Podjo peaufinera le plan et cherchera surtout à éliminer toute possibilité de dérapage ; il surveillera étroitement Rufus dont il redoute la propension à l'échec et les accès de violence. Les craintes de Podjo seront d'ailleurs fondées, et l'affaire finira mal. À la violence innée de Rufus, premier facteur d'échec, s'en ajoute un second : le hasard. Malgré toutes les précautions prises, Podjo ne peut pas tout prévoir et notamment la fuite de Rufus avec la rançon et l'attaque par une autre bande de la First National Bank, qui entraînera l'établissement de barrages de police. Il n'y a bien évidemment aucun lien entre les deux affaires ; c'est une pure coïncidence, 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, définition selon laquelle « 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. Notons tout d'abord l'effet de miroitement interne produit par le titre, à propos duquel l'auteur nous a apporté les précisions suivantes :

Ce titre [*September September*], 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 importe. Il est peut-être préférable que chaque lecteur, s'il en a envie, se fasse sa propre opinion, qui de toute façon conviendra aussi bien⁹.

Ce décalage entre l'événement et sa relation est mis en avant dès l'ouverture du récit : « Par ce beau et chaud mercredi de septembre, il y a vingt ans de cela, les journaux du matin retransmettaient en

⁸ Précision omise dans la traduction française p. 33.

⁹ Lettre à P. Carmignani du 11 décembre 1984.

détail les nouvelles de Little Rock où Orval Faubus s'était enfin décidé à sauter le pas » (7). Sur le modèle du titre, construit en écho, la narration comporte le dit et la redite (le répons). En effet, les événements, d'abord présentés par une voix anonyme (appelons-la "Voix X") – celle du narrateur ubiquiste et omniscient qui s'exprime donc en septembre 1977 (il est, selon la terminologie de G. Genette, de type extra-diégétique/hétérodiégétique : 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 (qui ont ainsi un statut intradiégétique/ homodiégétique : ce sont 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*. Dans *Septembre* le matériau narratif est distribué de la manière suivante : l'instance narrative, qui ne fait qu'une fois indirectement allusion à elle-même par l'intermédiaire du pronom personnel *we*/"nous" (qui tout à la fois masque et présuppose un "je", mais, selon E. Benveniste, « un "je" dilaté au-delà de la personne stricte, à la fois accru et de contours vagues¹⁰ »), prend en charge quatre chapitres entre lesquels s'intercalent trois sections, intitulées "Des Voix", exposant le discours et le point de vue de cinq protagonistes (les ravisseurs et les parents de Teddy). 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 entre les trois chapitres intitulés "DES VOIX" est évidente ; leurs narrateurs sont tantôt des hommes tantôt des femmes (il n'y a qu'une section mixte). Ces sept chapitres sont fractionnés en

¹⁰ *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1966), vol. I, 235.

parties à peu près égales par l'estampille de l'auteur : quatorze deltas. Il existe entre ces divers récits de nombreuses passerelles assurant la cohésion de l'ensemble. Ainsi remarque-t-on qu'un programme de télévision, regardé par tel personnage dans un chapitre donné, est simultanément suivi par tel autre personnage dans un chapitre ultérieur (c'est également le cas de photos et d'articles de journaux). Autre exemple : un événement (l'arrivée des trois ravisseurs), narré par la "Voix X", est ensuite repris en détail du point de vue de chacun des participants concernés. Ces changements de foyer de perception sont très fréquents ; le rapt est d'abord décrit comme l'ont vécu Teddy et sa sœur, Sister Baby, puis raconté du point de vue des ravisseurs, etc. 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.

3. L'ALLIANCE TRIPARTITE

Le trio qui arrive à Memphis, le mercredi 4 septembre 1957, se compose d'une femme, Reeny Perdew, et de deux hommes, Podjo Harris et Rufus Hutton. Ces trois personnages ont mis en commun leurs ressources et leurs talents pour mener à bien leur entreprise, mais cette association est loin de présenter un caractère stable. Il ne saurait d'ailleurs en être autrement ; toute situation triangulaire est, nous l'avons maintes fois constaté, génératrice de tensions et d'oppositions, exacerbées, dans le cas présent, par l'intimité forcée que l'exécution du projet impose aux ravisseurs. Les relations de ce ménage à

trois passeront par deux phases distinctes : Reeny et Rufus forment, dans un premier temps, un couple à part, et Podjo est relégué au rang de tiers importun. Après une brouille (« un conflit à trois », p. 246), 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 (ils ont connu l'armée, le pénitencier et la même dérive) 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, succède, après l'orage, l'équilibre final d'une relation duelle. Alors que trois personnes arrivent à Memphis, début septembre, il n'en reste plus que deux, à la fin du roman, pour entrer « dans l'État d'Arkansas et le mois d'Octobre » (322).

Il existe cependant entre Podjo, Rufus et Reeny un certain nombre de points communs : ils sont tous trois originaires de Jordan County et en rupture de ban avec la société. Les deux hommes sont des repris de justice et Reeny, après s'être longtemps tenue à la lisière du crime, saute le pas avec eux. L'échec social se double d'un échec sentimental ; on note chez chacun d'entre eux, la même carence affective, la même recherche, au hasard des rencontres, de l'Autre qui viendra combler un manque, une béance originelle. Enfin, 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 à un dîner de célibataires pour exhiber son corps désirable ; 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 pitoyables, 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 et complu 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 du mauvais sort que d'une quelconque némesis. Comme dans *Tourbillon*, les circonstances atténuantes et aggravantes sont si habilement réparties entre les vic-

times et les ravisseurs, les Noirs et les Blancs, que le partage des responsabilités et l'exercice du jugement en deviennent très malaisés.

Rufus Hutton

Le portrait de l'instigateur du rapt est très caractéristique de cet effet de charge que nous venons d'évoquer. Abandonné très tôt par un père qu'il n'a pas connu, Rufus passe son enfance et son adolescence entre un grand-père grabataire, auquel il sert de garde-malade, et une mère indifférente qui court la prétentaine (« elle ne pensait qu'à ça, prendre du bon temps » p. 83). La personnalité tout comme le destin de Rufus sont déterminés par ce que chacun de ces trois adultes lui laisse en héritage.

Après plus de trente années d'honnête labeur dans la banque Tilden, "Old Mr. Cilley", le grand-père, confie à Rufus une curieuse philosophie de l'existence et d'étranges préceptes : « J'ai jamais pris un sou, me dit-il encore. Pas un seul sou. Erreur. Er...reur. Prends-les, Rufus, tu m'entends ? Prends-les. Seule façon d'y arriver. Vole-les. » (84). La leçon sera entendue. L'influence ou l'exemple d'Eva, la mère, se retrouve dans le goût de Rufus pour le plaisir/*Fun*, valeur suprême, et l'intérêt quasi exclusif qu'il porte à la bagatelle. Quant à son père, ou plus justement son géniteur, Conrad Hutton, il lui lègue 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 ! » (83). Ce nom onomatopéique, associé en anglais au vrombissement d'un moteur qu'on emballe (l'équivalent français serait "Vroom") est prédestiné : on le retrouve, contrepoint ironique, dans la description de la dernière tentative de fuite de Rufus qui ruse avec sa voiture pour forcer 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 » (57). Rufus est très représentatif du type de personnage que l'on rencontre dans l'œuvre de S. Foote : au sentiment d'incomplétude, qui le

fait courir après lui-même, s'ajoutent une impression de dédoublement et la sensation d'être à la croisée de deux états. 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, par une série d'identifications aliénantes, 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 » (86). Rufus brode ainsi autour de la béance originelle de son être (exactement comme une broderie s'organise à partir d'un centre vide) 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 ; les femmes – et la sexualité – joueront ce rôle. En l'absence de toute référence au père, au Phallus (cet élément symbolique, situé hors de la réalité anatomique, est le signifiant primordial du désir dans la triangulation œdipienne), Rufus, comme l'explique excellemment Podjo, a organisé sa personnalité autour du pénis : « Y a pas de limites pour des hommes comme lui, entièrement dominés par leur sexualité [*built around their privates*], qui envoie à leur cerveau des messages sans appel » (269).

Dans la satisfaction de ses besoins sexuels, se font entendre la petite musique de la demande d'amour (« il ne saurait qu'en faire. Et en même temps il ne peut pas s'en passer », p. 153) et les grandes orgues d'une vague religiosité (« le fait est qu'à ces moments-là ce sont toujours des mots pieux qui lui viennent aux lèvres, tels que "Doux Jésus !" "Sainte Mère de Dieu", ou encore les noms des quatre Évangélistes à la file », p. 154), qui rappelle la leçon de *Tourbillon* sur les liens entre la luxure et la sainteté.

Il est d'ailleurs une anecdote très révélatrice de cette nostalgie de l'union, de la fusion originelle, qui habite Rufus ; il s'agit des derniers mots échangés par les ravisseurs du petit Bobby Greenlease qui avaient demandé à être exécutés ensemble : « "Ça va, mon chéri ?" demanda Bonnie Brown Heady à son compagnon [...]. "Oui, maman", répondit Carl Austin Hall tandis que déjà le gaz montait vers eux. "Tu

trouves pas ça formidable ?" s'exclama Rufus, ses pâles yeux bleus brillant d'admiration » (33).

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 ce [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 refuse de se défaire de cette luxueuse *Thunderbird* la bien nommée (elle connote le feu et la féminité : *bird* en argot désigne une "poule"), qu'il a d'ailleurs déjà baptisée Celia et qui remplit pour lui une évidente fonction symbolique, mise en relief par son propre commentaire sur le rôle de la voiture dans la société américaine : « Tu oublies le côté sentimental. La première voiture qu'un gars s'achète, ça compte. Les sociologues eux-mêmes reconnaissent que, pour un Américain, c'est un véritable événement. Il s'y attache, à sa première voiture ; paraît même qu'il ne l'oublie jamais » (287). Rufus ne renoncera pas davantage à sa voiture quand il sera "coincé" par le barrage de police. Deux possibilités s'offrent à lui : se rendre ou forcer le passage. Rufus opte pour la seconde solution, qui implique que pour la première fois de sa vie il aborde l'obstacle de front. C'est donc dans ce substitut motorisé du sein maternel que Rufus (le Rouge), mû par un irrésistible instinct d'auto-destruction, rencontre, dans une sorte d'apothéose, celle qu'il a toujours, à travers les petites morts de l'orgasme, inconsciemment courtisée : la Mort. Ainsi s'achève la carrière de Rufus Hutton. Que proposer en guise d'épithète ? Peut-être cette phrase tirée non de *Septembre*, mais de *La Conquête du Courage* de S. Crane¹¹ : « Il était allé toucher du doigt la grande Mort. Désormais, il était un homme : il avait conquis le courage ! »

¹¹ Traduit de l'anglais par F. Viellé-Griffin et H.-D. Davray (Paris : Mercure de France, Le Livre de Poche, 1967) 185.

Podjo Harris

Podjo, le vétéran de l'équipe, a suivi le même itinéraire que Rufus Hutton : l'armée, la guerre, le pénitencier (pour homicide involontaire) et la même série de hauts et de bas dessinant ce schéma de l'échec déjà associé à la vie du précédent personnage. Toutefois, à la différence de ce dernier, Podjo a profité des leçons de l'expérience et se révèle beaucoup plus pondéré et réfléchi que l'impulsif Rufus. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Rufus met Podjo dans le coup ; le rôle de l'aîné (substitut du père) consistera essentiellement à contrebalancer les excès d'un novice trop fantaisiste. Malgré sa prudence naturelle qui le pousse à surveiller Rufus de près et lui fait fuir tout ce qui peut « entraver la concentration qu'il jugeait nécessaire à sa vocation de joueur professionnel » (222), Podjo n'est pas à l'abri d'une défaillance. Il a beau se méfier des femmes (il doit son séjour à Parchman à l'une d'entre elles), il se laissera séduire par Reeny et compromettra ainsi la cohésion du trio.

C'est que Podjo est soumis à rude épreuve, à la double tentation de la vue et de l'ouïe : il entend les ébats du couple et doit en plus subir les avances de Reeny. Ce tiraillement entraînera l'effondrement de toutes les défenses patiemment élaborées par Podjo, qui succombera à la tentation et se posera ainsi en rival de Rufus.

L'attraction de Podjo pour Reeny s'explique en partie par le fait qu'il trouve chez elle une dimension féminine et surtout maternelle qui semble lui avoir fait défaut dans son enfance. En revanche, comme le révèle l'histoire de son curieux prénom, le personnage du père (totalement absent dans le cas de Rufus) a joué un rôle considérable dans l'évolution de Podjo :

« C'est à lui que je devais mon nom. 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 » (281).

Le fils ne saurait être l'égal du père. Chez Podjo, comme il l'avoue lui-même, tout change d'échelle ; il n'est jusqu'à ses espérances qui ne soient révisées à la baisse : parti pour rafler 30.000 dollars, il se retrouve avec 1.000, qu'il perd d'ailleurs au poker en une

seule soirée. Le rêve aura été de courte durée. Après cette brève parenthèse, Podjo retombe dans la médiocrité et le quotidien.

L'auteur a en fait représenté en Podjo l'artiste raté ("*the bad artist*")¹² celui qui, égoïstement, sacrifie tout à son art sans que pour autant ce dévouement et cet intérêt exclusif soient payés de retour.

Reeny Perdew

Reeny Perdew (la fille perdue ?) 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 : « En somme, le péché - le besoin de pécher - l'avait conduit au salut et à la rédemption. Mais il ne l'admit pas pour moi lorsque vint mon tour d'entrer en lice, quel qu'en fût le résultat, y compris le salut¹³ ».

L'auteur fait preuve d'une belle constance dans le recours à l'enfance des protagonistes pour révéler l'étymon de leur personnalité. 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 (146).

Cette tentative de duplication avorte : « En fait, c'est bien plutôt à lui que je ressemblais » (146) et, si l'on en croit Podjo, il n'est nulle odeur de sainteté chez Reeny : « Il se dégageait d'elle une odeur de femelle, une odeur de lit » (10). Autant dire que la vie de Reeny est jalonnée d'aventures sentimentales et de rencontres plus ou moins heureuses jusqu'à l'arrivée de Rufus et de Podjo dont le projet

¹² Entretien avec l'auteur le 6 mai 1985.

¹³ Page 146. Nous avons modifié la traduction proposée qui est totalement erronée.

d'enlèvement comporte un double attrait : celui de l'argent, bien sûr, mais, plus irrésistible encore, celui de la transgression (« par-dessus tout l'idée de commettre un crime. J'avais plusieurs fois failli franchir la barrière, [...] mais cette fois j'étais en plein dedans et c'est infiniment plus excitant qu'on ne pense » p. 152).

Reeny représente le complément que, consciemment ou non, les deux hommes ont toujours recherché, 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'auditeur passif et envieux.

La tension engendrée par le rapt, la présence de l'enfant, qui suscite chez Rufus un sentiment de jalousie, et l'attente du dénouement modifieront cette cordiale entente. Reeny commence à se détacher de Rufus quand elle s'aperçoit qu'elle n'est pour lui qu'un moyen et non une fin ; la rupture est consommée quand Rufus suggère de se débarrasser de l'enfant et révèle ainsi sa nature foncièrement cruelle. Podjo Harris prend la relève, séduit par les échos qu'il a perçus, mais surtout par les manifestations de l'instinct maternel que la présence du jeune Teddy éveille chez Reeny. Mais la relation qui s'instaure entre eux est à sens unique : Podjo ne s'abandonne pas, car il redoute toute forme d'attachement. Même si son attirance pour Reeny répond à quelque chose de profond, Podjo voit dans cette liaison une simple péripétie susceptible d'avoir une influence bénéfique sur la seule activité qui compte véritablement à ses yeux : le jeu.

Entre ces trois personnages, s'établit donc une nouvelle configuration ; Rufus est exclu et disparaît dans l'accident de voiture, Reeny et Podjo restent seuls. La relation qui se noue entre eux paraît d'autant plus stable qu'elle est en quelque sorte prédestinée :

Je n'en revenais pas. Voir les choses décrire un cercle parfait. [...] Je la [Reeny] remarque encore, à une ou deux reprises, dans le préau de l'école, à Ithaca, et puis l'année se termine et tu t'en vas. Tu ne la revois pas et tu ne penses plus à elle [...]. Et puis vingt années se passent - vingt-six, pour être exact, une génération - et tu es là étendu sur un matelas nu avec la petite Reeny Jimson que tu as vue pour la dernière fois quand elle avait neuf ans et que tu en avais quatorze. [...] Que de

choses nous avons accumulées au cours de ces vingt-six ans, y compris trois mariages, une guerre, le Texas, et le pénitencier de Parchman ! Le temps pour elle de faire la putain et pour moi d'aller au bain, et la roue fait son tour complet. (271)

4. LA CASE DE L'ONCLE TIO

Tous les personnages noirs impliqués dans cette histoire de rapt (Eben, Martha, Sister Baby, Mamma Cindy et Dolly) sont autant de satellites gravitant autour d'un astre central, le patriarche Tio ou Theo Wiggins, qui, tel Dieu le Père dont il porte d'ailleurs le nom (Theo = Dieu), règne en despote sur *Nigger heaven* (le quartier noir). Theo Wiggins – « lourd et impassible tel un Bouddha d'ébène » (233) –, concentre sur sa personne tous les attributs de l'être d'exception sinon de la divinité : puissance, sagesse, richesse et même éternité (« D'abord, j'avais la conviction qu'il nous enterrerait tous si tel était son bon plaisir », p. 60). On peut même ajouter à cet imposant catalogue, le mystère d'une génération quasi spontanée : Theo Wiggins s'est formé, comme la perle précieuse, par additions concentriques autour d'un grain d'or (« comme s'il avait été construit 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 » (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» :

Tu crois que je m'en faisais quand un type me méprisait ? Bien au contraire, ça me donnait barre sur lui. Il ne se donnait même pas la peine de s'assurer de mes atouts, surtout quand il s'agissait d'un Blanc. Le fils de l'oncle Tom, à plat ventre devant les Blancs ! Ils peuvent bien penser ce qu'ils veulent aussi longtemps que moi je sais que je suis moi. (265)

C'est bien plus que ne peuvent en dire la majorité des personnages de S. Foote ; pour Theo Wiggings, nul problème d'identité ou d'adaptation. Son opportunisme et sa prudence lui permettent de choisir le bon camp, de profiter, sans avoir jamais à le rencontrer, des largesses du candidat réformateur E. Crump, et de jouir d'une totale liberté de manœuvre pour mener ses affaires. Theo Wiggings franchira allègrement toutes les étapes de la réussite sociale, consacrée, comme il se doit, par l'union avec une femme au teint clair.

L'omnipotence de Theo Wiggings s'affirme particulièrement à l'égard de sa fille et de son gendre, qui vivent d'ailleurs sous le regard permanent du patriarche dont le portrait figure en bonne place dans la salle de séjour des Kinship. La souveraineté de ce regard est matérialisée par le médaillon en forme d'œil qui orne la porte vitrée du bureau de Theo Wiggings. Martha, sa fille et Eben, son gendre, ne sont que les créatures du Père tout-puissant ; Theo a peuplé son univers d'êtres à son image ; Martha est présentée comme « une réplique féminine à échelle réduite » (72) et toute son existence porte l'empreinte du père : c'est lui qui arrange les fiançailles avec le premier prétendant (Lydel Partridge), élimine le second (Snooker Martin), qui en veut plus à son argent qu'à sa fille, et déniche le troisième, le bon, Eben Kinship. Tout, argent, maison, promotion et même descendance dépend de lui ; Martha résume la situation d'une manière aussi crue que parfaite quand elle dit : « La verge appartenait bien à Eben, mais c'était Daddy qui l'actionnait » (172).

Eben Kinship dépend totalement de son beau-père ; ce n'est qu'un pion entre ses mains, une pièce de l'échiquier où Theo Wiggings joue sa partie. La façon dont se déroule la première rencontre entre le jeune homme et le notable est caractéristique ; Eben est capté par un regard impérieux qui prend sous garde tout ce sur quoi il se pose. Eben, intrigué par l'intérêt que lui porte Theo, croit d'abord que celui-ci a reconnu en lui une sorte d'alter ego au teint clair (« Je crus d'abord qu'il voyait en moi une sorte de réplique de lui-même », p. 71), alors qu'il entre simplement dans les projets de Theo de marier sa fille et d'assurer sa descendance. Eben est ainsi pris dans le champ d'attraction de l'astre Wiggings, qui est sa source d'énergie et de mouvement : « *Eben Kinship, Expert-Comptable*, devint *Eben Kinship, mari* ou plus exactement *Eben Kinship, gendre*. » [73]). Mais l'emprise du *pater familias* s'étend aussi à la génération suivante. Le fils

d'Eben est baptisé Teddy, abréviation de Theo ou de Édouard (= *riche, heureux + gardien*), mais son grand-père pousse l'analogie jusqu'à l'appeler Theo, ce qui lui vaut d'être souvent repris par Eben. La fille d'Eben sera elle aussi baptisée du nom de sa grand-mère (Lucinda).

Telles sont les relations et les rapports de force qui règnent au sein de la famille Kinship-Wiggins ; l'enlèvement de Teddy va bouleverser ces rapports et en instaurer de nouveaux. Martha, la bien nommée (Martha veut dire « celle qui devient amère »), qui est chagrinée par la dépendance financière de son ménage à l'égard de son père et en tient rigueur à son mari, s'affranchira de la tutelle du premier et se rapprochera du second. 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. Dans un premier temps – celui de la conscience aliénée – Eben accepte les règles du système : en témoigne sa réaction hostile au boycottage des bus de Montgomery. Puis survient le rapt de Teddy, qui agit comme un révélateur ; Eben se rend enfin compte de son aliénation et de son impuissance : « Une colère tournée à la fois contre ceux qui avaient kidnappé son fils [...] et contre la société où il lui fallait vivre » (231). Cette prise de conscience se traduit par la condamnation et le rejet d'un système qui a révélé ses carences et son iniquité :

Qu'est-ce que tu penses d'un système, d'une société qui te tourne le dos quand ça va mal pour toi ? Qui te foule aux pieds quand tu es déjà par terre ? Et qu'est-ce que tu penserais d'un homme qui ferait tout pour que ce système continue, non seulement pour lui mais pour ses enfants, qui reprendront les choses là où il les aura laissées ? (261)

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 (256).

Cette carence, symbolisée par l'abréviation du prénom (le diminutif connote la diminution de la virilité : « Ebenezer le Roc, le Secourable, ne tarda pas à se transformer en Eben », p. 69), sera comblée grâce aux nouvelles responsabilités qui incombent à Eben, après l'enlèvement de Teddy. Dans l'adversité, Eben occupe enfin le rôle que son nom le somme d'assumer : il (re)devient le "Roc secourable" autour duquel se regroupe la famille.

Ebenezer se révolte contre le système, mais aussi contre son beau-père, qu'il perçoit comme un représentant des forces qui l'écrasent. Ce qu'Ebenezer reproche à Theo Wiggins, c'est de s'être trop bien adapté à un système qui, même s'il favorise la réussite de quelques individus, opprime la majorité des Noirs :

- Le principal, c'est qu'on y est arrivé.
- Oui, et on a pas pu s'y prendre autrement, vu la façon dont les choses se passent dans cette ville et dans le pays tout entier. Peut-être même dans tous les pays du monde, si ça s'trouve. Vous aviez raison. Vous avez toujours raison, et c'est ça qui est mal.
- Tu veux dire les lois ?
- Les lois et bien d'autres choses encore. Et ce qui attend Teddy...et Cinda Baby aussi. J'ai eu beau m'enraciner, comme vous disiez, qu'est-ce j'en ai eu de plus ? C'est tout le système qu'il faut changer.
- Et c'est ce que tu veux faire ?
- On peut toujours essayer.
- Moi, ce système je m'en suis servi, et contre eux, et ça m'a réussi.
- Mais à moi, il ne m'a rien apporté sauf à travers vous. Peut-être que moi aussi je pourrais m'en servir contre eux mais à ma façon, pas à la vôtre, quand ma situation sera meilleure et que je me sentirai assez fort pour prendre des décisions (307).

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. » (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 nou-

velle : 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 » (253).

SHILOH

(1952)

AGÔN

RÉBELLION DU DISCOURS
SUBVERSION DES GENRES

INTRODUCTION

LE DESIR de jeter un pont entre les romans qui composent notre corpus et les trois volumes de *The Civil War*, qui n'en font pas partie, nous a conduit à placer en dernier l'analyse de *Shiloh*. En fait, *Shiloh* est une œuvre charnière représentant un stade intermédiaire entre une pratique ouvertement littéraire et celle, résolument historique, de *The Civil War*. En outre, *Shiloh* se distingue nettement des autres romans : *Tournement*, *Tourbillon*, *L'Enfant de la fièvre* et *L'Amour en saison sèche* présentaient une fiction à travers les catégories du réel, entendu au sens large de références historiques, sociales, économiques et autres ; *Shiloh* inverse en quelque sorte le rapport précédent, puisqu'on y voit des événements historiques (les divers épisodes de la bataille du même nom) prendre des allures de fiction (la réalité s'appréhende, se donne à lire comme une fiction).

Ce déplacement n'est pas le premier ; en effet, dans l'ordre de publication, *Shiloh* arrive en quatrième position. Paru en 1952, il a été précédé de *Tournement* (1949), de *Tourbillon* (1950) et de *L'Amour en saison sèche* (1951). Dans l'ordre de composition cependant, le roman occupe en réalité la seconde place. L'auteur nous a confirmé qu'il en avait rédigé une première version en 1948 et qu'il l'avait ensuite laissée de côté pour se consacrer aux œuvres déjà mentionnées. Ce n'est donc qu'en mai 1951 que S. Foote a repris son manuscrit pour le retravailler afin de le publier en avril de l'année suivante, quatre-vingt-dixième anniversaire de la bataille qui a donné son titre au roman. À cette époque, précise-t-il, « Je travaillais aux dernières nouvelles de *L'Enfant de la fièvre*, sorte de résumé de ce qui s'est passé avant¹ ». *Shiloh* devait être le premier volet d'un triptyque consacré à la guerre civile, projet qui n'a pas abouti, et S. Foote s'en explique dans la lettre précédemment citée :

Shiloh devait être le premier des trois romans sur la guerre de Sécession que j'avais l'intention d'écrire au cours de mon existence ; les deux autres concernaient le siège de Vicksburg et une bataille appelée "Brice's Crossroads". Ce sont trois batailles du Mississippi, y

¹ Lettre à P. Carmignani du 20 novembre 1979.

compris Shiloh qui a eu lieu un peu au-delà de la frontière avec le Tennessee. Mais comme j'ai entrepris ces trois volumes sur la guerre de Sécession, il est à peu près certain que je n'écrirai jamais les deux autres ; je suis saturé de cette guerre, jusqu'à la fin de mes jours².

Malgré l'abandon de cette vaste fresque, *Shiloh* ne fait pas figure d'œuvre isolée, mais s'inscrit au contraire dans une certaine continuité, dimension essentielle de la création littéraire chez S. Foote. Les liens entre ce roman et ceux qui le précèdent ou lui font suite se manifestent à plusieurs niveaux et notamment :

– celui des personnages : parmi les troupes venues en découdre à Shiloh, figure le simple soldat Luther Dade, adolescent qui n'est autre que le grand-père de Luther Eustis ;

– celui de l'histoire : la bataille de Shiloh est reprise dans le premier volume de *The Civil War* où sa relation occupe les pages 319-351. Elle est également furtivement mentionnée dans “La Colonne de feu” ;

– celui de la technique : la présentation d'une histoire au moyen de récits alternés, imputables à des narrateurs différents, rappelle celle utilisée dans *Tourbillon* ou même *Septembre en noir et blanc*.

Shiloh, dont l'action se situe en 1862, est cependant le seul roman entièrement consacré à la guerre civile, qui représente pour l'imaginaire collectif des Sudistes le grand événement de leur histoire. Dans la fournaise de la guerre, le Sud a forgé le sentiment de son identité et de son unité. Le conflit sert de point de référence dans la chronologie sudiste car tout est daté par rapport à cet événement. M. Twain a fort justement écrit que : « toute la journée on entend dire, pour situer des événements, qu'ils ont eu lieu depuis la guerre ; pendant la guerre ou avant guerre ; ou juste après la guerre ; ou environ deux ans ou cinq ans ou dix ans avant ou après la guerre. Cela montre à quel point tout le monde a été personnellement affecté par ce redoutable épisode³ ». 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

² Ibid.,

³ D. Aaron, *The Unwritten War : American Writers and the Civil War* (Oxford : Oxford University Press, 1973) 315.

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'immortalité⁴ ». Outre l'immortalité, le Sud y a gagné « Le Grand Alibi/*The Great Alibi* » : « Grâce au Grand Alibi le Sud 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 » (Warren 14-15). Le Nord, pour sa part, y a trouvé un fonds inépuisable de vertus : « [...] le Nordiste, avec son Capital de Vertus, se sent absous par l'histoire, automatiquement absous. Il a en poche, non une indulgence papale colportée par quelque dispensateur errant du Moyen Âge, mais une indulgence plénière pour tous ses péchés, présents, passés et à venir, généreusement offerte par l'histoire » (54-55). Le legs de la guerre civile a ainsi profondément affecté le Nord et le Sud, et l'on peut légitimement prétendre, comme Thomas Beer, que « bien qu'elle se soit en fait terminée en 1865, on peut raisonnablement espérer que sa fin politique interviendra vers l'an 3000⁵ ». La guerre de Sécession et le mythe qu'elle a engendré sont promis à un bel avenir !

⁴ R. P. Warren, *The Legacy of the Civil War* (Harvard University Press, 1983) 14-15.

⁵ D. Aaron, *op. cit.*, XIII.

I. DE L'HISTOIRE (L'ACTION) À LA FICTION (LA RÉACTION)⁶

Avant de nous intéresser à la fiction, nous ferons un rapide historique de l'événement qui a fourni à l'œuvre romanesque et son sujet et son titre.

Depuis le début du conflit, en avril 1861, les principaux affrontements se sont déroulés à l'Est, où chaque camp pensait obtenir une décision rapide par la prise de la capitale adverse (Washington ou Richmond). Le théâtre d'opérations de l'Ouest, malgré son importance stratégique, n'a connu que des engagements mineurs et ce n'est qu'après la publication par le Président Lincoln (le 27 janvier 1862) d'une directive préconisant une avance sinon une offensive sur tous les fronts, que la guerre se porte dans ce secteur où se trouve un général peu connu, U. S. Grant.

Avec l'aide de la flottille fluviale et des canonnières du Commodore Foote (aucune parenté avec l'auteur), Grant va investir les forts Henry et Donelson, qui barrent les vallées du Tennessee et du Cumberland (cet épisode est relaté dans le roman, page 9). La chute de ces deux ouvrages fortifiés contraint les Confédérés à modifier leur dispositif : ils abandonnent en fait le Kentucky et une partie du Tennessee. Par la perte de ces territoires, une des lignes de communications et d'approvisionnements les plus importantes de la Confédération se trouve à portée de l'ennemi. Pour écarter cette menace, l'État-Major du Sud ordonne au général Albert Sidney Johnston de préparer une offensive. Johnston, courant le risque de voir son armée de 40.000 hommes se battre à un contre deux s'il laisse au Nordiste Buell le temps d'effectuer sa jonction avec les troupes de Grant, imprudemment campées sur la rive gauche du Tennessee (donc dos au fleuve), décide de lancer une attaque surprise. Le 6 avril 1862, un dimanche,

⁶ S. Foote, *The Novelist's View of History* (Palæmon Press Limited, 1983), sans pagination : « La différence essentielle est, à mon sens, que l'historien essaie d'atteindre cet objectif [la vérité] en communicant des faits, tandis que le romancier communique des sensations. Le premier met l'accent sur l'action et le second sur les réactions ».

commence la bataille que les Nordistes appelleront *Shiloh* et les Sudistes, *Pittsburg Landing*.

Bien que l'effet de surprise n'ait pas été total (le roman insiste sur ce point) et qu'il ait même été question d'annuler l'opération devant la lenteur des préparatifs et de la mise en place, la bataille tourne dès le début à l'avantage des assaillants. Les Nordistes sont à tel point bousculés qu'un vent de panique souffle dans leurs rangs ; des milliers d'hommes (les estimations varient entre 6.000 et 12.000) vont se mettre à l'abri d'un escarpement (épisode déjà décrit dans "La Colonne de Feu"). Les Sudistes sont, au soir de cette première journée de combats et malgré la perte de Johnston, maîtres du champ de bataille. Malheureusement, Beauregard, nouveau commandant en chef, ordonne de suspendre l'attaque au lieu d'exploiter le succès initial. Cet arrêt des hostilités sera fatal aux Confédérés ; pendant la nuit, les troupes de Buell et de Wallace viennent combler les vides dans les rangs de l'armée de Grant et lui donner ainsi un avantage numérique décisif lorsque la bataille reprendra le lendemain matin. Forrest, averti de ce débarquement, essaiera en vain de convaincre les généraux sudistes de lancer une attaque de nuit. Malgré une vive résistance, les Sudistes devront céder tout le terrain conquis la veille et battre en retraite sous la protection de quelques éléments de cavalerie, conduits par Nathan Bedford Forrest en personne.

Parmi les grandes batailles de la guerre de Sécession, Shiloh a été une des plus sanglantes et des moins décisives. S. Foote en dresse dans *The Civil War* un bilan éloquent :

Les pertes des Nordistes s'élevèrent à 1.754 tués, 8.404 blessés, 2.885 prisonniers : total 13.047 dont 2.000 hommes de Buell. Les Confédérés ont compté 1.723 tués, 8.012 blessés, 959 disparus : total 10.694. Sur les 100.000 soldats engagés dans la première grande bataille sanglante de cette guerre, environ un combattant sur quatre a été tué, blessé ou fait prisonnier. Les pertes se sont élevées à 24 pour cent, soit le même taux qu'à Waterloo. Cependant, Waterloo avait réglé la question tandis que cette bataille n'avait apparemment rien réglé du tout. Une fois terminée, les deux armées se sont retrouvées au même point avec d'autres Waterloo en perspective. D'un autre côté cependant, cette bataille avait réglé pas mal de choses. Le volontaire américain, quel que fût son camp, et si inexpérimenté fût-il, se battraient aussi farouchement et résisteraient aussi fermement que les soldats réputés de l'Europe. [...] Les pertes américaines lors des trois conflits

précédents - la Révolution, la guerre de 1812 et la guerre du Mexique : 10.623+6.765+5.885 - s'élevaient à 23.273 ; celles de Shiloh à 23.741 et c'est Grant qui avait perdu le plus d'hommes.

C'est peut-être là ce qui l'a fait changer d'avis quant à la valeur guerrière de ses adversaires. En tout cas, loin de les croire "totalement dégoûtés" et prêts à jeter l'éponge, il reconnut plus tard, très honnêtement, qu'à partir de Shiloh : « J'avais renoncé à toute idée de sauver l'Union autrement que par une victoire totale » (350-351).

Tels furent le bilan et les conséquences de Shiloh, « la première bataille moderne de la dernière guerre romantique⁷ ».

Comment dire Shiloh ? Comment même, si l'on fait de la bataille le sujet (dans tous les sens du terme) du roman, Shiloh peut-il se dire ? La réponse apportée par l'auteur à ce problème de technique narrative rend compte de la forme originale du roman (et si l'on en croit W. Faulkner, qui s'y entendait, la solution retenue par S. Foote a été la bonne). Ces questions de forme et de technique sont d'une importance capitale et l'on voit même – effet de mise en abyme – les participants à la bataille s'en préoccuper : ainsi, par exemple, le caporal Blake et le soldat Robert Winter :

Il [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.

Je voyais bien ce qu'il voulait dire mais toute discussion était inutile. Personne ne s'y prendrait de la sorte. Ça serait trop confus. Quand ils lisent ou quand ils écrivent, les gens veulent voir les choses du point de vue de cet Œil énorme dans le ciel, comme s'ils étaient Dieu⁸.

On ne saurait être plus clair : un bon roman de guerre se caractériserait par le refus de la vision panoramique d'un observateur divin, placé au-dessus de la mêlée. Ce regard souverain écrase les détails et ne retient dans son champ de vision que les grands mouvements de

⁷ S. Foote cité par H. White et R. S. Sugg, *Shelby Foote* (Boston : Twayne Publishers, 1982), "Preface".

⁸ *Shiloh* (New York : Dial Press, 1952) 164.

masse où disparaît l'individu. La formule narrative adoptée par l'auteur exclura donc le point de vue de Dieu, mais il faut aussi, pour la définir complètement, y ajouter un autre critère, qui distingue d'ailleurs le romancier de l'historien : si l'historien met l'accent sur l'action ou l'acte, 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, c'est-à-dire telle qu'elle se reflète dans son esprit.

Ces deux critères (restriction du champ de vision et insistance sur le vécu) régissent la composition d'une œuvre qui se présente sous la forme d'une suite de récits apparemment autonomes : chacun retrace un épisode de la bataille et en livre le reflet, plus ou moins déformé, dans la conscience qui le perçoit et le vit. Quant à la bataille, elle informe l'ordonnance des divers récits prenant en charge la relation des événements : au témoignage d'un Sudiste, succède celui d'un Nordiste et ainsi de suite. Cette alternance évoque le rapide échange d'une passe d'armes. Les narrateurs sont au nombre de six :

SUDISTES

1. Lieutenant Palmer Metcalfe
Aide-de-Camp, État-Major de Johnston

3. Simple soldat Luther Dade
Fantassin, 6^e Régiment du Mississippi

5. Sergent Jefferson Polly
Éclaireur, Régiment de cavalerie de Forrest

7. Palmer Metcalfe
Sans affectation

NORDISTES

2. Capitaine Walter Fountain
53^e Régiment de l'Ohio

4. Simple soldat Otto Flickner
Artilleur, 1^{re} Batterie du Minnesota

6. Section du 23^e Indiana

Chaque récit 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). Il faut toutefois noter que le principe de discontinuité, voire d'opposition introduit par la succession des épisodes et l'alternance des narrateurs

est contrebalancé par une triple unité (de lieu, de temps et d'action) et les nombreux liens qui se tissent entre les divers participants. Loin d'être un simple défilé de monades narratives, le roman multiplie les connexions et les correspondances (les témoignages se recourent, les personnages se rencontrent, relatent les mêmes détails, parlent les uns des autres, etc.) assurant la cohésion de l'ensemble.

II. LE REGARD DES HOMMES

1. Lieutenant Palmer Metcalfe

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).

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). Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le lieutenant Metcalfe entre en campagne armé d'une solide culture littéraire qui affecte sensiblement sa vision de la guerre : au spectacle du formidable déploiement de troupes, il réactive l'antique mythe de Cadmos (« comme si la route elle-même s'était animée, comme si on y avait semé les dents du dragon des temps mythiques », p. 4), puis multiplie les références culturelles (Shakespeare, Keats, Scott et Dumas). L'influence de la littérature est encore plus profonde qu'il n'y paraît, car la guerre prend pour le jeune officier, avant qu'il n'en fasse l'expérience sur le terrain, l'allure d'un exercice de style, calqué sur « le premier paragraphe de l'ordre de bataille de Napoléon à Waterloo » (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 dérégulé 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 (*Chronos*), 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 » [205]). Comme l'indique 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. 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, 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 »/ "*the seeds of defeat*" (200). Shakespeare 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 » (206)⁹.

Le bilan que dresse Metcalfe après la bataille 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 Nathan B. Forrest (« C'est alors que Forrest me donna ma première leçon de tactique à sa manière, qui n'avait rien à voir avec celle du manuel. J'avais entendu parler de ses méthodes de combat peu orthodoxes ; on m'avait même dit que l'audace était la clef de son succès—il se battait “d'instinct” », p. 210), il décide de s'engager sous ses ordres. Palmer

⁹ *Macbeth* (Paris : Éditions Rencontre, 1961-1964), trad. par François-Victor Hugo.

considère le colonel Forrest comme une sorte d'atout dans le jeu des Sudistes ; c'est le seul argument qu'il puisse opposer à la condamnation de la cause sudiste qu'ont prononcée deux hommes qu'il vénère : son père (un romantique invétéré) et le général Sherman, qui a commandé l'école militaire où le jeune officier a fait ses classes :

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 (200).

Sherman s'exprime en termes encore plus nets et catégoriques ; son réquisitoire est véritablement prémonitoire :

« Vous autres parlez de la guerre avec beaucoup de légèreté. Vous ne savez pas de quoi vous parlez. [...] La guerre est épouvantable ! Vous vous trompez également sur les Nordistes. Ce sont des hommes paisibles mais déterminés, et ils se battront — ils ne vont pas laisser détruire ce pays sans faire un puissant effort pour le sauver. D'ailleurs, où trouverez-vous les hommes et le matériel pour vous opposer à eux ? Le Nord sait fabriquer une machine à vapeur, une locomotive ou un wagon ; vous savez à peine produire un mètre de tissu ou une paire de chaussures. Vous vous précipitez dans une guerre contre un des peuples les plus puissants, ingénieux et déterminés de la terre — et qui se trouve à vos portes ». Il s'arrêta et se renfrogna.

« Vous échouerez inmanquablement. Vous n'êtes prêts à la guerre que par votre courage et votre détermination. Pour le reste, vous êtes totalement démunis, et pour commencer votre cause est mauvaise » (216).

Quoi qu'il en soit, la charge héroïque de Forrest à *Fallen Timbers* fournit à Metcalfe le plus cinglant démenti qu'il puisse opposer au cynisme de son père (la guerre est, selon lui, « plus une affaire de terrassiers que de chevaliers », p. 200) et aux prédictions pessimistes de W. T. Sherman :

Ce n'est qu'avec la charge de *Fallen Timbers* que j'ai trouvé la réponse, la faille dans son argumentation. Il avait oublié Forrest ou les hommes tels que Forrest, qui ne se battaient pas comme si le rapport des forces déterminait le vainqueur, qui ne croyaient pas nécessairement que Dieu est du côté des gros bataillons, qui chargeraient contre une brigade avec la moitié d'un régiment épuisé et repousseraient cette brigade en déroute jusque dans son camp, démoralisée et trop heureuse

de s'en tirer ainsi. L'armée qui aurait Forrest—et l'emploierait—pourrait se permettre de placer ses espoirs en autre chose que le nombre et la force mécanique. C'était là la réponse à tout ce qu'il avait dit et mon avenir était tout tracé (218).

Ainsi, tous les handicaps affligeant les Sudistes deviennent, comme par enchantement, autant d'avantages pouvant assurer le succès de leurs armes :

Au lieu d'être une prophétie, comme je le craignais, ce que Sherman avait dit en cette veille de Noël était un aiguillon, un défi que je devais relever. J'espère survivre à cette guerre pour pouvoir le lui dire (219).

Comme Faulkner, écrivant que l'on n'aime pas le Sud « parce que, mais malgré », Metcalfe espère vaincre, non par la force mais par la vertu (au sens de qualités viriles et de force d'âme) qu'il tire de l'acceptation de ses faiblesses propres et de celles de la Confédération. Loin de rejeter ce que son père dénonçait comme étant les défauts majeurs du Sud, Metcalfe les assume, les transmue en atouts maîtres et reste ainsi plus romantique que jamais dans sa vision de la réalité. Qu'a-t-il à opposer au nombre, à la puissance de feu, à la supériorité économique et industrielle ? Rien d'autre que les qualités traditionnellement attribuées au *Gentleman* sudiste et que N. B. Forrest, qui n'était même pas considéré comme tel par ses contemporains, incarnait éminemment sur les champs de bataille.

Le récit de Palmer Metcalfe s'achève ainsi sur un défi ou un beau geste qui ne manque pas de panache ; l'adolescent devenu homme affecte de choisir librement l'implacable verdict du destin et de l'histoire.

2. Captain Walter Fountain

Le narrateur qui succède à P. Metcalfe est, conformément au principe d'alternance régissant la présentation des récits, un officier nordiste.

Le capitaine Fountain écrit à sa femme, qu'il a quittée six semaines plus tôt, et la rédaction de cette missive (récit dans le récit) est l'occasion de longues digressions tenant à la fois du commentaire explicatif et du monologue intérieur avec les répétitions, les retours en arrière et l'absence de charnières logiques caractérisant ce mode de fonctionnement de la pensée.

La lettre couvre une période de quelques heures – elle est commencée après minuit, le 6 avril 1862 et interrompue par le déclenchement de l'offensive sudiste, le matin du même jour – mais le récit qui lui sert de cadre a une plus grande portée, puisqu'il remonte loin dans le passé pour retracer la carrière de S. Grant. Le trait le plus déconcertant de ce récit n'en demeure pas moins cependant que les faits sont narrés par un officier qui a trouvé la mort à Shiloh (« Un obus avait traversé la tente pour tomber en plein sur le capitaine Fountain », p. 101). Ce détail n'est pas dénué d'importance, car il pose un problème de vraisemblance ; par rapport à quel *hic et nunc* de l'énonciation peut-on situer l'ensemble du récit ? Il n'est pas de réponse possible et cette indétermination provient du fait que S. Foote, pour restituer les actes et les paroles des participants dans leur actualité, dans ce qui fut leur présent ("*how it was*"), recourt à la propopée, figure du discours qui consiste à « mettre en quelque sorte en scène, les absents [sic], les morts, les êtres surnaturels etc.¹⁰ ».

Le récit de Fountain assure plusieurs fonctions ; c'est un témoignage sur :

– une époque : les propos de l'officier yankee sont très représentatifs des préjugés engendrés par le conflit. On peut relever çà et là quelques remarques peu amènes sur le Sud et les Sudistes, où résonne l'écho de l'opinion publique du moment ;

– un milieu : l'armée. Fountain montre comment l'armée et la guerre métamorphosent les milliers de jeunes recrues venues d'horizons très divers ;

– un homme : U. S. Grant. L'essentiel du récit est consacré à l'évocation de la carrière et de la personnalité du général. Si Fountain, dans un premier temps, se plaît à insister sur le caractère imprévisible et l'inaptitude criante de Grant, c'est pour mieux accentuer les changements que la guerre a opérés en lui.

Grant est d'abord dépeint sous les traits d'un homme dépourvu de talents pour les occupations de la vie civile (qu'il s'agisse de négoce, d'immobilier ou d'agriculture) et de dispositions pour la carrière militaire, puisqu'il doit quitter l'armée en raison de son alcoolisme. Et cependant, par un de ces revirements de fortune annon-

¹⁰ P. Fontanier, *Les Figures du discours* (Paris : Flammarion, 1968) 404.

ciateurs d'un grand destin, Grant apprend par les journaux sa nomination au grade de général et se retrouve assez rapidement sur le devant de la scène. À travers le récit de Fountain, on voit grandir la popularité d'un homme et naître la légende qui auréolera sa vie. Entre le moment où les initiales U. S. peuvent se lire par dérision "Useless Grant" (« Grant le bon à rien », p. 48), puis avec respect et admiration, "Unconditional Surrender Grant" (« Reddition sans conditions », p. 37), il s'est passé quelque chose : l'homme a disparu derrière la célébrité du jour et la rumeur publique s'est emparée du personnage pour en faire un être d'exception : le héros national, le sauveur, le foudre de guerre.

Si le récit de W. Fountain abonde en détails sur la vie de Grant ou de Sherman, il est également riche en informations de nature stratégique et tactique. Il présente un compte-rendu très précis des diverses opérations qui se sont succédé depuis le début des hostilités jusqu'à la veille de Shiloh. Malgré son caractère technique, cette partie du récit révèle, en deuxième lecture, une fois connus le sort du capitaine et les péripéties de la bataille, une tragique ironie. L'officier rapporte des faits et des décisions sans y déceler ce que le lecteur perçoit après coup : un enchaînement de causes et d'effets qui se solderont par sa mort.

L'aube qui point et marque la fin du récit révèle un homme qu'une nuit de veille a profondément changé. Fountain vit ses derniers instants en communion avec la nature et la vie que le printemps éveille autour de lui. Le regard qu'il porte sur la nature qui l'entoure a retrouvé une sorte d'innocence et de pureté originelles. L'ennemi qui s'avance ne paraît guère plus menaçant qu'une troupe de chasseurs, mais pour W. Fountain, la dernière heure a déjà sonné : « Puis je vis les voltigeurs s'avancer.[...] Ils portaient leur fusil en diagonale contre leur poitrine comme des chasseurs de cailles » (60).

3. Private Luther Dade

Le récit de Luther Dade, le sans grade, retrace l'itinéraire d'un adolescent de dix-sept ans, depuis le moment où il s'engage pour suivre l'exemple de son père, vétéran de la guerre contre le Mexique, et prouver ainsi son appartenance à la communauté héroïque et virile des « vrais hommes » (64), jusqu'à son retour au foyer, soldat brisé et mutilé.

Si Luther échappe ainsi au milieu familial et aux corvées de la ferme, il reste, même sous l'uniforme, un fermier et sa vision du monde et de la guerre est fortement influencée par sa condition sociale. C'est d'ailleurs dans son récit que les comparaisons tirées du monde animal sont les plus nombreuses : les soldats hochent la tête « avec des petits mouvements brusques comme des oiseaux » (65), les blessés geignent « comme un chien frotté de térébenthine » (79), les troupes refluent, « grouillant comme des fourmis quand leur fourmilière est renversée » (85), d'autres encore se font tirer dessus « comme des lapins » (83), mais l'image la plus inattendue est celle de « l'éléphant », symbole de la guerre et de l'expérience du feu : « "Quelques-uns des nôtres viennent de rencontrer l'éléphant". C'était ainsi que ceux qui avaient connu le feu l'appelaient : l'éléphant » (67).

Cette rencontre, Luther ne la fera pas tout de suite et son expérience militaire s'organise en deux phases distinctes. Dans un premier temps, l'adolescent n'est que le spectateur intrigué et amusé d'une énorme mise en scène, d'un ballet stéréotypé et mécanique qui le frappe par son étrangeté. Le dispositif de combat n'est pas pour lui le prélude à la boucherie, mais un spectacle coloré et émouvant. L'inconscience ou l'innocence de Luther est telle qu'elle sape l'emphase et la pompe guerrières. Ainsi le soleil d'Austerlitz, gage de la victoire, devient sous sa plume, « le soleil d'oysteritch » (65), déformation aussi ridicule (on y reconnaît le mot *oyster*/l'huître et *itch*/la démangeaison) que de mauvais augure ; les proclamations enflammées et les mots ronflants ("*big words*") se perdent dans le tumulte ; l'ésotérique plan de l'état-major devient lumineux grâce à la baguette magique d'un sergent pédagogue qui trace quelques traits sur le sol et, pour couronner le tout, la charge du général Cleburne s'achève piteusement dans un marécage. Somme toute la guerre serait plaisante si Luther, jusqu'alors spectateur, ne devait, à un certain moment, entrer en scène et devenir, bon gré mal gré, acteur à part entière. Au détachement de l'observateur, succède la panique du figurant ; le spectacle n'est plus risible, mais dangereux : « "Nom de Dieu, mais ils tirent ; ils me tirent dessus" » (74).

En plongeant dans la fournaise, chaque homme part à la rencontre de lui-même et de sa vérité ; les masques tombent, la peur tenaille ceux qui doivent affronter le monstre, que Luther Dade appelle

« l'éléphant » et Henry Fleming, le héros de S. Crane, « la bête rouge — la Guerre ! ce Dieu gonflé de sang¹¹ ».

La bataille, tel un creuset, transmue l'individu, altère ou purifie ses qualités ; un homme nouveau en émerge : « C'était comme si on renaissait » (75). Luther connaît à présent cette « la subtile solidarité de la bataille » dont parle Crane (53), il a franchi l'épreuve initiatique (l'ordalie) et payé de quelques livres de chair (il perd un bras) le droit de partager le grand secret des initiés, des vétérans comme Joe Marsh : « Il était furieux parce qu'il n'était plus désormais le seul à avoir connu l'épreuve du feu. Il ne pouvait plus nous objecter son grand secret. Nous le connaissions tous à présent » (85). Secret bien dérisoire, comparé au prix de sa révélation !

Épreuve initiatique, la guerre est aussi une expérience paroxysmique qui se traduit par la transgression généralisée des valeurs et des antithèses fondamentales (vie/ mort, ordre/désordre, création/chaos, etc.). Toutes les frontières s'effondrent, la Loi, humaine ou divine, est niée et dans l'état d'anomie qui lui succède, s'instaurent l'indicible, l'inouï et l'inhumain. Luther Dade plonge dans la fournaise pour affronter l'horreur et recevoir, barbare sacrement, le baptême du feu : il est blessé, il tue : ce n'est plus un homme, c'est un soldat !

4. Private Otto Flickner

Otto Flickner, simple artilleur, est un émigrant d'origine allemande, qui se sent étranger au conflit où il est entraîné. La guerre fait partie des fléaux qu'il a laissés derrière lui, en Europe, et ne souhaite pas voir resurgir sur le continent américain, aussi refuse-t-il obstinément de s'intéresser aux campagnes de son grand-père qui a combattu les troupes napoléoniennes : « "C'est un nouveau pays. Nous n'avons pas besoin des histoires de l'ancien" » (112).

Dans son récit, Otto Flickner mène de front la relation d'une expérience militaire et l'analyse d'une défaillance qu'il s'efforcera de justifier et ensuite de racheter. Il s'agit donc d'une sorte de confession (comme en témoigne la présence d'un *You/Vous*, interpellé en qualité

¹¹ S. Crane, *La Conquête du courage* (Paris : Mercure de France, 1967) trad. par F. Viellé-Griffin et Henry-D. Davray, 40.

de témoin ou de juge), ou de chronique d'une rédemption, qui rappelle la problématique du roman de S. Crane, *La Conquête du courage*.

Flickner dresse un impitoyable réquisitoire contre l'absurdité de la guerre et la folie meurtrière des hommes. L'émigrant va de déceptions en déceptions ; il s'est engagé pour livrer un guerre propre, conforme au manuel et aux règles de l'art, et la réalité qu'il découvre est tout autre. Après quelques heures de combat, où il est soumis à rude épreuve, Otto Flickner flanche : l'artilleur pris de panique se mêle aux milliers de fuyards retranchés derrière un escarpement. Il s'exclut ainsi de la communauté des combattants et rejoint celle des lâches (*skulkers*, p. 97). Le conflit extérieur entre les deux armées n'occupe plus désormais le devant de la scène, il est transposé au plan intérieur : pour retrouver sa dignité et réintégrer son unité, Flickner doit livrer, sous le regard sans complaisance de Dieu ou de la conscience, un second combat contre un ennemi qui n'est autre que lui-même : « Je m'observais mentalement, m'épiait comme si j'étais une autre personne—Dieu contemplant de là-haut Otto Flickner en train de se battre contre les Rebelles sur le champ de bataille de Shiloh » (119-120).

Sous ce regard qui sonde le cœur et les reins, Otto ne peut plus se mentir à lui-même ; force lui est de reconnaître la vérité : « Je n'étais pas démoralisé là-bas, dans le chemin creux : je n'avais même pas perdu confiance. J'avais tout simplement peur, une peur de tous les diables, et c'est pour ça que j'ai fui le champ de bataille » (120).

Par cet aveu, Flickner rachète en partie sa faute, mais il n'est pas quitte pour autant. La rédemption ne sera totale qu'au prix d'un aveu public :

Le sergent me regarda m'approcher, puis retira sa pipe :

« Qu'est-ce qui t'est arrivé ?

- J'ai eu la trouille », répondis-je. « J'ai fui. T'as quelque chose à dire ?

Ça m'a rendu fou de l'entendre me demander une chose pareille quand il connaissait déjà la réponse » (126).

Ainsi s'achève l'itinéraire, la “passion” d'Otto Flickner ; le soldat égaré reprend sa place parmi les siens. Le voilà prêt à affronter courageusement la mort dans un combat qui, au départ, n'était pas le sien. L'émigrant est devenu un Américain.

5. Sergeant Jefferson Polly

Dans ce récit, ce n'est pas l'œil de Dieu qui intervient, mais celui de la troupe : J. Polly est l'éclaireur de N. B. Forrest. Fils de pasteur, destiné à l'Église, il est exclu du séminaire pour sa conduite immorale et n'est pas fâché de troquer le goupillon contre un sabre de cavalerie.

Polly est un personnage de légende : tour à tour marin, joueur professionnel, chercheur d'or, journaliste, vider, c'est le type même de l'aventurier. Dans la relation de son expérience, il fait preuve d'un cynisme et d'une lucidité que ne tempère aucun patriotisme ou romantisme. C'est un professionnel de la guerre et rien n'échappe à son regard critique, ni la carence des généraux ni la pusillanimité des officiers qui se retranchent derrière la hiérarchie et le règlement. Quand Beauregard remet au lendemain l'exploitation du succès initial des Sudistes, Forrest essaie en vain de convaincre l'état-major de lancer une attaque surprise, mais se heurte partout au même refus.

Par comparaison, l'audace et le sens tactique de Forrest n'en paraîtront que plus éclatants. Polly, en effet, mêle sa voix à celles, déjà nombreuses, qui élaborent la légende du Murat de la Confédération. Forrest est dépeint par son subordonné comme un cavalier d'exception, caractérisé par une grande sûreté de jugement, le panache, l'audace, enfin et surtout, le génie de la guerre. Forrest se bat d'instinct ; il ne connaît qu'un seul critère – l'efficacité – et qu'une seule tactique : bousculer l'ennemi, « foncer dans le tas » (*bulge*, p. 158).

Ces qualités ont fait du colonel Forrest « le premier cavalier de son époque, un des plus grands de *tous les temps* » (150). Ainsi, avec les témoignages de P. Metcalfe et de J. Polly s'amorce le processus (poursuivi dans *The Civil War*) de réhabilitation d'une grande figure de la Confédération, le colonel Nathan Bedford Forrest. Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre intitulé « La voix de la légende », mais dès maintenant nous citerons la position de l'auteur :

Mon admiration pour Bedford Forrest concerne le soldat courageux et talentueux et absolument pas le défenseur de tout ce que le Sud avait (ou n'avait pas) de "bon". Forrest était sans aucun doute un génie, et quand Palmer Metcalfe déclare que : « L'armée qui aurait Forrest —et l'emploierait— pourrait se permettre de placer ses espoirs en autre chose que le nombre et la force mécanique », il met l'accent sur le talent militaire de Forrest en tant que moyen pour le Sud de gagner

l'indépendance pour laquelle il s'est battu. Entre parenthèses, c'est peut-être vrai, encore que je pense plutôt que le Nord aurait de toute façon gagné cette guerre [...] ¹².

S. Foote s'en tient donc au plan strictement militaire ; s'agissant d'un personnage aussi contesté et contestable que N. B. Forrest (qui fut, rappelons-le, marchand d'esclaves et Grand Sorcier du Klu Klux Klan), cette précision méritait d'être rapportée.

6. Squad 23rd Indiana

Au plan de la technique narrative, le sixième et avant-dernier chapitre de *Shiloh* est un petit morceau de bravoure. C'est une sorte de "monologue collectif" où s'enchaînent presque sans transition les récits des douze membres d'une escouade yankee.

Le principe qui régit l'organisation de cette section est en fait énoncé par un de ceux qui ont voix au chapitre : le caporal Blake, dont nous avons rapporté les propos sur la technique romanesque. Il s'agit de substituer à la vision globale d'un œil unique, qui serait l'œil de Dieu, l'image multiple et fragmentaire d'un œil composite à douze facettes, plus apte à saisir le détail. Ce serait là, d'après le théoricien de l'escouade, la meilleure façon de montrer ce que chaque combattant a vu dans son petit coin. Le récit de guerre idéal se présenterait donc 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 universel ¹³ ».

Une telle approche permettrait en outre de remplacer le discours monocorde propre à l'historiographie traditionnelle par un concert de voix, une polyphonie ; évidemment, il y aurait alors, comme le fait remarquer le soldat R. Winter, risque de confusion : « Ce serait trop confus » (164). On peut toutefois se demander si cet inconvénient n'a pas précisément servi le propos de l'auteur, faire entendre « l'acoustique de l'ineffable ¹⁴ », car « *Shiloh* est une des

¹² Lettre à P. Carmignani du 20 novembre 1979.

¹³ M. Gresset, "Le Regard et le désir chez Faulkner", *SUD*, 14/15 (1975), 46.

¹⁴ 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) 320.

batailles les plus confuses que le monde ait connues ; j'ai essayé de pénétrer cette confusion et en même temps de la communiquer¹⁵ ». Quoi qu'il en soit, une marque distinctive – deux fusils entrecroisés, symboles de cette « guerre civile des récits¹⁶ » que le roman tend à devenir – indiquera sans autre précision le passage d'un narrateur à un autre.

Le parti pris narratif de ce chapitre tient donc le juste (?) milieu entre l'individuel et le collectif ; chaque récit assume une double vocation : dire l'histoire d'un soldat particulier et en même temps celle de l'ensemble auquel il appartient. Chaque narrateur parle autant des autres que de lui-même, car la guerre, qui sépare les deux factions, a rapproché ces douze hommes très différents. Finalement ce sixième chapitre est une sorte de micro-histoire où se reflètent la structure et le contenu de l'ensemble du roman, c'est-à-dire une « mise en abyme », excellemment définie par J. Ricardou comme « la révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient¹⁷ ».

Ainsi, comme nous le montrerons dans un prochain chapitre, la rébellion s'inscrit dans la structure même du roman. Mais avant d'aborder ce point, nous examinerons ce sixième texte, « échange chatoyant de voix multiples » (Barthes, *S/Z*, 49) constitué de douze « voix tressées ou tressantes ».

Robert Winter inaugure le récit de la 3^e Section du 23^e Régiment d'Indiana et présente indirectement le caporal **Blake**, dont il rapporte les observations sur l'historiographie classique. Après avoir livré ses propres réflexions, il s'efface pour céder la place au sergent **Bonner**, qui relate les démêlés du général Wallace avec son supérieur, Grant, et retrace les événements de la matinée (l'action se déroule le lundi 7 avril, où sera consommée la défaite des Sudistes). **Klein**

¹⁵ "A Colloquium", 285.

¹⁶ S. Vauthier, "Pillar of Fire' : The Civil War of Narratives", *Delta IV* (mai 1977) 159-176.

¹⁷ J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (Paris : Le Seuil, 1967) 181. Nous avons donc affaire à une sorte de miniature reproduisant – à une échelle différente – le tableau de la bataille.

(déjà mentionné par Bonner) prend le relais ; c'est le type même du soldat débrouillard et un peu tire-au-flanc, qui aime trop la vie pour trouver la guerre à son goût et son indépendance pour apprécier les gradés. Il mentionne à son tour quatre autres soldats que nous retrouverons par la suite : **Holliday**, **Grissom**, **Joyner** et **Diffenbuch**. Le dernier nommé évoque un accrochage entre cavaliers sudistes et fantassins nordistes ; ce bref reportage se termine sur une réflexion indignée de Diffenbuch en réponse à une remarque saugrenue d'un nouveau personnage, **Lavery** :

Lavery déclara : « C'était plutôt joli, hein, Diff ? »

Moi, je n'y voyais rien de joli, Dieu lui pardonne (172).

Le narrateur suivant (Lavery ?) reprend la description de l'offensive du lundi là où Bonner l'avait laissée, c'est-à-dire au moment où les Nordistes regagnent les positions perdues la veille et rachètent la piètre prestation du jour précédent par leur vaillante conduite. Nous devons à Lavery une réflexion cynique sur la qualité essentielle du bon soldat :

Ce qui fait en grande partie un bon soldat, c'est là tout le secret ou presque, c'est de savoir quand résister et quand lâcher prise—l'ennui c'est que trop de gens se faisaient tuer avant de l'apprendre. Mais à présent, il n'y avait guère de doute sur ce qu'il fallait faire (173).

Blake assure la continuité de la narration ; son récit est une vaste analepse permettant au lecteur de connaître tout ce qui a précédé l'entrée en scène de l'escouade.

Blake se montre bon observateur et fin psychologue ; il porte un regard sévère sur le groupe, dont il révèle les tensions internes. L'unanimité ne se fait que dans la dénonciation de la guerre, qui crée une certaine fraternité d'armes, mais impose aux combattants un mode de vie communautaire contraignant et une intimité forcée, génératrice d'affrontements. Blake illustre ces problèmes de personnes et d'incompatibilité en rapportant une dispute entre Bonner et Klein. Le témoin suivant, **Joyner**, identifié grâce au vocable qu'il a créé pour désigner la pluie (*Raymond*) et que Klein a déjà cité (« [...] Joyner s'est mis à gueuler : "Vas-y, tombe Raymond. Plus il pleut, plus on se repose". Il appelait la pluie Raymond—je n'ai jamais su pourquoi », p. 171) relaie Lavery. Son témoignage a une grande valeur informative ; il donne la composition de l'escouade, mentionne la blessure de

Diffenbuch et celle de **Pettigrew** et se termine par l'inoubliable vision des cadavres d'un Nordiste et d'un Sudiste poursuivant dans la mort leur terrible duel : « Leurs armes étaient à la même hauteur et chacun avait un œil fermé. Ils avaient la même blessure, un petit trou rouge et net dans le front, et ils étaient figés dans la mort, toujours étendus, leurs lignes de mire bien ajustées—ils avaient dû faire feu en même temps » (183).

Comme l'a annoncé Joyner, Pettigrew est blessé pendant l'offensive et cet événement constitue l'essentiel de la contribution de **Grissom**. On apprend par la suite, grâce à Holliday, que Grissom est blessé. De Pettigrew lui-même, nous n'entendons que trois mots, en fait, ses dernières paroles, qui sont : « Dites à ma femme— » (186). **Holliday**, le narrateur suivant s'en tire sans une égratignure, ce qui lui permet de raconter l'issue de la bataille et d'évoquer une hallucinante scène d'inhumation de cadavres sudistes. Cette macabre cérémonie a pour officiant un terrassier irlandais dont le *resquiescat in pace* est si peu orthodoxe qu'il vaut la peine d'être cité en entier : « Jetant la terre, il passait le dos de sa pelle sur la figure d'un cadavre rebelle et disait d'une voix rappelant celle d'un prédicateur : Repose en paix, mon gars. Repose tranquille jusqu'au jour du Jugement dernier. Et ne fomente plus de rébellion là où t'es en train de griller » (189).

Amory, le onzième narrateur dresse le bilan des pertes (« Winter et Pettigrew étaient morts, Diffenbuch et Grissom blessés », p. 189), puis expose à Klein ses griefs contre le sergent Bonner (« Bonner courait après la gloire », p. 189) et le commandant, qui n'a pas ménagé la compagnie. L'inhumation à laquelle il assiste, comme Holliday, lui inspire de sombres pressentiments (« Je n'arrêtais pas de penser que peut-être un de ces jours la situation serait inversée et que ce seraient les Rebelles qui nous enterreraient », p. 190) et une vertueuse indignation (« Quand un homme donne sa vie pour la patrie, il faut que ça en vaille la peine, si vous voyez ce que je veux dire », p. 190). **Pope** clôt le chapitre consacré à l'escouade ; l'ardeur du combat cède la place à la lassitude, à la méditation : « Je pensais à Winter et à Pettigrew étendus morts dans les bois, à moins qu'une des équipes de fossoyeurs ne les ait trouvés avant la nuit. Je pensais un court instant : Pourquoi sont-ils morts ? Et la réponse est venue : pour *Rien*. C'était comme une voix dans la nuit : *Ils sont morts pour rien* » (191).

Pope en arrive à la conclusion que les Confédérés ont sur les Yankees l'avantage de se battre pour créer une nouvelle nation (thèse reprise par l'auteur dans le premier tome de *The Civil War* lorsqu'il rappelle que les Sudistes voyaient dans le conflit entre les états moins une guerre de sécession qu'une guerre révolutionnaire dans la tradition de 1776), conclusion qu'il exprime en ces termes : « Je considérais qu'il devait être bien plus facile de se battre *pour* quelque chose que *contre* quelque chose » (192).

Les réflexions de Blake, le philosophe du groupe, qui inauguraient ce chapitre, en indiquent également la fin. Selon lui, Sudistes et Nordistes se battraient pour les mêmes objectifs sinon la même cause, mais les états sécessionnistes s'en seraient remis à des hommes de mauvais conseil : « Il déclara qu'ils voulaient les mêmes choses que nous, une bonne vie, un bon gouvernement—et tout ça—mais qu'ils avaient été induits en erreur par des hommes malfaisants. Quand ils apprendraient la vérité, ils cesseraient de combattre » (192).

Les certitudes de Pope en sont ébranlées et son esprit, troublé ; pourquoi combattre si, dans le bouleversement qu'entraîne la guerre, les causes mêmes du conflit viennent à disparaître ? L'interrogation de Pope restera sans réponse : « Comme d'habitude, cependant, quand je commençais à penser à ces choses-là, mon esprit devenait confus, embrouillé, et tout revenait au point de départ. Winter et Pettigrew étaient étendus morts dans les bois et moi pas. Avais-je le droit de penser qu'il m'appartenait de dire pourquoi ? » (192).

III. LA CROISÉE DES TEXTES

Dans le champ clos de *Shiloh*, s'affrontent non seulement des troupes mais aussi des textes. Le roman renvoie à d'autres textes et son champ de référence est en grande partie déjà *diégétique* comme l'indique la note située à la page 225 où S. Foote donne la liste des nombreux ouvrages lui ayant fourni le matériau de base de son roman.

Partant du principe que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, [que] tout texte est absorption et transforma-

tion d'un autre texte¹⁸ », nous situerons *Shiloh* au confluent de deux courants représentés respectivement par *La Conquête du courage* et *The Civil War*. En amont de *Shiloh*, figure le chef d'œuvre de S. Crane, qui a institué une sorte de modèle ou de tradition servant plus ou moins de référence aux ouvrages abordant la période de la guerre civile ; aucun auteur ne peut ignorer ce prestigieux précédent. Les critiques de *Shiloh* n'ont d'ailleurs pas manqué d'établir un parallèle entre les deux romans, et ce rapprochement s'imposait d'autant plus que Foote a également publié *The Night Before Chancellorsville and Other Civil War Stories*, dont l'action se situe la veille de la bataille servant de cadre spatio-temporel au roman de Crane. En aval, nous trouvons la deuxième version de *Shiloh*, qui occupe les pages 319-351 du premier tome de la trilogie *The Civil War*. La comparaison avec ces deux œuvres s'impose donc.

1. *Shiloh* et *La Conquête du courage*

Il y a de nombreux points communs entre les deux œuvres. L'un des plus remarquables est l'absence de tout personnage noir susceptible de donner une juste idée du rôle et de l'importance de cette minorité au cours du conflit. Cette omission est apparemment assez fréquente pour que D. Aaron écrive dans son étude, *The Unwritten War* : « Un des traits les plus frappants des livres que j'ai mentionnés dans cette étude, c'est leur indifférence relative à l'égard de ce beaucoup ont considéré et considèrent encore comme l'enjeu majeur de cette guerre—la question noire » (332).

Autre point commun, la valeur des deux batailles sur un plan strictement militaire. On peut appliquer à *Shiloh* ce qui a été dit de la bataille de Chancellorsville décrite par Crane : « Si Crane recherchait une bataille illustrant de manière classique le manque de détermination des officiers nordistes, l'insignifiance du combattant nordiste, et le massacre de milliers d'hommes sans gain militaire évident, il ne pouvait pas mieux choisir que Chancellorsville¹⁹ ». Par la voix de P.

¹⁸ J. Kristeva, *Sêmeiôtiké : Recherches pour une sémanalyse* (Paris : Le Seuil, 1969) 146.

¹⁹ S. Crane, *The Red Badge of Courage* (Indianapolis : The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1964) XVI.

Metcalfe et de J. Polly, *Shiloh* dénonce les mêmes insuffisances du côté sudiste.

Les ressemblances sont plus nettes encore dans le détail. Les deux textes se réfèrent aux mêmes mythes antiques : H. Fleming voudrait voir la guerre prendre des allures de « luttes épiques, comme en Grèce » (14) et réactive, comme Metcalfe, le mythe de Cadmos (« [...] un à un les régiments surgirent comme des légions sorties tout armées de terre²⁰ », p. 37). Il utilise en outre le même bestiaire de la guerre (dragon, reptile, etc.). À l'instar de P. Metcalfe, Henry Fleming cède aussi à l'attrait de l'épique : « Des rumeurs de grands mouvements faisaient frémir le pays ; ils ne pouvaient essentiellement être homériques, mais ils semblaient comporter beaucoup de gloire. Il lisait des récits de marches, de sièges, de rencontres, et il avait grande envie de voir tout cela ; son cerveau actif lui dessinait de grands tableaux aux couleurs extravagantes, agrémentés d'exploits inouïs » (15).

Tous deux évolueront des rêves de gloire puisés dans les livres à une sorte de froid professionnalisme mais ce sera au prix d'une certaine désillusion quant à la nature de la guerre (« Ils allaient contempler de près la guerre, la bête rouge — la Guerre ! ce dieu gonflé de sang », p. 40), sa conduite (« [...] les généraux ne savaient pas ce qu'ils faisaient [...] les généraux étaient stupides », p. 40), et le chaos qu'elle engendre (« L'affaire tout entière semblait incompréhensible à la plupart », p. 149).

En fait, l'expérience de H. Fleming (cf. le résumé de l'œuvre)²¹, est partagée, à des degrés divers, par les six protagonistes de *Shiloh*.

²⁰ Cadmos, fils d'Agénor et de Téléphassa, se bat contre un dragon gardant une fontaine. Il le tue, et sur les conseils d'Athéna, sème les dents du monstre, qui donnent naissance à une multitude de géants. Ceux-ci s'entretuent, sauf cinq, qui aident Cadmos à bâtir sa ville. Cadmos et son épouse furent, à leur mort, changés en serpents et admis auprès des dieux dans les champs Elysées. D'après J. Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (Paris : Larousse, 1965) 63.

²¹ A. Fontenilles et P. Marambaud, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature américaine* (Paris : Hachette, 1976) 49-50 :

Henry Fleming est un soldat quelconque, sans expérience, une "quantité inconnue", un être déchiré entre une "légère panique" et des "rêves de gloire"

Deux personnages en particulier, Luther Dade et Otto Flickner, traversent les mêmes épreuves et suivent le même itinéraire (de l'innocence à l'expérience en passant par les désillusions) que le héros de Crane. Luther Dade et Henry Fleming sont issus du même milieu social ; ce sont deux fermiers auxquels l'armée offre la possibilité d'échapper à une vie sans horizon. Cependant, ils font très vite l'expérience de la solitude (« Il se crut un paria mental », dit Crane de son héros (34) et Luther confie : « c'était ça le pire, rester étendu, isolé, se sentir seul sans personne d'autre pour vous dire qu'il éprouve la même chose », p. 64) et ne tardent pas à déchanter : Fleming par exemple se prend à regretter « les incessants voyages de la ferme à l'étable, de l'étable aux champs, des champs à l'étable, de l'étable à la ferme » (31). Cette communauté d'origine se traduit aussi par de multiples références au monde animal ; Fleming compare les combattants à des « fauves précipités, pour une lutte à mort, au fond d'une fosse de ténèbres » (135) et Dade à des « chevaux pris au piège dans une grange en flammes » (75). Cette tendance culmine dans leur vision de la guerre. C'est, nous l'avons vu, « la bête rouge » pour le premier et « l'éléphant » pour le second.

L'ignorance et l'idéalisme juvéniles sont bientôt confrontés aux dures réalités des combats : il leur faut affronter « la suprême épreuve » (59), rencontrer « le monstre multiple » (50) pour donner la mesure de leur courage et de leur virilité. Les illusions tombent ; durant la bataille, Fleming note avec regret « une absence singulière d'attitudes héroïques » (55) et au premier engagement, l'autre conclut : « Luther, t'as vraiment rien à faire dans cette pagaille » (75). Chacun franchira l'épreuve à sa manière ; Luther, emporté par le flot des trou-

lorsqu'il participe à sa première bataille. Son état d'esprit est d'abord celui de la jeune recrue dont le seul désir est de prouver son patriotisme et d'apparaître en héros. Avant l'action, il joue les durs pour s'encourager. Dès le début du combat, envahi par une peur irraisonnée, il fuit le champ de bataille et se joint à une colonne de blessés. Mais il éprouve une certaine honte, car il n'a pas comme eux conquis "l'insigne rouge du courage". Plus tard, dans une lutte confuse avec un des fuyards de sa propre armée, il reçoit par hasard une légère blessure à la tête, qu'il fait passer pour le résultat du tir ennemi. Le lendemain, il se bat comme un lion, brandit le drapeau de son régiment, et mène la charge d'une façon un peu animale, instinctive, presque mécanique, avec un héroïsme inconscient qui n'a rien de l'idéal naïf du début.

pes, sera forcé d'aller jusqu'au bout et de livrer un combat au corps à corps avec un Nordiste ; Henry prendra la fuite du « fait même de la supériorité de son discernement et de sa science » (68). Mais l'ivresse des combats produit chez les deux adolescents la même dissociation de la personnalité : Henry a l'impression de se dédoubler, de « s'écarter de lui-même » (59) et de son côté, Luther avoue être littéralement « hors de lui » ("*outside myself*" p. 91).

Après ce premier contact avec l'adversaire, chacun ira chercher refuge et consolation auprès de la nature, représentée par la forêt, à la fois sanctuaire et lieu d'asile :

À la fin il atteignit un endroit où les hautes arcades de la ramure s'incurvaient en ogive de chapelle : il poussa doucement le vert portail et entra : des aiguilles de pin feutraient le sol d'un épais tapis brun et moelleux ; il régnait là un demi-jour religieux (H. Fleming, p. 70).

Je me retrouvais dans les bois et j'arrivais dans une ravine où tout était calme et paisible, comme dans un autre monde ; les canons semblaient lointains (L. Dade, p. 90).

Fleming y trouve la justification de sa lâcheté (« [...] La nature était de son avis : elle appuyait ses arguments de preuves vivantes, au grand soleil », p. 70) et Dade, à la fois l'apaisement et la force de survivre. À ce point précis, les routes des deux adolescents se séparent ; Luther, en perdant un bras, paie la rançon de son initiation et peut alors regagner la communauté des « êtres élus » (92) ; Fleming, qui s'en est exclu dans un moment de panique, devra franchir de nouvelles épreuves pour la réintégrer. C'est là que sa destinée croise celle d'Otto Flickner qui, après avoir quitté son poste, cherche également à rejoindre ses camarades.

Comme le protagoniste de *La Conquête du courage*, la nécessité de racheter sa faute le conduit à accomplir une action d'éclat. Mais il y a une différence de nature entre leurs actes expiatoires ; Fleming répare sa faute morale par un acte de courage physique, la conquête d'un drapeau (« C'était une femme rouge et blanche, une femme de haine et d'amour qui l'appelait avec la voix même de son espoir », p. 151), qui fait de lui un homme (« Il était allé toucher du doigt la grande Mort. Désormais, il était un homme : il avait conquis le courage » p. 185). Otto compense sa défaillance physique par un acte de courage moral – l'aveu de sa peur – et mène à bien la conquête

de lui-même. Tous deux rejoignent, après leur initiation, les rangs des « dévot[s] d'on ne sait quelle religion folle » (Crane 83).

2. *Shiloh* et *The Civil War*

Le premier volume de la trilogie, publié en 1958, soit six ans après *Shiloh*, consacre trente-deux pages au récit de cette bataille (319-351), ce qui, compte tenu des différences de format et de caractère, représente approximativement le tiers du roman. Il n'y a guère, quant au fond, de différences entre les deux versions – les gains et les pertes d'information s'équilibrent – mais le traitement du matériau de base que constitue la bataille proprement dite varie beaucoup. Bien que S. Foote s'en défende, il semblerait que les deux œuvres ne relèvent pas exactement du même mode narratif. On retrouve dans *The Civil War* la même alternance entre les deux camps, mais il n'y a plus le chassé-croisé des témoins, qui faisait l'originalité de *Shiloh* ; un seul narrateur omniscient assume la relation de cette seconde version, où se vérifie partiellement ce que E. Benveniste écrivait à propos de l'énonciation historique : « 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 d'eux-mêmes²² ».

Par l'exclusion des formes linguistiques autobiographiques (relation Je/Tu) et le recours quasi exclusif aux formes de la troisième personne, cette section du premier tome signale son appartenance au « plan historique de l'énonciation » (239). Il convient toutefois de noter que S. Foote, fidèle à son propos de romancier, qui prime peut-être sa fonction d'historien, ne proscribit pas continuellement « tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons) » (241). En effet, bien que le récit paraisse avoir été écrit – pour reprendre les termes du caporal Blake – par Dieu tout-puissant, son impersonnalité est quelquefois battue en brèche par l'insertion d'éléments rejetés par l'historiographie traditionnelle. Ainsi, le récit est émaillé de passages en style direct, d'appréciations prenant l'allure d'intrusions d'auteur ou de descriptions à la tonalité poétique plutôt inattendue dans un tel contexte. La différence entre les deux œuvres

²² E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1966) vol. I, 241.

tiendrait moins à leur nature (Roman/Histoire) qu'à l'utilisation et à la combinaison de techniques narratives propres aux deux genres ; l'énonciation historique l'emporte sur le discours dans *The Civil War* alors que l'inverse se vérifie dans *Shiloh* ; c'est donc une question de degré ou de proportion. La pratique scripturaire de Foote se caractériserait ainsi par l'abolition de l'antithèse fondamentale entre les genres pour ne laisser subsister qu'une seule valeur, absolue et souveraine : l'Écriture.

Les deux œuvres divergent sur trois points essentiels :

A) l'impersonnalité du récit dans *The Civil War* s'oppose à l'impression de vécu que l'on ressent en présence des témoins directs s'exprimant dans *Shiloh*. Il suffit de comparer les versions d'un même épisode pour s'en rendre compte.

B) la dramatisation du récit est plus faible dans *The Civil War* que dans le roman. Il y a à cela deux raisons majeures ; la proportion de scènes est plus grande dans *Shiloh*, mais surtout les perspectives diffèrent. La version historique est attribuable à un narrateur omniscient maîtrisant tous les aspects de la situation qu'il expose ; la version romanesque ne permet jamais d'embrasser la totalité de l'action en suivant le récit d'un seul témoin : il faut recouper et combiner de multiples points de vue fragmentaires pour obtenir une vue d'ensemble. Ce que l'historien gagne en objectivité par la distance qu'il instaure et maintient entre l'événement et sa relation, il le perd en naturel, en impression de vécu ; il met en scène des personnages qu'il dirige à son gré alors que *Shiloh* donne la parole à des témoins et crée, de ce fait, une plus grande illusion de réalité. Chacun ne pouvant relater qu'une expérience personnelle, donc inévitablement limitée dans sa portée et sa perspective, un certain suspense est entretenu d'un récit à l'autre, qui disparaît presque entièrement de la version historique où la partie semble perdue d'entrée de jeu. Les failles du plan de bataille et les aléas de toute opération militaire sont immédiatement mis en relief dans *The Civil War* alors que dans le roman les remarques relatives aux difficultés de la mise en place du dispositif sont dispersées dans plusieurs récits (Metcalf, Dade, Squad, etc.). Autre différence par rapport au roman : l'ironie inhérente à la situation des Sudistes est plus ouvertement dénoncée dans *The Civil War* que dans *Shiloh*.

C) l'influence de la légende (ou de la fable) est moins sensible dans le récit à visée historique que dans le roman. Dans *Shiloh*, on voit naître et s'amplifier la légende autour de personnages tels que Grant, Sherman, Johnston ou Forrest (cf. le chapitre intitulé "La voix de la légende"). C'est précisément cette amplification aux dimensions du mythe ou de l'épopée de détails ou d'éléments tirés de la vie de certains protagonistes qui fait défaut dans *The Civil War*. De même la veine héroïque ou épique se manifeste plus facilement dans *Shiloh* ; la comparaison des deux versions de la charge de Forrest au lieu-dit "Fallen Timbers" en fournit un assez bon exemple. En effet, dans *Shiloh* (où dominant l'hyperbole et les superlatifs) on voit N. B. Forrest se métamorphoser en une sorte de centaure, prendre des proportions gigantesques et égaler les exploits de Bellérophon sur son cheval Pégase. Le second récit dans *The Civil War* ne comporte ni exagérations ni superlatifs ni connotations particulières. De la même manière, un épisode aussi pittoresque et chevaleresque que le duel au pistolet entre Johnston et Huston (*Shiloh* 17-18) ne figure pas dans le récit de *The Civil War*.

Les deux versions de la même bataille se distinguent donc essentiellement par un dosage différent de trois données fondamentales : la perspective narrative (récit à fort coefficient personnel vs. pseudo-objectivité historique), la dramatisation et le degré de « fabulation ». Ces différences posent une fois encore le problème des rapports que roman et histoire entretiennent dans l'œuvre de S. Foote, question que nous aborderons dans un prochain chapitre.

IV. LA VOIX DE LA LÉGENDE

Parmi les personnages dont les récits composent le roman, il en est trois (P. Metcalfe, W. Fountain et J. Polly) dont la fonction de narrateur-témoin se double de celle d'*agents de mythisation* assurant l'accession des trois grandes figures de la bataille de Shiloh (Grant, Johnston et Forrest) au panthéon de l'histoire et de la légende. Dans leurs récits, on voit s'élaborer progressivement une sorte de « moule héroïque » où s'opère la transformation « d'une existence en paradigme et [d'] un personnage historique en archétype²³ ».

Palmer Metcalfe est le seul témoin à avoir approché deux personnages historiques, deux figures légendaires : Johnston (le Chevalier/*the Knight*) et Forrest (le Combattant/*the Fighter*), auxquels on pourrait opposer Grant (le Sauveur/*the Savior*).

La transfiguration d'un individu particulier en archétype semble se dérouler selon un processus bien établi, dont nous relèverons, à propos de Johnston, les diverses phases constitutives. Il s'agit tout d'abord d'accentuer les traits distinguant le personnage du commun des mortels, c'est-à-dire :

– les caractéristiques physiques ou morales. Johnston est, au dire de Metcalfe, « le plus bel homme que j'aie jamais vu, et tous ceux qui le connaissaient l'aimaient. C'était un homme imposant, il mesurait plus d'un mètre quatre-vingts, pesait près de cent kilos et n'était ni gras ni maigre » (7). Sa personnalité se caractérise par une heureuse combinaison de qualités antagonistes ; il donne « une impression de force et de douceur », mais se conduit parfois « comme un homme courtisant la mort » (16) ; il ne manque ni de brio ni de panache et on le voit se battre vêtu comme un Texan ou mener la charge avec une tasse en fer blanc en guise de sabre.

– il faut aussi qu'interviennent dans la vie du héros, un certain nombre d'événements tragiques ou de choix décisifs. La mort de sa femme pousse Johnston à s'engager aux côtés des Révolutionnaires du Texas (16) ; il prend part à la guerre contre le Mexique et fait sécession avec le Texas.

²³ M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères* (Paris : Gallimard, 1957) 32.

– deux autres choses important par-dessus tout : ce que nous pourrions appeler les *épreuves qualifiantes* préparant le héros à un destin exceptionnel et ensuite, les hauts faits dont la rumeur s'emparera pour magnifier le personnage et lui assurer l'immortalité en l'intégrant dans la mémoire collective.

Johnston traverse le désert pour rejoindre les Sudistes, mais s'affirme surtout comme un vrai gentleman lorsqu'il accepte de se battre en duel avec Felix Huston (17-18). Cet épisode est capital, car à partir de ce moment, Johnston se définit par sa noblesse de caractère, sa grandeur d'âme, en un mot : son esprit chevaleresque. C'est l'héritier des vertus qu'exaltaient les romans de chevalerie et que prisait tant les Sudistes. La mort de Johnston marque l'apothéose, mais aussi la disparition définitive d'un type d'homme idéal, le *gentleman*, gardien des plus hautes vertus sudistes et garant d'un ordre social en train de sombrer dans les convulsions de la guerre civile :

Ils me racontèrent comment il est mort—d'une blessure à la jambe droite, si bénigne que quiconque sachant placer un garrot aurait pu le sauver. Le docteur Yandell, son chirurgien, l'avait suivi pendant toute la bataille, mais un peu avant l'assaut final près du verger de pêchers, le général lui avait ordonné d'installer un poste de secours pour un groupe de blessés nordistes qu'il avait aperçus en un point du champ de bataille. Quand le médecin protesta, le général Johnston l'interrompit : « Ces hommes étaient nos ennemis il y a un instant à peine », dit-il. « Ils sont maintenant nos prisonniers. Prenez soin d'eux » (199).

L'étude de *Tournement* a montré que ce type d'homme était condamné par l'évolution de la société et les impératifs d'un âge nouveau laissant peu de place au romanesque, à l'esprit et aux traditions chevaleresques. L'évolution de P. Metcalfe, qui se tourne vers N. B. Forrest, après avoir servi sous les ordres de Johnston, traduit bien ce passage d'un modèle quelque peu anachronique à un autre, plus moderne et plus efficace. Chacun représente une conception différente de la conduite de la guerre et celle de Forrest est mieux adaptée aux nécessités de ce que les historiens ont appelé la première guerre moderne. Forrest se présente donc comme l'antithèse de Johnston et c'est après avoir constaté l'échec de ce dernier que P. Metcalfe rejoint les troupes du célèbre colonel. Forrest, qui ne s'embarrasse pas de principes et mène le combat selon des règles peu orthodoxes, est loin de faire l'unanimité :

[...] Je connaissais des hommes qui, croyant qu'un officier de notre armée devait être à la fois un gentleman et un soldat, auraient refusé de servir sous ses ordres parce qu'il avait été marchand d'esclaves à Memphis avant la guerre. Ils n'admettaient pas non plus l'habitude qu'il avait de frapper ses hommes avec plat de son sabre ou ses poings quand il s'emportait (207).

Pour établir le statut légendaire de N. B. Forrest, deux narrateurs interviennent, P. Metcalfe et J. Polly. Leur démarche ne s'éloigne guère du schéma dégagé plus haut : même insistance sur les qualités physiques (« Il était grand, plus d'un mètre quatre-vingts, avec les hanches étroites, les épaules larges et les jambes plates du cavalier-né », p. 149) et même confirmation du caractère exceptionnel d'un tel homme par le récit de sa vie. Fils de pionnier, il a connu la misère, mais a vu toutes ses entreprises couronnées de succès, preuve infaillible d'une grande destinée. Comme H. Bart, avec qui on peut le mettre en parallèle, il accède à la classe des planteurs et finit par posséder, outre une fortune considérable, 5.000 acres de plantation : « Dix ans plus tard, quand la guerre éclata, sa fortune s'élevait à plus d'un million de dollars » (146).

Le point capital semble être cependant sa fidélité à la cause sudiste bien qu'il se soit prononcé contre la sécession. La deuxième épreuve qualifiante a été le refus de déposer les armes lors de la prise de Donelson et la retraite en bon ordre qu'il dirigea ensuite pour continuer le combat. C'est le début de sa renommée et la rumeur publique commence à entourer le personnage d'un halo de légende et de mystère.

Grant, dont la vie et la carrière sont retracées par W. Fountain, apparaîtrait presque comme un anti-héros tant les traits qui le distinguent sont, dans un premier temps, négatifs. Son cas montre qu'un statut héroïque se définit par un certain nombre d'attributs et de marques caractéristiques et ce, indépendamment de leur valorisation en termes positifs ou négatifs.

La vie de Grant se divise en deux parties distinctes ; la première est tout entière placée sous le signe de l'échec. Lorsqu'il est à l'Académie Militaire, il accumule les blâmes ; à trente-huit ans, c'est un raté. Rien ne laisse présager un destin hors du commun. Contrairement aux deux précédents personnages, son physique n'a rien de remarquable :

C'était un jeune général qui n'avait pas encore la quarantaine, de taille un peu inférieure à la moyenne, aux cheveux bruns, raides et ternes, à la barbe broussailleuse. Ses épaules tombantes lui donnaient un air avachi accentué par la tunique de simple soldat qu'il portait avec ses galons de major-général maladroitement cousus (47)

Pourtant, Grant est né sous une bonne étoile ; il va profiter d'une incroyable aubaine :

[...] Il prit un journal de St. Louis et apprit qu'il avait été nommé général de brigade. C'était à l'instigation d'un représentant de l'Illinois qui avait réclamé cette nomination pour Grant lors du "partage des dépouilles". Personne ne fut plus surpris que Grant lui-même (50).

La prise de Fort Donelson marque une césure dans sa vie et dans sa carrière ; le fameux message adressé à la garnison assiégée (« N'espérez pas d'autres conditions qu'une reddition sans conditions. Je me dispose à attaquer immédiatement vos positions », p. 37) lui vaut une grande popularité chez ses compatriotes, en mal de héros national, après les déceptions causées par des généraux tels que McClellan. La guerre a joué pour Grant le rôle d'un catalyseur permettant l'éclosion de qualités insoupçonnées. Cette soudaine et imprévisible transformation, qui fait d'un bon à rien un grand chef militaire, crée un certain mystère autour de la personne de Grant, mystère renforcé par tous les bruits qui courent sur son intempérance, son inconduite, et que la présence constante du major Rawlins, sorte d'ange gardien ou de mentor, épaissit davantage : « Une expression courait dans l'armée : "Si vous frappez Rawlins sur la tête, c'est le cerveau de Grant qui encaisse le coup", mais c'était faux. Rawlins n'était pas le cerveau de Grant. C'était sa conscience, et il n'était pas tendre » (52). Tout ceci compense les défaillances du général Grant dans d'autres domaines et lui permet de figurer en bonne place dans le triumvirat héroïque que présente le roman.

Les affleurements de cette veine légendaire (qu'à la suite de M. de Certeau, nous nommerons « irruptions métaphoriques du fabulatoire²⁴ ») mettent en relief l'étroitesse des liens unissant le Dire (l'Écriture) et l'Ouï-dire (tout ce qui relève d'une instance narrative impersonnelle génératrice de mythes et de légendes : la Voix). En

²⁴ M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* (Paris : Gallimard, 1975) 275.

témoignent dans le texte les nombreuses références aux relais, souvent anonymes, qui ont assuré la transmission de telle ou telle bribe d'information. Il y a ainsi dans l'œuvre une incontestable dimension « hagiographique », au sens où l'entend M. de Certeau lorsqu'il écrit :

À l'extrémité de l'historiographie, comme sa tentation et sa trahison, il existe un autre discours. [...] Essentiellement, il illustre une signification acquise, alors qu'il prétend ne traiter que d'actions, *Acta, Res Gestae*. Sulpice Sévère, dans sa *Vita Sancti Martini*, tient pour fondamentale l'opposition *res, non verba* — des choses et non des mots. Or les "faits" sont plutôt des signifiants au service d'une vérité qui construit leur organisation en "édifiant" sa manifestation. Les *res* sont les *verba* dont le discours fait le culte d'un sens reçu. Il semble que de l'histoire, s'exorbite la fonction didactique et épiphanique (274).

Certes, nous n'ignorons pas que l'hagiographie privilégie « les acteurs du sacré (les saints) » (274), mais cette forme de récit, qui « vise l'édification (une "exemplarité") » et traduit « la cristallisation littéraire des perceptions d'une conscience collective » (274), n'exclut pas le héros, qui n'est somme toute qu'un saint laïcisé.

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 se réfère non pas essentiellement à "ce qui s'est passé", comme le fait l'histoire, mais à "ce qui est exemplaire" » (275). *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 rationalité²⁵ ». Cette rationalité est au « fondement de l'intérêt qu'on porte à l'histoire ; réel, ordonné, lisible, le passé devient intéressant » (268). Dans *Shiloh*, la part du pittoresque excède de loin celle qui est consacrée à la recherche de la rationalité qui s'inscrirait dans le déroulement des faits historiques.

²⁵ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire : Essai d'épistémologie* (Paris : Le Seuil, 1971) 268.

Cette primauté nous paraît résulter du fait que – comme nous avons essayé de le (dé)montrer – « l'opération scripturaire, qui produit, préserve, cultive des "vérités" non périssables, s'articule sur *une rumeur de paroles* évanouies aussitôt qu'énoncées, donc perdues à jamais » (218).

V. PARADOXE ET IRONIE : LA RÉBELLION DE L'ÉCRITURE

Si l'ironie est souvent dite, à juste titre, constitutive, le paradoxe peut à bon droit revendiquer la même épithète. Penchons-nous, à notre tour, sur ces deux génies tutélaires qui ont présidé à la naissance du roman et profondément influé sur sa composition.

Le paradoxe s'inscrit dans la nature même de l'œuvre, qui porte en sous-titre la mention *Roman/"A Novel"*, mais a pour sujet une bataille, *Shiloh*, le héros éponyme, et occupe en fait une position intermédiaire entre deux genres différents et traditionnellement opposés : le romanesque et l'historique. Il se traduit en outre dans la contradiction manifeste entre le projet annoncé (« roman ») et la justification de l'entreprise (visée historique) qui apparaît en note, pages 225-26. Nous le retrouvons 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 (la confusion des genres abolit l'antithèse fondamentale) ; la curiosité, car l'écriture romanesque, cédant parfois à l'attrait de l'Autre, c'est-à-dire l'historique (dont l'exclusion fonde sa spécificité et garantit son identité), fait une incursion dans le domaine qui lui est propre. 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 ; nous citerons, entre autres, les problèmes de repérage temporel que posent les récits de W. Fountain et de l'escouade ; le curieux chapitre six ; le montage des témoignages dans la même section et son incidence sur la vision de la bataille ; enfin l'abolition de l'opposition

entre le discours, d'une part, et de l'autre, le récit historique. Rappelons que Benveniste définit le récit historique « comme le 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 discours » (239). 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 (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. L'auteur s'est toujours déclaré influencé par J. Michelet, aussi peut-on voir dans le parti pris méthodologique qui est le sien, une résurgence de la « géniale identification, nouée par Michelet, entre l'histoire et l'autobiographie d'une nation, d'un peuple ou d'un parti » (de Certeau 59). À cela on peut ajouter que Michelet s'est dans sa pratique historienne opposé à des contemporains comme Thiers ou Thierry « qui affichent une histoire qui est de l'ordre du récit, c'est-à-dire qui se présente comme objective » alors que lui « part toujours du discours [...] la chair vivante et subjective de l'histoire telle qu'elle s'est faite²⁶ ». S. Foote 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 rarement) fait entendre leurs voix — écrire, c'est retrouver l'oralité des morts. Dans une telle perspective, l'écriture est loin de jouer, comme l'écrit M. de Certeau, « le rôle d'un rite d'enterrement » :

²⁶ P. Viallaneix, ed. *Michelet cent ans après* (Grenoble : Presses Universitaires, 1975) 20-21.

L'écriture ne parle du passé que pour l'enterrer. Elle est un tombeau en ce double sens que, par le même texte, elle honore et elle élimine. Ici, le langage a pour fonction d'introduire dans le *dire* ce qui ne se *fait* plus (118-119).

Chez S. Foote, l'écriture vise au contraire à réintroduire dans un *faire* (pratique historique/romanesque) un *dire* (mythe/légende) qui s'est tu. Une telle entreprise se situe dans la continuité du projet micheletiste, qui a pour objectif la « résurrection du passé ». L'auteur 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 Michelet, « le document écrit ne l'impressionne vraiment qu'à partir du moment où il se change en voix²⁷ » (l'exemple du "Tertre sacré" est tout à fait caractéristique). Dans *Tournement*, la Voix donnait puissance et vie à l'Écriture ; dans *Shiloh*, l'Écriture revient se placer sous la tutelle de la Voix (l'Oralité) et s'en faire l'interprète : « Dans ce livre, les personnages historiques prononcent les paroles qu'ils ont réellement dites et font ce qu'ils ont effectivement accompli à Shiloh » (225).

Qu'en est-il de l'ironie ? Tout comme le paradoxe, auquel nous l'avons étroitement associée, elle remplit une fonction essentielle. Elle représente l'assise de toute l'entreprise et investit jusqu'au titre du roman. Qu'est-ce que *Shiloh* ? Trois choses, en réalité : un nom, un lieu-dit et un édifice. Comme le révèle un personnage, le nom est riche en connotations bibliques :

- « Tu sais ce que ça signifie, mon gars ?
- Je ne l'affirmerais pas, dit l'autre cuisinier.
- [...] Deuxième Livre de Samuel [...]. C'est là que se dirigeaient les enfants d'Israël, le Peuple élu de Dieu. Oui : un endroit où ils pourraient oublier leurs soucis. Les spécialistes de la Bible pensent que ça signifie le Lieu de la Paix » (58-59).

Le lieu-dit est un point de rencontre, puisqu'il s'agit d'un petit temple méthodiste voué au culte et à la prière.

Le récit se construit en grande partie sur l'inversion de ces significations et sur la dérision des valeurs qu'elles représentent. *Shiloh* reste bien un lieu de rencontre, mais vers lui convergent non la

²⁷ *Ibid.*, 15.

foule des fidèles, mais deux armées venues en découdre. Le Dieu de miséricorde est chassé du temple, qu'investit le Dieu de la guerre, « l'éléphant », idole avide de sang et de sacrifices. C'est donc une expérience de nature religieuse, mais elle se situe au point précis où sacrilège et célébration s'interpénètrent. Le nom de Shiloh, symbole de paix et de fraternité est profané par la guerre fratricide.

L'ironie se retrouve aussi dans l'expérience décevante des soldats, qui voient leurs rêves de gloire et d'épopée s'effondrer au contact de l'impitoyable réalité d'un conflit moderne. Beaucoup sont partis en ayant en mémoire les récits enjolivés des campagnes de leurs pères ou grands-pères, attirés par ce halo de légende qui entoure le témoignage et la personne des vétérans de la guerre d'Indépendance ou de la campagne contre le Mexique. Quant aux officiers et aux stratèges, quel désenchantement n'éprouvent-ils pas ! Les plans les mieux conçus et les plus fidèles aux principes napoléoniens échouent lamentablement, juste rançon d'une ambition démesurée qui prétend maîtriser le chaos qu'elle déchaîne.

À la mêlée furieuse des combats, répond la guerre des récits. Nordistes et Sudistes s'opposent par discours interposés. Dans *La Conquête du courage*, retentit l'écho des voix de la guerre ; aux coups de gueule des canons, succède la mortelle rhétorique de la fusillade (« Aux paroles vaillantes de l'artillerie, aux phrases rancunières sifflées par les feux de salve, se mêlaient de rouges clameurs », p. 74 ; « La voix du canon s'élevait en une clameur ininterrompue », p. 99). Chez Crane, la guerre prend l'allure d'une joute oratoire (« les premiers mots de la nouvelle bataille », p. 169), mais sa relation ne vient pas troubler la sérénité du récit ; chez Foote, en revanche, *c'est le récit qui guerroye*. Le récit, par son pouvoir mimétique, devient littéralement, selon le formule de G. Genette, « l'équivalent verbal d'événements non-verbaux²⁸ » ; la *lexis* se fait *agôn*. À la cacophonie de la bataille, succède la cacographie subtilement composée des récits individuels et surtout, du sixième chapitre, où retentit l'écho de l'antique Babel, car « le postulat de tout langage, à savoir un rapport stable entre le “je” locuteur et un signifiant social, le nom propre » (de Certeau 261) est nié dans son principe même.

²⁸ G. Genette, “Frontières du récit”, *Communications*, 8 (1966) 155.

VI. HISTOIRE ET ROMAN

« *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. AUERBACH²⁹

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. Si séduisant que soit ce rapprochement, il n'en pose pas moins d'importants problèmes théoriques dont il faut mesurer les implications les plus lointaines.

Si l'on peut aisément concéder à l'auteur que « l'historicité est appréhendée par le discours³⁰ », il nous paraît en revanche plus difficile d'accepter la conclusion extrême que certains historiens (dont S. Foote) et notamment, P. Veyne, ont pu tirer de cette prémisse majeure, à savoir que « l'histoire est narration ; elle n'est pas détermination et n'est pas non plus explication³¹ ». L'histoire, dans une telle perspective, demeure essentiellement récit, et le rapprochement que S. Foote établit avec le roman se justifie par la similitude des moyens d'exposition (on peut en effet prétendre qu'à l'instar du roman, « l'histoire n'a pas besoin de principes explicatifs mais de mots pour dire comment étaient les choses » [Veyne 172]) et le recours à une certaine forme d'intrigue, élément caractéristique du genre roma-

²⁹ E. Auerbach, *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (Paris : Gallimard, 1968) 30.

³⁰ G. Mairet, *Le Discours et l'historique : Essai sur la représentation historique du temps* (Paris : Mame, 1974) 18.

³¹ P. Veyne, *op. cit.*, p. 118. Cet auteur précise cependant que « le progrès de l'histoire n'est pas de passer de la narration à l'explication (toute narration est explicative), mais de pousser plus loin la narration dans le non-événementiel » (119), domaine que S. Foote n'explore guère.

nesque ; P. Veyne, déjà cité, fait justement remarquer 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 » (141). *Shiloh* s'inscrit parfaitement dans cette définition, mais y ajoute une dimension nouvelle : sa dépendance à l'égard de ce que M. de Certeau appelle « l'extériorité vocale » et définit comme étant « le stimulant et la condition de possibilité de son opposé scripturaire » (248). Le récit de S. Foote s'articule, en effet, sur tout un ensemble de bribes de discours, de voix et de paroles qui fondent son authenticité : « Dans ce livre, les personnages historiques prononcent les paroles qu'ils ont réellement dites [...]. Cela a été rendu possible par les témoignages laissés par ceux qui y étaient [...]. Vous y entendez parler des êtres vivants » (*Shiloh* 225).

L'histoire, telle que la pratique Foote, oscille entre deux genres traditionnels, remis en cause par l'historiographie moderne : *l'histoire-bataille* et *l'histoire-biographie*. *Shiloh* entre 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 histoire³² ». Cette histoire n'a pas d'autre ambition que de recréer le passé (« dire comment c'était »/"to tell us how it was") ; on retrouve donc là, la double influence, reconnue par Foote lui-même, de J. Michelet, qui n'a jamais établi de frontière entre histoire et littérature (« Pour Michelet, écrire l'histoire est encore une aventure littéraire, qui privilégie un récit dramatisé à l'excès : "Donnons-nous ce grand spectacle", dit-il dans sa préface de 1868 »)³³ 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 » (52). L'œuvre de S. Foote, nous l'avons vu, prend effectivement l'allure d'un voyage dans le temps (les bornes en seraient 1540 – l'arrivée de De Soto et l'assassinat, en 1963, du Président Kennedy, tragédie qui marqua, selon l'auteur, une césure

³² J. Le Goff, P. Nora, *Faire de l'histoire* (Paris : Gallimard, 1974) 70.

³³ G. Delfau et A. Roche, *Histoire Littérature : Histoire et interprétation du fait littéraire* (Paris : Le Seuil, 1977) p. 51.

dans l'histoire des U.S.A) dont chaque étape correspond à une nouvelle, une histoire 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 » (Veyne 10) :

En d'autres termes, bien raconter une histoire, c'est la faire revivre. Mon argument était en grande partie personnel : pour ma part, je n'ai jamais perçu de différence dans ma façon d'aborder ou d'utiliser le matériau qui est entré 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 tout³⁴.

Les remarques précédentes ainsi que les justifications de l'auteur montrent à l'évidence que sa pratique historique relève d'une conception très...traditionnelle que l'historiographie moderne s'efforce 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 une branche des Belles-Lettres). Ce mouvement assez récent est loin d'avoir atteint son but, puisqu'il subsiste toujours (faut-il s'en plaindre ?) 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.

La première de ces problématiques examine sa capacité à rendre pensables les documents qu'inventorie l'historien. Elle obéit à la nécessité d'élaborer des modèles qui permettent de constituer et de comprendre des séries de documents : modèles économiques, modèles culturels, etc. Cette perspective, de plus en plus commune aujourd'hui, ramène l'historien aux hypothèses méthodologiques de son travail, à leur révision au moyen d'échanges pluridisciplinaires, aux principes d'intelligibilité susceptibles d'instaurer des pertinences et de produire des "faits", et finalement à sa situation épistémologique présente dans l'ensemble des recherches caractéristiques de la société où il travaille.

L'autre tendance privilégie la relation de l'historien avec un vécu, c'est-à-dire la possibilité de faire revivre ou de "ressusciter" un passé. Elle

³⁴ Lettre à P. Carmignani du 20 novembre 1977.

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 opposition (de Certeau 47).

S. Foote appartient indubitablement à cette deuxième catégorie d'historiens pour lesquels « l'histoire est fille du récit. Elle n'est pas définie par un objet d'étude, mais par un type de discours³⁵ ». Cependant, ce type d'histoire, qui tend à la résurrection-restitution du passé et non à son interprétation, ne possède, malgré l'apparente simplicité de son objectif, « aucun privilège d'innocence méthodologique » (Furet 21).

VII. CRITIQUE ET VÉRITÉ

« Le talent littéraire donne de la vie à ce qui est une réécriture des archives ; il n'y ajoute pas une idée. »

F. FURET

Les réflexions de l'auteur sur sa pratique scripturaire sont loin de répondre à toutes les questions que le lecteur, à la lumière des théories actuelles, est en droit de lui poser. Plusieurs points nous paraissent contestables. Ainsi, S. Foote ne se livre jamais à l'examen de la fonction sociale exercée par l'historien – même s'il se défend d'en être un – et passe sous silence le fait que l'histoire « se définit tout entière par un *rapport du langage au corps* (social), et donc aussi par son rapport aux *limites* que pose le corps » (de Certeau 261). Dans les considérations “théoriques” de l'auteur apparaît un blanc, un espace qui, bien que vide, n'en est pas moins le lieu d'un intense investissement idéologique. Il y a là, au sens althusserien du terme, une *bévue*, c'est-à-dire la non-perception d'un rapport entre une pratique

³⁵ F. Furet, *L'Atelier de l'histoire* (Paris : Flammarion, 1982) 73.

(scripturaire, théorique ou autre) et la société où elle prend place³⁶. Une telle méprise n'est pas innocente et relève de *l'idéologie*, dont le propre est de masquer l'existence d'un rapport de dépendance sous l'affirmation d'un statut d'autonomie or, « avant de savoir ce que l'histoire *dit* d'une société, il importe donc d'analyser comment elle *y fonctionne* » (de Certeau 78).

D'autre part, même s'il est bien certain que la *narration* représente « le seul terme commun à la problématique de l'histoire et à la problématique de la fiction³⁷ », S. Foote passe trop aisément de l'une à l'autre et enferme l'histoire dans un statut exclusivement littéraire qui n'est plus le sien. Lorsque R. Barthes pose la question de savoir si « la narration des événements passés, soumise [...] à la sanction de la "science" historique, placée sous la caution impérieuse du "réel", justifiée par des principes d'exposition "rationnelle", [...] diffère 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 drame³⁸ », l'historien lui répond, à juste titre, qu'une telle interrogation revient à « dénier le mouvement actuel qui fait de ce discours scientifique l'exposé des conditions de sa production, bien plutôt que "la narration des événements passés" » (de Certeau 54).

La primauté de la narration imaginaire s'affirme avec éclat dans l'œuvre de S. Foote ; elle se traduit notamment par l'émergence, dans le domaine historique, de la *légende*, c'est-à-dire « la substitution d'un non-lieu, ou d'un lieu imaginaire, à l'articulation du discours sur un lieu social » (54). Elle rend également nécessaire le recours à des principes explicatifs dont la pertinence n'est jamais soumise au jugement de la critique (interaction, hasard et fins jouent un rôle primordial dans les récits de l'auteur). S. Foote, dans sa fonction et sa pratique d'historien, participe à cet « effritement des systèmes interprétatifs en une poussière de perceptions et de décisions personnelles [qui]

³⁶ L. Althusser, E. Balibar, *Lire Le Capital*, vol. I (Paris : F. Maspéro, 1975) 19.

³⁷ *La Nouvelle Critique*, Spécial 39 bis (1970) 199.

³⁸ R. Barthes, "Le Discours de l'histoire", *Essais critiques IV : Le Bruissement de la langue* (Paris : Le Seuil, 1984) 153.

ne laisse plus subsister, en fait de cohérence, que les règles d'un genre littéraire et, en fait de référent, que le plaisir de l'historien » (Le Goff 7).

Un dernier point demeure ; il est d'une importance capitale et concerne le rapport de « l'écrivain » à ce qui constitue, selon S. Foote, sa visée première : la Vérité. Cette vérité se mesurerait à l'aune d'un *how it was*, d'un réel évanescant, évanoui, qu'il s'agirait de recréer par la pratique – presque magique – de l'Écriture. Or, ce réel est proprement inconnaissable, inaccessible :

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*³⁹.

Il convient de dénoncer l'illusion propre à tout discours (romanesque, historique, etc.) qui « prétend faire croire qu'il est "adéquat" au réel, — illusion philosophique tapie dans les préalables du travail historiographique » (de Certeau 5) 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 » (5).

Ainsi se trouve clairement définie pour nous la responsabilité de critique face au problème de l'histoire, il doit mettre en question le faire de l'historien (production idéologique) et le rôle du sujet comme instance énonciatrice :

[...] l'histoire est à la fois saisie de l'objet et aventure spirituelle du sujet connaissant ; elle est ce rapport

$$h = \frac{p}{p}$$

³⁹ R. Geogin, *Lacan* (Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 1977) 37.

établi entre deux plans de la réalité humaine celle du Passé, bien entendu, mais celle aussi du présent de l'historien, agissant et pensant dans sa perspective existentielle avec son orientation, ses antennes, ses aptitudes — et ses limites, ses exclusives (il y a des aspects du passé que, parce que je suis moi et non tel autre, je ne suis pas capable de percevoir ni de comprendre)⁴⁰.

Ceci posé, que devient alors cette vérité qui devrait idéalement procéder d'un rapport exact au réel ? Elle s'évanouit, cède la place à un avatar où vraisemblance, romanesque, faits et “*doxa*” se combinent pour créer « la puissante magie du vraisemblable⁴¹ ». Quand les couples informations/légende, faits/opinions, (cf. *Tournament*) cessent d'être antithétiques, la vérité n'est que fiction et le passé que l'Écriture exhume, pur effet de langage, un passé factuel/fictif, caractérisé par le rapport de connaissance/méconnaissance que l'auteur entretient avec lui.

« La vérité est une fiction (une construction) » (Georgin 45) et le discours historique, un mixte. Dans une typologie générale des discours, il se situerait entre le narratif pur (le récit littéraire par exemple) et le discours logique caractérisé par « les rapports syllogistiques (ou légaux) qui déterminent le mode de l'exposé (induction et déduction) » (de Certeau 110). D'où il s'ensuit que « le discours *historique* prétend donner un contenu vrai (qui relève de la vérifiabilité) mais sous la forme d'une narration » (110). Malheureusement, le récit n'est pas neutre ; il introduit certaines distorsions dans la présentation du contenu. Comme l'a montré R. Barthes, il donne à la succession valeur de causalité (« *post hoc, ergo propter hoc* ») et substitue la vraisemblance des énoncés à leur vérifiabilité :

Construit sur une succession de faits concrets et uniques, il [le récit] mobilise plus le pouvoir d'évocation de l'historien que sa capacité proprement intellectuelle, son art plus que son esprit, sa sensibilité plus que son intelligence (Furet 23).

Ainsi, S. Foote, à travers les récits mi-véridiques, mi-légendaires de *Shiloh*, nous offre, non l'histoire d'un événement, mais son roman. Toutes ses œuvres présentent, à des degrés divers, ce mixte de

⁴⁰ H.-I. Marrou, *De la connaissance historique* (Paris : Le Seuil, 1954) 221

⁴¹ D. Aaron, *The Unwritten War*, 184.

fiction et de *faits* qui forme la substance même du Sud de légende et de la légende du Sud.

VIII. REVUE

Qu'est-ce que *Shiloh* ? Le récit d'une bataille certes, mais aussi, au-delà des apparences, la mise en scène d'un autre conflit, fondamental, où n'interviennent ni Sudistes ni Yankees. D'un côté, se trouve *l'Écriture* ; de l'autre, *le Réel* : l'enjeu, capital, se nomme *Vérité*. Disons-le tout net : le combat est faussé et la partie inégale. Le Réel esquive, pare et décroche ; l'Écriture feinte, ruse et n'atteint que la Fiction ; quant à la Vérité, elle donne le change et livre à ses poursuivants son double caricatural : le *Vraisemblable*.

Reprenons la question en termes moins imagés. S. Foote assigne à l'Écriture une fonction heuristique ; il s'agit d'une part de déchiffrer le Réel et de l'autre, d'accéder à la Vérité. Or, dans ses deux modalités essentielles – romanesque et historique – l'Écriture, pourtant tournée vers le Réel, n'en saisit que l'ombre ou le reflet et n'engendre qu'un système « d'artefacts linguistiques autonomes » (de Certeau 4), c'est-à-dire de la *Fiction*. Semblable déviation est inhérente à la pratique scripturale, qui opère d'abord la résolution des choses en mots, puis agence les mots selon sa logique propre et soumet enfin les objets qu'elle appréhende aux lois du Logos (récit). De telles lois sont totalement irréductibles aux impératifs d'une exposition rationnelle des faits rendus intelligibles par l'analyse historique. Mais si nous en croyons M. de Certeau, l'historien n'est pas mieux loti que le romancier :

Ambivalence de l'historiographie : elle est la condition d'un faire et la dénégation d'une absence ; elle joue tour à tour comme discours d'une loi (le dire historique ouvre un présent à faire) ou comme alibi, illusion réaliste (l'effet de réel crée la fiction d'une autre histoire). Elle oscille entre "faire l'histoire" et "raconter des histoires", sans être réductible ni à l'un ni à l'autre (120).

S'il y a impasse, du moins, pour certains auteurs, c'est peut-être qu'ils ont oublié que « le signe de l'Histoire est désormais moins le réel que l'intelligible. [...] "L'effacement de la narration dans la

science historique actuelle" atteste la priorité accordée par cette science aux conditions dans lesquelles elle élabore du "pensable"⁴² ».

S. Foote ne s'élève jamais au niveau du pensable, car il fonde sa pratique historique sur le refus de toute théorie et ne lui assigne pas d'autre objectif qu'une résurrection illusoire du passé. S. Foote, et c'est son droit, ne veut se placer que sur le terrain de l'Art, comme en témoignent ses propos sur la Vérité⁴³ :

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*.

Mais en privilégiant ainsi l'exhumation du vécu au détriment de la production de l'intelligible, l'auteur se trouve en butte à un double reproche ; tout d'abord, « en histoire comme ailleurs, une pratique sans théorie verse nécessairement, un jour ou l'autre, dans le dogmatisme de "valeurs éternelles" ou dans l'apologie d'un "intemporel" » (de Certeau 64). C'est dire qu'une telle pratique relève d'une idéologie ; elle se fait l'apologue du passé qu'elle enchâsse dans un mythe, dans un récit où, nous l'avons vu, « la vraisemblance des énoncés se substitue constamment à leur vérifiabilité » (111). Ainsi, la Vérité que recherche l'auteur n'a pour sanction que la conformité aux *lois d'un dire* (d'un genre littéraire) et se soutient de son rapport à un mythe personnel ou collectif, « car ce qui compte dans le discours n'est pas la réalité des faits rapportés, mais sa vérité par rapport au sujet » (Georgin 29).

⁴² R. Barthes, cité par M. de Certeau, *op. cit.*, 55.

⁴³ Lettre à P. Carmignani du 20 novembre 1977.

Enfin, la notion de résurrection, primordiale dans l'œuvre de S. Foote, n'est qu'illusion :

Littéralement ce mot est un leurre : elle [l'histoire] ne ressuscite rien du tout. Mais il évoque la fonction allouée à une discipline qui traite la mort en objet de savoir et, ce faisant, donne lieu à la production d'un échange entre les vivants.

Telle est l'histoire. Un jeu de la vie et de la mort se poursuit dans le calme déploiement d'un récit, résurgence et dénégation de l'origine, dévoilement d'un passé mort et résultat d'une pratique présente. Il réitère, sur un régime différent, les mythes qui s'édifient sur un meurtre ou une mort originaire, et font du langage la trace toujours rémanente d'un commencement aussi impossible à retrouver qu'à oublier (de Certeau 61).

L'histoire bien comprise – et surtout bien conçue devrait se présenter « comme une déconstruction du mythe et du fantasme⁴⁴ », or nulle part dans l'œuvre de Foote, ne s'effectue le passage de la régence du mythe et de l'imaginaire à la souveraineté de l'intelligible et du rationnel. À aucun moment, la *connivence* avec le mythe ne cède la place à la *connaissance* du mythe. Bien loin d'offrir « aux morts qui hantent encore le présent [...] des tombeaux scripturaires » (de Certeau 8), les récits de l'auteur élèvent en leur honneur un monument commémoratif.

Peut-on en fin de compte, après les critiques que nous avons formulées, parler encore d'histoire ? Le refus de toute rupture avec le passé, objet de contemplation et de fascination, plus que de connaissance, justifierait amplement que l'on parle non d'histoire, mais d'épopée, au sens où l'entend D. Aaron dans son ouvrage, *The Unwritten War*, c'est-à-dire l'expression d'un peuple qui a choisi de lutter pour conserver ses idéaux et affirmer sa foi, sa culture et son héroïsme.

Finalement, si S. Foote se refuse à instituer la moindre césure épistémologique entre le romanesque et l'historique, n'est-ce pas en raison de sa confiance excessive en la toute-puissance de l'Écriture,

⁴⁴ C. Clément, *Le Pouvoir des mots* (Paris : Mame, 1973) 62.

qui passerait ainsi du statut de simple véhicule d'expression à celui d'instrument de connaissance permettant « de penser les mutations de notre monde autant que toute théorie ?⁴⁵ ».

⁴⁵ G. Delfau et A. Roche, *Histoire Littérature*, 241.

ÉPILOGUE

« *Et c'est à travers un tissu de mensonges que
l'art tisse la vérité.* »

D. H. LAWRENCE

Nous avons mené notre entreprise à terme, mais nous ne saurions pour autant y apporter de conclusion. En fait, tout s'y oppose, et, en premier lieu, la nature même de notre corpus, doublement incomplet. Nous avons d'abord exclu de notre champ de recherche l'imposante trilogie *The Civil War* ; ses deux mille neuf cent trente quatre pages grand format constituent un immense continent dont l'exploration est à peine entamée. Ensuite, notre domaine d'élection, le territoire du romancier Shelby Foote, loin de constituer un espace clos aux contours bien définis, est susceptible de s'étendre et comptera un jour une nouvelle province : *Two Gates to the City*. Ce roman, retraçant « le combat du protagoniste pour l'affirmation des valeurs dans le Sud moderne », est encore en chantier ; l'œuvre romanesque échappe ainsi à toute tentative de saisie globale.

Dernier obstacle enfin à toute généralisation qui se voudrait définitive, la méthode et l'objectif de notre enquête : il s'agissait d'explorer un nom et un espace-texte – le Sud –, puis de poursuivre une chimère – “la sudité”/*Southernhood* –, et enfin de parcourir une œuvre exemplaire pour accéder à la connaissance et – pourquoi pas ? –, à la jouissance d'un Sud imaginaire (et d'un imaginaire sudiste), qualifié de diégétique parce qu'il se tient dans le langage et n'existe que par l'écriture : d'où l'axiome fondamental qui a orienté notre perspective :

Le texte se lit dans l'espace de la textualité, c'est-à-dire hors de la réalité (la littérature n'est pas le réel), hors de la causalité (la fiction n'a pas d'autre source que le geste de feindre ou de reprendre des fictions toujours préexistantes), hors de la légalité (un écrit n'a pas un seul sens et l'intention de l'écrivain ne jouit d'aucun privilège)¹.

On ne saurait plus clairement affirmer que la cohérence d'une œuvre se mesure davantage à l'aune de la Lettre et de l'Imaginaire qu'à celle de la Réalité.

Que retiendrons-nous de cette exploration de l'espace-texte du Sud ? Plusieurs constatations essentielles : tout d'abord, si l'Imaginaire, entendu au sens large de « discours dynamique résolvant en son dire l'indicible d'un dilemme² », assure bien dans le corpus étudié sa fonction universelle et essentielle d'équilibration anthropologique, c'est-à-dire de contrôle d'une tension rythmique entre des polarisations telles que vie/mort, rêve/réalité, ordre/désordre, symétrie/dissymétrie, “en nous”/“hors nous”, etc., ce tissage combine en un motif spécifiquement sudiste outre les quatre dominantes évoquées par S. Foote (Mississippi, forêt originelle, guerre de Sécession et racisme) des éléments caractéristiques au nombre desquels figurent l'espace et le temps, la mémoire, la violence, l'érotisme, la transgression, l'histoire et le mythe, l'ensemble étant orienté par une évidente préoccupation d'ordre éthique et même téléologique. Certes, ces composantes se retrouvent dans la littérature américaine en général, mais c'est dans leur combinaison, leur entrelacs que se noue un certain particularisme culturel et littéraire, source d'une évasive Sudité qui se laisse mieux pressentir dans ses effets que définir dans son essence.

Autre caractéristique : l'imbrication du *Verbe* (la Voix, l'Où-dire, le Dire : tout ce qui relève de l'Oral[ité] et de la *Lettre* (Écriture/Texte). La littérature sudiste, qui s'enracine dans la tradition orale du conte et de la rhétorique, est plus systématiquement que celle du Nord ou de l'Ouest le produit d'une Écriture sous-tendue de discours et le lieu d'une intense « reconquête des œuvres par la

¹ J. Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature* (Paris : PUF, Que sais-je ? 1978) 95.

² G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre* (Paris : Berg International Éditeurs, 1979) 306.

parole³ ». Les domaines hantés du Sud romanesque sont peuplés de fantômes verbeux, et la fiction sudiste, chambre d'écho de la rumeur du passé, redonne voix à ceux que l'histoire officielle a réduits au silence : l'Indien, le Noir et la Femme.

Le rôle de la Voix dans l'œuvre romanesque de S. Foote, où la pratique scripturale se greffe sur un dire, véhicule d'un *Mythe* individuel ou collectif, qui interpelle le *Sujet* et conditionne son accès à l'*Écriture*, démontre que "l'extériorité vocale" est le stimulant et la condition d'émergence de son opposé scripturaire, qui doit en recueillir et en préserver l'écho. Cette captation imaginaire du Sujet par une instance verbale anonyme et diffuse (la *Voix de la Légende*) symbolise la situation de l'écrivain sudiste, lui-même interpellé par le halo de légende entourant le Sud fabuleux qu'il prend pour modèle et veut éterniser dans ses écrits (c'est la fonction de la Lettre et du Texte, gardien du mythe). L'emprise de la Voix sur l'Écriture confronte le lecteur au paradoxe essentiel qu'une grande partie de la littérature sudiste semble affirmer contre l'évidence même de son être, c'est-à-dire contre la matérialité de la Lettre qui lui donne corps, à savoir que « c'est la parole, éphémère qui est indélébile, non l'écriture, monumentale⁴ » et que la Voix, substance fluide et menacée, est donc la vie même des fictions du Sud.

L'archéologie sonore, qui dévoile les strates les plus profondes de l'espace et de l'inconscient sudistes, finit par atteindre dans sa quête de la Vérité le plan de l'Histoire et du Mythe, dyade fondamentale où s'articulent une conception du temps et une perception des événements aussi particulières que la pratique de l'Écriture qui en rend compte. Comme nous l'avons vu, les récits de S. Foote ne mettent pas seulement en scène des conflits d'ordre psychologique, social ou guerrier – des êtres qui se déchirent, des groupes qui s'opposent, des troupes qui s'affrontent – ils révèlent également une confrontation fondamentale : celle de l'Écriture aux prises avec le *Réel* et la *Vérité*. De cet affrontement originel, naît toute *Fiction*. L'originalité de la pratique littéraire de l'auteur tient, rappelons-le, à ce qu'elle étend la

³ M. Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris : Gallimard, 1959) 321.

⁴ R. Barthes, *Essais critiques IV : Le Bruissement de la langue* (Paris : Le Seuil, 1984) 346.

suzeraineté de l'Écriture à tous les genres et bat constamment en brèche les conventions propres au romanesque et à l'historique pour parvenir à cette quête de la Vérité artistique et à cette "résurrection du passé" où S. Foote, disciple de Proust et de Michelet, voit la finalité du roman et de l'histoire. Mais pareille visée fait problème et le critique ne peut manquer de se poser un certain nombre de questions : que reste-t-il de cette adéquation au Réel censée donner créance à l'entreprise de l'auteur (« dire comment c'était ») et fonder sa légitimité ? Que penser d'une Vérité – but suprême et caution de l'interprétation du Réel – dont la valeur se définit, en dernière instance, non par son rapport aux faits que l'auteur, dans un même mouvement, invoque et récuse, mais au Sujet, déjà pris dans les rets de l'*Imaginaire* et du *Symbolique* ? Le Réel est-il lui-même saisissable quand tout effort pour le cerner, par le truchement de l'histoire et du roman, se résout inévitablement en Fiction(s) ? Enfin faut-il admettre cet impérialisme de l'Écriture qui cherche à annexer ou à soumettre à ses lois tous les genres de discours dont elle est le point de passage obligé ?

Cette problématique fondamentale a eu une importante conséquence méthodologique : il ne pouvait être question dans notre entreprise de dire le vrai sur le Sud et sur une œuvre, tâche d'autant plus malaisée qu'en littérature « la fiction est vécue comme vérité et la vérité se déploie en fictions⁵ ». Seule demeurait la possibilité de faire jouer le pluriel et les contradictions d'une œuvre dont la finalité est de dire et d'écrire le Sud. À cette fin, il a fallu entrer dans le jeu du signifiant et participer à l'échange infini et fascinant qui s'établit entre écriture et lecture, texte et commentaire. En tant que lecteur, nous nous sommes posé en coproducteur du texte, en concurrent nécessaire de l'auteur, et avons cherché non seulement à découvrir l'œuvre interrogée, mais encore « à la couvrir le plus complètement possible par [notre] propre langage⁶ ». Qu'est-ce que lire finalement sinon faire fonctionner et signifier un texte, en actualiser toutes les virtualités ? Ainsi, la lecture devenant un travail parallèle à celui de l'écriture, c'est-à-dire une pratique productrice complémentaire de l'activité scripturale, la quête du sens n'est plus traduction mais construction.

⁵ J. Starobinski, *L'Œil vivant* (Paris : Gallimard, 1961) 219.

⁶ R. Barthes, *Essais critiques* (Paris : Le Seuil, 1966) 256.

Finalement, qu'avons-nous trouvé à opposer à ce Sud diégétique, qui trouve sa légitimité dans un corpus de textes antérieurs et s'affiche résolument comme fiction romanesque ? Rien d'autre, somme toute, qu'une fiction interprétative issue d'une lecture-écriture personnelle relevant moins de l'ordre de la preuve que de la spéculation au sens originel du terme. R. Barthes, que nous avons maintes fois cité dans ce parcours exploratoire, a excellemment mis en lumière les enjeux et les défis de ce parti-pris méthodologique :

Faire du travail d'analyse une fiction élaborée, c'est peut-être aujourd'hui une entreprise de pointe : non pas contre la vérité et au nom de l'impressionnisme subjectif, mais au contraire parce que la vérité du discours critique n'est pas d'ordre référentiel, mais langagier : il n'y a pas d'autre vérité au langage que de s'avouer langage ; les bons critiques, les savants utiles seront ceux qui annonceront la couleur de leur discours, qui y apposeront clairement la signature du signifiant⁷.

Nous avons ainsi paradoxalement contribué à la fois à la circulation, à la dispersion du sens et de la fiction, mais aussi à leur fixation ; nous avons, en faisant le jeu de l'écriture et de l'imaginaire, indirectement consolidé les mythes que nous voulions "déconstruire" et donné créance aux fictions où s'enracine le Sud diégétique. Gageons que Shelby Foote, dont l'œuvre historique et romanesque exprime la conviction fondamentale – partagée par maint écrivain du Delta – que « *nous durons tant que durent nos fictions*⁸ », apprécierait en bon Sudiste l'ironie de ce curieux constat.

⁷ R. Barthes, *Essais critiques IV : Le Bruissement de la langue* (Paris : Le Seuil, 1984) 203.

⁸ E. M. Cioran, *La Tentation d'exister* (Paris : Gallimard, 1956) 245.

BIBLIOGRAPHIE

NOUS avons essayé de traduire, dans la présentation de la bibliographie, la perspective intertextuelle mise en œuvre dans cet ouvrage. Les œuvres que nous avons utilisées, citées ou mentionnées et celles qui nous ont, de près ou de loin, stimulé apparaissent donc sous six rubriques différentes :

- I. Le prototexte scripturaire.**
- II. Les hypotextes.**
- III. L'espace-texte : Le Sud.**
- IV. Les textes : L'Œuvre de S. Foote.**
- V. Les métatextes.**
- VI. L'intertexte.**

Aucune de ces rubriques ne prétend mentionner la totalité des ouvrages qui pourraient, à bon droit, y figurer ; les explications qui suivent préciseront les limites de chacune d'entre elles.

I. Par prototexte scripturaire, nous entendons la Bible, dont la fonction de ferment de la création romanesque est évidente chez S. Foote et bien d'autres auteurs sudistes : il suffit pour s'en convaincre de relever les multiples références bibliques contenues dans les titres de roman : *Jordan County*, *Absalom*, *Absalom*, *Go Down*, *Moses*, *The Keepers of the House*, etc. Nous n'hésiterons pas à soutenir avec M. Blanchot que toute création littéraire part de là :

« La Bible détient tous les livres, fussent-ils, les plus étrangers à la révélation, au savoir, à la poésie, à la proverbialité bibliques, parce qu'elle détient l'esprit du livre. » (*L'Entretien infini* [Paris, NRF, 1960] 627).

II. Les hypotextes désignent les textes littéraires antérieurs auxquels les propres textes de S. Foote renvoient, d'une manière ou

d'une autre, soit par l'intermédiaire d'une citation, d'une référence, d'une allusion, d'une comparaison, etc.

III. Sous le nom d'espace-texte, nous avons regroupé quelques textes ayant contribué (ou contribuant aujourd'hui encore) à l'élaboration d'un Sud de représentation que nous avons qualifié de fictif ou de "diégétique". Nous nous sommes limité aux ouvrages dont nous avons eu une connaissance directe (par les textes) ou indirecte (par les études qui leur ont été consacrées). Cette rubrique ne représente donc qu'une infime partie de cet immense corpus.

IV. Le contenu de cette quatrième partie est évident : il s'agit des œuvres romanesques et historiques de S. Foote.

V. On trouvera ici, comme l'indique le néologisme formé sur le modèle de métalangage, une sélection des discours critiques tenus sur l'œuvre de S. Foote.

VI. Cette dernière rubrique regroupe une grande partie des textes qui composent notre mémoire littéraire et culturelle. La lecture a créé entre eux et les textes de l'auteur un réseau de relations multiples et variées que nous nous sommes attaché à explorer.

Pour mettre un peu d'ordre dans cette constellation de textes, nous les avons répartis en sept sous-ensembles :

1. Littérature (Romans, théories, essais et critiques littéraires).
2. Linguistique (Poétique, rhétorique, analyses du discours, etc.).
3. Mythes, symboles, mystères, images.
4. Psychanalyse.
5. Histoire.
6. Critique socio-idéologique.
7. Ouvrages particuliers.

I. LE PROTOTEXTE SCRIPTURAIRE

La Bible de Jérusalem (Paris : Les Éditions du CERF, 1981).

II. LES HYPOTEXTES

(Ordre chronologique)

- HOMÈRE. *Iliade*. Ed. P. Mazon. 4 vol. Paris : Belles Lettres, 1937.
--- *Odyssée* Ed. V. Bérard. 3 vol. Paris : Belles Lettres, 1933.
- VIRGILE. *Les Géorgiques*. Tr. E. de Saint Denis. Paris : Belles Lettres, 1963.
- KHEYYAM, Omar. *Les Rubaiyat*. Traduits en vers français par Fernand Henry. Ed. J. Maisonneuve. Paris : Librairie Orientale et Américaine, 1903.
- SHAKESPEARE, William. *La Mégère apprivoisée*. Édition bilingue. Tr. François-Victor Hugo. Lausanne : Éditions Rencontre ("Le Théâtre complet de William Shakespeare"), 1961.
--- *Henry IV*.
--- *Hamlet*.
--- *Troilus et Cressida*.
--- *Mesure pour mesure*.
--- *Macbeth*.
- MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus*. Ed. Roma Gill. London : Ernest Benn Limited ("The New Mermaids"), 1965.
- BUNYAN, John. *The Pilgrim's Progress*. Ed. R. Sharrock. London : Penguin Books, 1965.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. London : Dent ("Everyman's Library"), 1969.
--- *The House of the Seven Gables*. London : Dent ("Everyman's Library"), 1968.
- POE, E. Allan. *Tales of Mystery and Imagination*. London : Dent ("Everyman's Library"), 1968.
- CRANE, Stephen. *The Red Badge of Courage*. Indianapolis : The Bobbs-Merrill Company Inc., 1964.

BROWNING, Robert. *The Ring and the Book*. Ed. E. Dowden. Oxford : O.U.P., 1912.

ELIOT, T. S. *Selected Poems*. London : Faber & Faber, 1912.

III. L'ESPACE-TEXTE : LE SUD

1. TEXTES ET SOURCES

Pour les précurseurs : G. W. Cable, W. A. Caruthers, J. P. Kennedy, A. B. Longstreet, Th. N. Page, W. G. Simms, G. Tucker, etc., nous renvoyons aux indications bibliographiques contenues dans les ouvrages suivants :

HUBBELL, Jay B. *The South in American Literature, 1607-1900*. Durham, N.C. : Duke University Press, 1954.

RUBIN, Louis D. *A Bibliographical Guide to the Study of Southern Literature*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1969.

TAYLOR, William R. *Cavalier and Yankee : The Old South and American National Character*. New York : Harper & Row, 1969.

Continueurs :

FAULKNER, William. *Sartoris*. Tr. R.-N. Raimbault et H. Delgove. Paris : Gallimard ("Folio"), 1949.

--- *Le Bruit et la Fureur*. Tr. M. E. Coindreau. Paris : Gallimard ("Folio"), 1972.

--- *As I Lay Dying*. New York : Random House ("Vintage Books"), 1964.

--- *Sanctuary*. New York : New American Library ("Signet Classics"), 1968.

--- *Light in August*. London : Penguin Books, 1980.

--- *Absalom, Absalom*. New York : Random House ("Vintage Books"), 1972.

--- *The Unvanquished*. New York : Random House ("Vintage Books"), 1966.

- *Go Down, Moses*. New York : Random House ("Vintage Books"), 1973.
--- *L'Intrus*. Tr. de l'anglais par R.-N. Raimbault et revu par M. Gresset. Paris : Gallimard ("Folio"), 1973.
--- *Requiem for a Nun*. Harmondsworth : Penguin Books, 1980.
--- *The Town*. New York : Random House ("Vintage Books"), 1961.
--- *The Mansion*. New York : Random House ("Vintage Books"), 1965.
--- *The Reivers*. New York : Random House ("Vintage Books"), 1962.
- GLASGOW, Ellen. *Virginia*. London : Virago Press, 1981.
- GOYEN, William. *The House of Breath*. New York : Random House, 1975.
--- *In a Farther Country*. London : Peter Owen Ltd., 1962.
--- *The Faces of Blood Kindred*. New York : Random House, 1960.
- GRAU, Shirley A. *The Black Prince*. Greenwich, Conn. : Fawcett Publications, 1953.
--- *The Wind Shifting West*. London : Chatto & Windus, 1974.
--- *The House on Coliseum Street*. New York : A. Knopf, 1966.
--- *The Keepers of the House*. New York : A. Knopf, 1969.
--- *The Condor Passes*. London : Longman, 1972.
--- *The Hard Blue Sky*. Greenwich, Conn. : Fawcett Publications, 1972.
- HARRIS, Joel C. *Uncle Remus : His Songs and Sayings*. New York : Penguin Books ("The Penguin American Library"), 1982.
- HUMPHREY, William. *The Ordways*. New York : A. Knopf, 1965.
--- *Home from the Hill*. New York : A. Knopf, 1967.
--- *A Time and a Place*. New York : A. Knopf, 1968.

- MCCULLERS, Carson. *The Ballad of the Sad Café*. Harmondsworth : Penguin Books, 1970.
--- *Le Cœur hypothéqué*. Tr. de J. Tournier. Paris : Stock,
- MITCHELL, Margaret. *Gone with the Wind*. London : Pan Books Ltd., 1974.
- O'CONNOR, Flannery. *Wise Blood*. New York : Harcourt, Brace & Co., 1952.
--- *A Good Man is Hard to Find, and Other Stories*. New York : Harcourt, Brace & World Inc., 1955.
--- *The Violent Bear It Away*. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1965.
--- *Pourquoi ces nations en tumulte ?* Traduit de l'anglais par Cl. Fleurdorge, M. Gresset et Cl. Richard. Paris : Gallimard, 1975.
- PORTER, Katherine A. *Pale Horse, Pale Rider*. New York : The New American Library ("A Signet Modern Classic"), 1967.
- STOWE, Harriet B. *Uncle Tom's Cabin*. New York : Harper & Row, 1965.
- STYRON, William. *Lie Down in Darkness*. New York : The New American Library ("A Signet Classic"), 1951.
--- *The Long March*. New York : Bantam Books, 1981.
--- *Set This House on Fire*. New York : Random House, 1960.
--- *The Confessions of Nat Turner*. New York : The New American Library ("A Signet Book"), 1968.
--- *Sophie's Choice*. London : Corgi Books, 1979.
- TWAIN, Mark. *Tom Sawyer & Huckleberry Finn*. London : Dent ("Everyman's Library"), 1963.
--- *Life on the Mississippi*. New York : The New American Library ("A Signet Classic"), 1961.
- WARREN, Robert P. *Band of Angels*. New York : The New American Library ("A Signet Book"), 1955.
--- *The Circus in the Attic, and Other Stories*. New York : Harcourt, Brace & World, Inc., 1962.

WELTY, Eudora. *Delta Wedding*. New York : Harcourt, Brace & Co., 1945.

--- *Thirteen Stories*. New York : Harcourt, Brace & World, Inc. ("A Harvest Book"), 1965.

2. ÉTUDES

AARON, Daniel. *The Unwritten War : American Writers and the Civil War*. New York : Oxford University Press, 1973.

BANDRY, Michel. *Le Sud*. Nancy : Presses Universitaires, 1992.

BILLINGTON, Monroe L. *The American South*. New York : Charles Scribner's Sons, 1971.

CASH, Wilbur J. *The Mind of the South*. New York : Random House, 1969.

CLARK, Thomas D. *The Emerging South*. New York : Oxford University Press, 1961.

DAVENPORT, Garvin F. *The Myth of Southern History : Historical Consciousness in 20th Century Southern Literature*. Nashville : Vanderbilt University Press, 1970.

EZELL, John S. *The South since 1865*. New York : The Mac-Millan Company, 1963.

FABRE, Michel. *Les Noirs américains*. Paris : A. Colin, 1970.

GENOVESE, Eugene D. *The Political Economy of Slavery*. New York : Pantheon Books, 1965.

--- *In Red & Black*. New York : Pantheon Books, 1971.

HOFFMAN, Frederick J. *The Art of Southern Fiction : A Study of Some Modern Novelists*. Carbondale and Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1968.

HUBBELL, Jay B. *The South in American Literature, 1607-1900*. Durham, N.C. : Duke University Press, 1954.

--- *Southern Life in Fiction*. Athens : University of Georgia Press, 1960.

--- *I'll Take My Stand, by 12 Southerners* (1930). Intr. Louis D. Rubin. New York : Harper & Row ("Harper Torchbooks"), 1962.

- LAND, Aubrey C. *Bases of the Plantation Society*. Columbia : University of South Carolina Press, 1969.
- ROUBEROL, Jean & Jean Chardonnet. *Les Sudistes* ; Paris : A. Colin ("U2"), 1971.
- ROUBEROL, Jean. *L'Esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner*. Paris : Didier-Erudition, 1982.
- RUBIN, Louis D. *The Faraway Country : Writers of the Modern South*. Seattle : University of Washington Press, 1963.
- SAVAGE, Henry. *Seeds of Time : The Background of Southern Thinking*. New York : Henry Holt & Company, 1959.
- SIMKINS, Francis B. *A History of the South*. New York : A Knopf ; éd. rév., 1963.
- TAYLOR, William R. *Cavalier and Yankee : The Old South and American National Character*. New York : Harper & Row, 1969.
- VANDIVER, Frank E., ed. *The Idea of the South : Pursuit of a Central Theme*. Chicago : The University of Chicago Press, 1964.
- WARREN, Robert P. *The Legacy of the Civil War*. Harvard UP, 1983.
- WOODWARD, C. Vann. *The Burden of Southern History*. New York : Random House, 1960.
--- *The Strange Career of Jim Crow*. New York : Oxford University Press ("A Galaxy Book"), 1977.
- ZINN, Howard. *The Southern Mystique*. New York : A. Knopf, 1964.

IV. LES TEXTES : L'ŒUVRE DE S. FOOTE

Le *Mississippi Quarterly* (XXIV, automne 1971) et la revue *Delta* (IV, mai 1977) ont consacré un numéro spécial à Shelby Foote et contiennent une bibliographie très complète des œuvres de l'auteur. Celle que nous présentons n'a, du fait que notre corpus se limite à l'œuvre romanesque, aucune prétention à l'exhaustivité ; nous avons donc omis les œuvres poétiques de jeunesse publiées dans des périodiques inaccessibles (1932-1937), les divers articles critiques que S.

Foote a consacré à d'autres auteurs, les conférences conservées sur bandes magnétiques et les scénarios de films ou les manuscrits de pièces de théâtre. Toutes ces références sont données par les deux revues que nous avons mentionnées et auxquelles on peut ajouter le volume publié en 1982 dans "The Twayne United States Authors Series" par Hellen White & Redding S. Sugg, Jr.

A) ROMANS

The Merchant of Bristol. Greenville (Miss.) : The Levee Press, 1947
(Première version d'un extrait de *Tournament*).

Tournament. New York : Dial Press, 1949.

Tournament. Birmingham, Al. : Summa Publications, 1987.

Follow Me Down. New York : Dial Press, 1950 (Rééd. dans *Three Novels by Shelby Foote*, New York : Dial Press, 1964 [Reproduction offset de la première édition]).

Love in a Dry Season. New York : Dial Press, 1951 (Rééd. dans *Three Novels* [Reproduction offset de la première édition]).

Shiloh. New York : Dial Press, 1952 (Nombreuses réimpressions ; rééd. : Apollo Éditions, 1962 ; New American Library Signet, 1954 ; Random House, 1976).

Jordan County. New York : Dial Press, 1954 (Rééd. dans *Three Novels* [Reproduction offset de la première édition]).

Contient :

- "Rain Down Home" (3-17).
- "Ride Out" (19-69).
- "A Marriage Portion" (71-74).
- "Child by Fever" (75-224).
- "The Freedom Kick" (225-230).
- "Pillar of Fire" (231-281).
- "The Sacred Mound" (283-298).

Three Novels by Shelby Foote. New York : Dial Press, 1964.
(Contient : *Follow Me Down* ; *Jordan County* ; *Love in a Dry Season* [Reproduction offset des premières éditions]).

September September. New York : Random House, 1977.

B) RECUEIL DE NOUVELLES

The Night Before Chancellorsville and Other Civil War Stories, ed. Shelby Foote. New York : Signet, 1957. (Contient "Pillar of Fire").

C) 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.

D) ESSAIS

"A Colloquium with Shelby Foote". *Southern Humanities Review*, 15 (Automne 1981), 281-299.

"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 : University Press of Mississippi, 1977.

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

E) ENTRETIENS

CARTER, William C. *Conversations with Shelby Foote*. Jackson : University Press of Mississippi, 1989.

F) TRADUCTIONS FRANÇAISES

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), 464-469. (Traduit par Mireille Rotfus et Claude Richard).

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

“Le Tertre sacré” [“The Sacred Mound”], *NRF*, n° 269 (mai 1975), 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.

V. LES MÉTATEXTES

(Sélection)

ÉTUDES

CARMIGNANI, Paul. “Instance du Verbe et fonction de la Lettre dans l'œuvre de Shelby Foote : du mythe fondateur au texte tutélaire”. Thèse inédite de 3^e Cycle, 1980, Montpellier III.

--- “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.

Delta, Shelby Foote, IV (mai 1977).

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

WHITE, Hellen and Redding S. Sugg, Jr. *Shelby Foote*. Boston : Twayne Publishers, 1982.

ARTICLES

CARMIGNANI, Paul. “Dérive à partir de 'Pillar of Fire'”, *Delta*, IV (mai 1977), 135-158.

--- “L'Île et le tertre : essai de topologie littéraire”, *Revue Française d'Études Américaines*, n° 36 (avril 1988), 292-

301.
--- "Jordan County : Going back to the Roots", *Journal of the Short-Story in English*, (décembre 1988), 93-98.
- FLEURDORGE, Claude. "A Marriage Portion' ou comment l'esprit vient aux filles", *Delta*, IV (mai 1977), 83-128.
- GALLET, R. "Tragique et témoignage dans *Jordan County*", *Delta*, IV (mai 1977), 45-53).
- GARRETT, George. "Foote's *The Civil War* : The Version for Posterity ?" *Mississippi Quarterly*, XXVIII (hiver 1974-75), 83-92.
- GRESSET, Michel. "Shelby Foote", *NRF*, n° 269 (mai 1975), 40-46.
--- "L'Aval du texte : Propositions pour un commentaire du 'Tertre Sacré'", *Delta*, IV (mai 1977), 177-180.
- JAWORSKI, Philippe. "Terre promise, terre conquise, terre vaine", *Delta*, IV (mai 1977), 25-44.
- KIBLER, J. E. Jr. "Shelby Foote : A Bibliography," *Mississippi Quarterly*, XXIV (automne 1971), 437-465.
- LAROQUE, François. "A Marriage Portion' : À la recherche d'un objet perdu, ou du récit comme bouche-trou", *Delta*, IV (mai 1977), 129-134.
- 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, 91-106.
--- "Deux yeux au plat ou les jeux du récit et du discours dans 'Rain Down Home'", *Delta*, IV (mai 1977), 55-70.
- VAUTHIER, Simone. "Pillar of Fire' : The Civil War of Narratives", *Delta*, IV (mai 1977), 159-176.
--- "Reconnoitering along a Contested Border : Historical Discourse and Fictional Discourse in S. Foote's *Shiloh*", *Profils américains*, n° 3, (1992), 111-132.
- VITOUX, Pierre. "A Marriage Portion' : Étude du récit", *Delta*, IV (mai 1977), 71-82.

VI. L'INTERTEXTE

I. LITTÉRATURE

- AUERBACH, Eric. *Mimésis : La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard, 1968.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil, 1953.
- *Michelet par lui-même*. Paris : Le Seuil ("Écrivains de toujours"), 1954.
 - *Sur Racine*. Paris : Le Seuil, 1963.
 - *Essais critiques*. Paris : Le Seuil 1964.
 - *Critique et vérité*. Paris : Le Seuil, 1964.
 - *Système de la mode*. Paris : Le Seuil, 1967.
 - *Mythologies*. Paris : Le Seuil 1970
 - *S/Z*. Paris : Le Seuil, 1970.
 - *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Le Seuil ("Points"), 1971.
 - *Le Plaisir du texte*. Paris : Le Seuil, 1973.
 - *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Le Seuil ("Écrivains de toujours"), 1975.
 - *Leçon*. Paris : Le Seuil, 1978.
 - *Essais critiques IV : Le Bruissement de la langue*. Paris : Le Seuil, 1984.
 - "Introduction à l'analyse structurale des récits", in *Communications* VIII (1966) : 1-27.
 - "L'Effet de réel", in *Communications* 11 (1968) : 84-89.
- BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda Le Mort Histoire de l'œil*. Paris : Union Générale d'Éditions ("10/18"), 1973.
- *Ma Mère*. Paris : Union Générale d'Éditions ("10/18"), 1973.
 - *Le Bleu du ciel*. Paris : Union Générale d'Éditions ("10/18"), 1970.
 - *L'Érotisme*. Paris : Les Éditions de Minuit ("Arguments"), 1957
 - *La Littérature et le mal*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1957.

- *La Part maudite*. Paris : Les Éditions de Minuit ("Points"), 1967.
- BELLOUR, Raymond. *Le Livre des autres*. Paris : Union Générale d'Éditions ("10/18"), 1978.
- BÉRANGER, Jean et Maurice Gonnaud. *La Littérature américaine jusqu'en 1865*. Paris : A. Colin ("U2"), 1974.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1955.
--- *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1959.
- BLEIKASTEN, André, François Pitavy et Michel Gresset. *William Faulkner : As I lay Dying, Light in August*. Paris : A. Colin, 1970.
- BORGÈS, Jorge-Luis. *Histoire de l'infamie/Histoire de l'éternité*. Traduit par R. Caillois et Laure Guille. Paris : Union Générale d'Éditions, 1951.
--- *Fictions*. Traduit par P. Verdevoye et Ibarra. Paris : Gallimard, 1957.
--- *L'Aleph*. Traduit par R. Caillois et René L. F. Durand. Paris : Gallimard, 1967.
--- *Introduction à la littérature nord-américaine*. Traduit par Luis Jimenez Olivier. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 1973.
--- *Le Rapport de Brodie*. Traduit par F.-M. Rosset. Paris : Gallimard, 1972.
- BRIDGMAN, Richard. *The Colloquial Style in America*. Oxford : OUP, 1966.
- CABANES, Jean-Louis. *Critique littéraire et sciences humaines*. Toulouse : E. Privat, 1974.
- CABAU, Jacques. *La Prairie perdue : Histoire du roman américain*. Paris : Le Seuil, 1966.
- CALVET, Jean-Louis. *Roland Barthes : Un regard politique sur le signe*. Paris : Payot, 1973.
--- *Pour et contre Saussure : Pour une linguistique sociale*. Paris : Payot, 1975.

- CHARLES, Michel. *L'Arbre et la source*. Paris : Le Seuil ("Poétique"), 1985.
- CHATAIN, Jacques. *Georges Bataille*. Paris : Éditions Seghers ("Poètes d'aujourd'hui"), 1973.
- CHASE, Richard. *The American Novel and Its Tradition*. Baltimore, Md. : The John Hopkins University Press, 1980.
- CHÉNETIER, Marc. *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris : Le Seuil, 1989.
- CIORAN, E. M. *Précis de décomposition*. Paris : Gallimard ("NRF"), 1949.
--- *Syllogismes de l'amertume*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1952.
--- *La Tentation d'exister*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1956.
--- *Le Mauvais démiurge*. Paris : Gallimard ("Les Essais, CXLVII"), 1969.
--- *Écartèlement*. Paris : Gallimard ("Les Essais"), 1979.
- COLLIN, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris : Gallimard, 1971.
- COLLOQUE de Cerisy. *Prétexte : Roland Barthes*. ed. A. Compagnon. Paris : Union Générale d'Éditions, 1978.
--- *Bachelard*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1974.
- CORMEAU, Nelly. *Physiologie du roman*. Paris : A. G. Nizet, 1966.
- DOMMERGUES, Pierre. *Les U.S.A. à la recherche de leur identité*. Paris : B. Grasset, 1967.
--- *L'Aliénation dans le roman américain contemporain*. 2 Vols. Paris : Union Générale d'Éditions ("10/18"), 1976/77.
- DOUBROVSKY, Serge. *Pourquoi la nouvelle critique : Critique et objectivité*. Paris Denoël/Gonthier, 1966.
- FAYOLLE, Roger. *La Critique*. Paris : A. Colin, 1978.
- FIEDLER, Leslie. *Le Retour du Peau-Rouge*. Traduit par Georges Renard. Paris : Le Seuil ("Pierres Vives"), 1971.

- *Love and Death in the American Novel*. New York : Penguin Books, 1982.
- FITZGERALD, F. Scott. "The Rich Boy" in *The Penguin Book of American Short Stories*. ed J. Cochrane, Harmondsworth : Penguin Books, 1971.
- FONTENILLES Alfred et Pierre Marambaud. *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature américaine*. Paris : Hachette, 1976.
- GENETTE, Gérard. *Figures : Essais*. Paris : Le Seuil, 1966.
--- *Figures II : Essais*. Paris : Le Seuil, 1969.
--- *Figures III* Paris : Le Seuil ("Poétique"), 1972.
--- *Mimologiques : Voyage en Cratylie*. Paris : Le Seuil ("Poétique"), 1976.
--- *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Le Seuil ("Poétique"), 1982.
--- *Nouveau discours du récit*. Paris : Le Seuil ("Poétique"), 1983.
--- "Frontières du récit", in *Communications* 8 (1966) : 152-163.
- GRESSET, Michel. "La Tyrannie du regard ou la relation absolue : Origine, émergence et persistance d'une problématique du mal dans l'œuvre de William Faulkner". Thèse de Doctorat. 4 Vols. 1976.
- HASSAN, Ihab. *Radical Innocence : Studies in the Contemporary American Novel*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1961.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *The House of the Seven Gables*. London : Dent ("Everyman's Library"), 1968.
--- *The Scarlet Letter*. London : Dent ("Everyman's Library"), 1969.
- HOWARD, Leo. *Literature and the American Tradition*. Doubleday & Company, 1960.
- LAURENT, Jacques. *Roman du roman*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1977.

- LAWRENCE, D. H. *Études sur la littérature classique américaine*. Traduit par Thérèse Aubray. Paris : Le Seuil, 1945.
- LIMOUSIN, Christian. *Bataille*. Paris : Éditions Universitaires ("Psychothèque"), 1974.
- MAGNY, Claude-Edmonde. *L'Âge du roman américain*. Paris : Le Seuil ("Pierres Vives"), 1948.
- MALLAC, (Guy de) et Margaret Eberbach. *Barthes*. Paris : Éditions Universitaires ("Psychothèque"), 1971.
- MARX, Leo. *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York : OUP. ("A Galaxy Book"), 1967.
- MAYOUX, Jean-Jacques. *Vivants Piliers : Le roman anglo-saxon et les symboles*. Paris : Julliard ("Les Lettres nouvelles"), 1960.
- MONEGAL, E. R. *Borgès par lui-même*. Paris : Le Seuil ("Écrivains de toujours"), 1970.
- O'CONNOR, Flannery. *Mystery and Manners : Occasional Prose*. Eds. Sally and Robert Fitzgerald. New York : Farrar, Strauss & Giroux, 1957.
- PÉTILLON, Pierre-Yves. *La Grand-route : Espace et écriture en Amérique*. Paris : Le Seuil ("Fiction & Cie"), 1979.
--- *Histoire de la littérature américaine : Notre demi-siècle 1939-1989*. Paris : Fayard, 1992.
- PICARD, Raymond. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Hollande : J. J. Pauvert ("Libertés"), 1965.
- POIRIER, R. *A World Elsewhere : The Place of Style in American Literature*. London : Chatto & Windus, 1967.
- POLI, Bernard. *Le Roman américain, 1865-1917 : Mythes de la Frontière et de la Ville*. Paris : A. Colin ("U2"), 1972.
- POULET, Georges, ed. *Les Chemins actuels de la critique*. Paris : Union Générale d'Éditions ("10/18"), 1968.
- POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris : Gallimard ("La jeune philosophie"), 1946.

- RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Le Seuil, 1967.
--- *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : Le Seuil, 1971.
- RICHARD, Claude. *Edgar Allan Poe : Journaliste et critique*. Paris : Librairie C. Klincksieck ("Études Anglo-Saxonnes"), 1978.
- RICŒUR, Paul. *Le Conflit des interprétations : Essais d'herméneutique*. Paris : Le Seuil ("L'ordre philosophique"), 1969.
--- *La Métaphore vive*. Paris : Le Seuil ("L'ordre philosophique"), 1975.
- ROBERT, Marthe. *La Vérité littéraire : Livre de lectures II*. Paris : Grasset ("Livre de Poche"), 1981.
- ROUSSET, Jean. *Forme et Signification : Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris : J. Corti 1973.
- STAROBINSKI, Jean. *L'Œil vivant*. Paris : Gallimard ("Le Chemin"), 1961.
--- *L'Œil vivant II : La relation critique*. Paris : Gallimard ("Le Chemin"), 1970.
--- *Les Mots sous les mots : Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris : Gallimard ("Le Chemin"), 1971.
- TANNER, Tony. *Naivety and Wonder in American Literature : The Reign of Wonder*. Cambridge UP, 1965.
- TEL QUEL. *Théorie d'ensemble*. Paris : Le Seuil, 1968.
- TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Préface de Roman Jakobson. Paris : Le Seuil, 1965.
--- *Littérature et signification*. Paris : Larousse ("Langue et langage"), 1967.
--- *Critique de la critique : Un roman d'apprentissage*. Paris : Le Seuil ("Poétique"), 1984.
- WEBER, Jean-Paul. *Néo-critique et paléo-critique ou contre Picard*. Hollande : J. J. Pauvert ("Libertés"), 1966.

--- *Domaines thématiques*. Paris : Gallimard ("NRF"), 1963.

WELLEK, René and Austin Warren. *Theory of Literature*. Harmondsworth : Penguin Books, 1970.

WELTY, Eudora. *The Eye of the Story : Selected Essays and Reviews*. New York : Random House 1977.

WILHEM, Daniel. *Maurice Blanchot : La voix narrative*. Paris : Union Générale d'Éditions ("10/18"), 1974.

2. LINGUISTIQUE

ADAM, Jean-Michel. *Linguistique et discours littéraire : Théorie et pratique des textes*. Paris : Larousse, 1976.

--- *Le Récit*. Paris : PUF ("Que sais-je ?"), 1984.

--- *Le Texte narratif : Précis d'analyse textuelle*. Paris : Nathan ("Université"), 1985.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. I & II Paris : Gallimard ("Bibliothèque des Sciences Humaines"), 1966 & 1974.

BRÉMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris : Le Seuil, 1973.

BRUN, Jean. *L'Homme et le langage*. Paris : PUF, 1985.

BUREAU, Conrad. *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*. Paris : PUF, 1976.

CHABROL, Claude et al. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris : Larousse, 1973.

COHEN, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion ("Nouvelle bibliothèque scientifique"), 1966.

COMMUNICATIONS. *Recherches sémiologiques*. 4 (1964).

--- *Recherches sémiologiques : L'Analyse structurale du récit*. 8 (1966).

--- *Recherches rhétoriques*. 16 (1970).

COQUET, Jean-Claude. *Sémiotique et littéraire*. Paris : Mame, 1973.

- DELAS, Daniel et Jacques Filliolet. *Linguistique et poétique*. Paris : Larousse ("Université"), 1973.
- DUBOIS, J. et al. *Rhétorique générale*. Paris : Larousse, 1970.
- FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1968.
- FUCHS, C. et P. Le Goffic. *Initiation aux problèmes des linguistiques contemporaines*. Paris : Hachette ("Université"), 1975.
- GARDIN, Jean-Claude. *Les Analyses du discours*. Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, 1974.
- GEORGIN, Robert. *La Structure et le style*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1975.
- GRANGER, Gilles-Gaston. *Essai d'une philosophie du style*. Paris, Armand Colin, 1968.
- GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale*. Paris : Larousse ("Langue et langage"), 1966.
--- *Du sens : Essais sémiotiques*. Paris : Le Seuil, 1970.
- GUIRAUD, Pierre et Pierre Kuentz. *La Stylistique : Lectures*. Paris : Klincksieck ("Linguistiques"), 1975.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Traduit du danois par Una Canger. Paris : Les Éditions de Minuit ("Arguments"), 1971.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris : Éditions de Minuit ("Points"), 1963.
- KRISTEVA, Julia. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Le Seuil, 1969.
- LAFONT, Robert et Françoise Gardès-Madray. *Introduction à l'analyse textuelle*. Paris : Larousse, 1976.
- LE GUERN, Michel. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris : Larousse ("Langue et langage"), 1973.
- MAINGUENAU, Dominique. *Analyse du discours : Problèmes et perspectives*. Paris : Hachette, 1976.

- MARTINET, André. *Éléments de linguistique générale*. Paris : A. Colin ("U2"), 1967.
- PATILLON, Michel. *Précis d'analyse littéraire : Les structures de la fiction*. Paris : Nathan 1974.
- PICOCHÉ, Jacqueline. *Dictionnaire étymologique du français*. Paris : Le Robert ("Les usuels"), 1979.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Traduit par M. Derrida, T. Todorov et C. Kahn. Paris : Le Seuil ("Points"), 1970.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction : Contemporary Poetics*. London : Methuen, 1983.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot ("Études et documents"), 1969.
- SPITZER, Leo. *Études de style*. Traduit par Eliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault. Paris : Gallimard, 1970.
- SUMPF, Joseph. *Introduction à la stylistique du français*. Paris : Larousse, 1971.

3. MYTHES, SYMBOLES, MYSTÈRES, IMAGES

- BACHELARD, Gaston. *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1965.
- *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : J. Corti, 1965.
- *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : J. Corti, 1965.
- *La Terre et les rêveries de la volonté : Essai sur l'imagination des forces*. Paris : J. Corti, 1965.
- *La Terre et les rêveries du repos : Essai sur les images de l'intimité*. Paris : J. Corti, 1971.
- *La Formation de l'esprit scientifique*. Paris : J. Vrin, 1972.
- CAILLOIS, Roger. *Le Mythe et l'homme*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1938.
- *L'Homme et le sacré*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1950.

- *Les Jeux et les hommes*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1958.
- CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. 4 Vols. Paris : Ed. Seghers, 1973.
- DIEL, Paul. *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*. Préface de Gaston Bachelard. Paris : Payot, 1966.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*. Paris Bordas, 1969.
--- *L'Imagination symbolique*. Paris : PUF ("Quadrige"), 1964.
- ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*. Paris : Gallimard 1949.
--- *Images et symboles : Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris : Gallimard, 1952.
--- *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957.
--- *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
- EVOLA, J. *Métaphysique du sexe*. Paris : Payot ("Petite Bibliothèque"), 1976.
- GILLABERT, Émile. *Saint Paul ou le colosse aux pieds d'argile*. Marsanne : Métanoïa, 1974.
- JUNG, C. G. et Ch. Kerényi. *Introduction à l'essence de la mythologie*. Paris : Payot ("Petite bibliothèque"), 1968.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.
--- *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958.
- PERROT, Jean. *Mythe et littérature : Sous le signe des jumeaux*. Paris : PUF, 1976.
- PIRE, François. *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*. Paris : J. Corti, 1967.
- RUTHVEN, K. K. *Myth*. London : Methuen & Co Ltd ("The Critical Idiom"), 1976.
- SCHMIDT, Joël. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Larousse, 1965.

SELLIER, Philippe. *Le Mythe du héros : ou le désir d'être Dieu*. Paris-Montréal : Bordas ("Collection thématique"), 1970.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*. 2 Vols. Paris : F. Maspéro, 1974.

4. PSYCHANALYSE

ALEXANDER, Franz. *Principes de psychanalyse*. Paris : Payot ("Petite bibliothèque"), 1968.

ARC (L'). *Lacan*. n° 58 (1974).

BARANDE, Ilse et Robert, et al. *La Sexualité perverse : Études psychanalytiques*. Paris : Payot, 1972.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psychanalyse et littérature*. Paris : PUF ("Que sais-je ?"), 1978.

BONAPARTE, Marie. *Sexualité de la femme*. Paris : Union Générale d'Éditions ("10/18"), 1967.

BONNET, Gérard. *Voir - Être vu*. Vol. 2. Paris : PUF ("Voix nouvelles en psychanalyse"), 1981.

CHAZAUD, Jacques. *Les Perversions sexuelles*. Toulouse : Privat, 1973.

CLANCIER, Anne. *Psychanalyse et critique littéraire*. Toulouse : E. Privat, 1973.

CLÉMENT, Catherine. *Vies et légendes de Jacques Lacan*. Paris : Grasset ("Le Livre de poche"), 1981.

CLÉMENT, Catherine et al. *Pour une critique marxiste de la théorie psychanalytique*. Paris : Éditions sociales, 1973.

DEUTSCH, Hélène. *La Psychanalyse des névroses*. Paris : Payot,

DIRES. *Figures du féminin*. n°2 (janvier 84).

DOR, Joël. *Introduction à la lecture de Lacan : 1. L'inconscient structuré comme un langage*. Paris : Denoël ("L'espace analytique"), 1985.

- FAGÈS, Jean-Baptiste. *Comprendre Jacques Lacan*. Toulouse : E. Privat, 1971.
- FERENCZI, Sandor. *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*. Paris : Payot, 1972.
- FERNANDEZ, Dominique. *L'Arbre jusqu'aux racines : Psychanalyse et création*. Paris : Grasset, 1972.
- FORDHAM, Frieda. *Introduction à la psychologie de Jung*. Paris : Payot, 1979.
- FREUD, Anna. *Initiation à la psychanalyse pour éducateurs*. Toulouse : E. Privat, 1969.
- FREUD, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Payot ("Petite bibliothèque"), 1975.
- *Cinq psychanalyses*. Paris : PUF ("Bibliothèque de psychanalyse"), 1975.
- *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, 1973.
- *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Payot ("Petite bibliothèque"), 1975.
- *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot ("Petite bibliothèque"), 1975.
- *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1930.
- *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1936.
- *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Payot ("Petite bibliothèque"), 1976.
- *Le Rêve et son interprétation*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1925.
- *La Technique psychanalytique*. Paris : PUF ("Bibliothèque de psychanalyse"), 1975.
- *Totem et tabou*. Paris : Payot ("Petite bibliothèque"), 1972.
- *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1962.
- *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1927.
- GEORGIN, Robert. *Le Temps freudien du verbe*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973.

- Lacan. *Cahiers Cistre*. n°3. Lausanne : L'Âge d'Homme 1977.
- HESNARD, A. *De Freud à Lacan*. Paris : Les Éditions ESF, 1977.
- JACCARD, Roland. *L'Homme aux loups*. Paris : Éditions universitaires ("Psychothèque"), 1973.
- JUNG, C. G. *Essai d'exploration de l'inconscient*. Paris : Denoël/Gonthier ("Médiations"), 1979.
- KREMER-MARIETTI, Angèle. *Lacan et la rhétorique de l'inconscient*. Paris : Aubier Montaigne, 1978.
- LACAN, Jacques. *Écrits I*. Paris : Le Seuil ("Points"), 1966.
--- *Écrits II*. Paris : Le Seuil ("Points"), 1971.
--- *Le Séminaire, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Le Seuil ("Le champ freudien"), 1973.
- LAPLANCHE, Jean et J. B. Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1967.
- LECLAIRE, Serge. *Psychanalyser*. Paris : Le Seuil ("Points"), 1968.
- LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan*. Bruxelles : Pierre Mardaga ("Psychologie et sciences humaines"), 1977.
- MANNONI, Maud. *L'Enfant, sa "maladie" et les autres*. Paris : Le Seuil ("Points"), 1967.
- MANNONI, Octave. *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris : Le Seuil ("Le Champ freudien"), 1969.
--- *Freud*. Paris : Le Seuil ("Écrivains de toujours"), 1968.
- MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*. Paris : J. Corti, 1962.
- NANCY, Jean-Luc et Ph. Lacoue-Labarthe. *Le Titre de la lettre : Une lecture de Lacan*. Paris : Éditions Galilée, 1973.
- NUNBERG, Herman. *Principes de psychanalyse : Leur application aux névroses*. Traduit par Anne-Marie Rocheblave. Paris : PUF, 1957.

- OLIVIER, Christiane. *Les Enfants de Jocaste : L'empreinte de la mère*. Paris : Denoël/Gonthier ("Femme"), 1980.
- PONTALIS, J. B. *Après Freud*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1968.
- ROBERT, Marthe. *La Révolution psychanalytique : La vie et l'œuvre de Freud*. 2 Vols. Paris : Payot ("Petite bibliothèque"), 1975.
--- *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard, 1972.
- VASSE, Denis. *Le Poids du réel, la souffrance*. Paris : Le Seuil, 1983.

5. HISTOIRE

- ARC (L'). *Michelet*. n°52 (1973).
- ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*. Paris : Le Seuil ("Points"), 1975.
- BERQUE, Jacques et al. *Aujourd'hui l'histoire*. Paris : Éditions sociales, 1974.
- BLOCH, Marc. *Apologie pour l'histoire*. Paris : A. Colin, 1974.
- BOURDÉ, Guy et Hervé Martin. *Les Écoles historiques*. Paris : Le Seuil ("Points"), 1983.
- BRAUDEL, Fernand. *Écrits sur l'histoire*. Paris : Flammarion ("Champs"), 1969.
- CABANIS, José. *Michelet, le prêtre et la femme*. Paris : Gallimard, 1978.
- CERTEAU, Michel (de). *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.
- CHESNEAUX, Jean. *Du passé faisons table rase ? : À propos de l'histoire et des historiens*. Paris : François Maspéro ("Petite collection Maspéro"), 1976.
- FINLEY, Moses I. *Mythe, mémoire, histoire*. Traduit de l'anglais par Jeannie Carlier et Yvonne Llavador. Paris : Flammarion, 1981.

- FURET, François. *L'Atelier de l'histoire*. Paris : Flammarion ("Science"), 1982.
- LEFEBVRE, Georges. *Réflexions sur l'histoire*. Paris : F. Maspéro, 1978.
- LE GOFF, Jacques et Pierre Nora. *Faire de l'histoire*. Vol. I : *Nouveaux problèmes*. Paris : Gallimard 1974.
--- *Faire de l'histoire*. Vol. II : *Nouvelles approches*. Paris : Gallimard, 1974.
--- *Faire de l'histoire*. Vol. III. *Nouveaux objets*. Paris : Gallimard, 1974.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Le Territoire de l'historien*. Paris : Gallimard ("Tel"), 1973.
- MAIRET, Gérard. *Le Discours et l'historique : Essai sur la représentation historique du temps*. Paris : Mame, 1974.
- MARIENSTRAS, Élise. *Les Mythes fondateurs de la nation américaine : Essai sur le discours idéologique à l'époque de l'indépendance (1763-1800)*. Paris : François Maspéro ("Textes à l'appui"), 1976.
- MARROU, Henri-Irénée. *De la connaissance historique*. Paris : Le Seuil ("Points"), 1954.
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire : Essai d'épistémologie*. Paris : Le Seuil, 1971.
- VIALLANEIX, Paul, ed. *Michelet cent ans après*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1975.

6. PERSPECTIVE SOCIO-IDÉOLOGIQUE

- ALTHUSSER, Louis et Étienne Balibar. *Lire le Capital*. Vol. I. Paris : François Maspéro, 1975.
--- *Lire le Capital*. Vol. II. Paris : François Maspéro, 1973.
--- *Pour Marx*. Paris : F. Maspéro, 1965.
- ASTRE, Georges-Albert. *Situation de l'idéologie aux U.S.A.* Paris : Minard ("Études nord américaines"), 1980.

- CLÉMENT, Catherine. *Le Pouvoir des mots : Symbolique et idéologique*. Paris : Mame, 1973.
- DELFAUT, Gérard et Anne Roche. *Histoire/Littérature : Histoire et interprétation du fait littéraire*. Paris : Le Seuil ("Pierres Vives"), 1977.
- GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard ("Idées"), 1964.
--- *Structures mentales et création culturelle*. Paris Éditions Anthropos, 1970.
--- *Marxisme et sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1970.
- HALBWACHS, Maurice. *La Mémoire collective*. Paris : PUF 1968
- JAKUBOWSKI, Franz. *Les Superstructures idéologiques dans la conception matérialiste de l'histoire*. Paris : EDI, 1976
- KARSZ, Saul. *Théorie et politique : Louis Althusser*. Paris : Fayard, 1974.
- LEFEBVRE, Henri. *L'Idéologie structuraliste*. Paris : Le Seuil ("Points"), 1971.
- LYOTARD, Jean-François. *Dérive à partir de Marx et Freud*. Paris : Union Générale d'Éditions ("10/18"), 1973.
- MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris : F. Maspéro, 1966.
- MENDRAS, Henri. *Éléments de sociologie*. Paris : A. Colin,
- NOUVELLE CRITIQUE (LA). *Littérature et idéologies*. Numéro spécial, 39 bis (1970).
- PRÉVOST, Claude. *Littérature, politique et idéologie*. Paris Éditions sociales, 1973.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.
- VERNIER, France. *L'Écriture et les textes* Paris : Éditions Sociales, 1974.
- ZÉRAFFA, Michel. *Roman et société*. Paris : PUF, 1976.

ZIMA, V. Pierre. *Goldmann*. Paris : Éditions universitaires, 1973.

7. OUVRAGES PARTICULIERS

CRUDEN, Alexander. *A Complete Concordance to the Old & New Testament*. London : Frederick Warne and C^o., Ltd.

BOUDON, Raymond. *À quoi sert la notion de "structure" ? : Essai sur la signification de la notion de structure dans les sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1968.

DAUZAT, Albert. *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*. Paris : Larousse, 1951.

DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris : Le Seuil ("Points"), 1967.

DUCROT, Oswald et al. *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Paris : Le Seuil, 1968.

ECO, Umberto. *La Structure absente*. Traduit par Uccio Esposito-Torrigiani, Paris : Mercure de France, 1972.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1961.

--- *Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.

GUEDEZ, Annie. *Foucault*. Paris : Éditions Universitaires ("Psychothèque"), 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Résumés de cours, (Collège de France 1952-1960)*. Paris : Gallimard ("Tel"), 1968.

--- *L'Œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1964.

PICOCHÉ, Jacqueline. *Dictionnaire étymologique du français*. Paris : Le Robert, 1979.

ROSSET, Clément. *Le Réel et son double : Essai*. Paris : Gallimard, 1976.

SCHMIDT, Jean. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Larousse, 1965.

OUVRAGES CITÉS

- AARON, Daniel. *The Unwritten War : American Writers and the Civil War*. New York : Oxford UP, 1973.
- ADAM, Jean-Michel. *Linguistique et discours littéraire : Théorie et pratique des textes*. Paris : Larousse, 1976.
- ALTHUSSER, Louis & Étienne Balibar. *Lire le Capital*. Vol. I. Paris : F. Maspéro, 1975.
- ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*. Paris : Le Seuil, 1975.
- ASSELINÉAU, Roger. "William Faulkner, Moraliste Puritain". *Configuration critique de William Faulkner. La Revue des lettres modernes*. 40-42, Vol. V (hiver 1958-59) : 231-249.
- AUERBACH, Eric. *Mimésis : la Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard, 1968.
- BACHELARD, Gaston. *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1965.
--- *L'Eau et les rêves : Essais sur l'imagination de la matière*. Paris : J. Corti, 1965.
--- *La Terre et les rêveries du repos : Essais sur les images de l'intimité*. Paris : J. Corti, 1971.
--- *La Formation de l'esprit scientifique*. Paris : J. Vrin, 1972.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil, 1953.
--- *Essais critiques*. Paris : Le Seuil, 1964.

- *Mythologies*. Paris : Le Seuil, 1970.
--- *S/Z*. Paris : Le Seuil, 1970.
--- *Le Plaisir du texte*. Paris : Le Seuil, 1973.
--- *Leçon*. Paris : Le Seuil, 1978.
--- *Essais critiques IV : le Bruissement de la langue*.
Paris : Le Seuil, 1984.
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris : Éditions de Minuit, 1957.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psychanalyse et littérature*. "Que sais-je ?"
Paris : PUF, 1978.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. I & II.
Paris : Gallimard, 1966 & 1974.
- BIBLE DE JÉRUSALEM. Paris : Les Éditions du Cerf, 1981.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959.
--- *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1960.
- BLEIKASTEN, André, François Pitavy et Michel Gresset. *William
Faulkner : As I Lay Dying, Light in August*. Paris : A.
Colin, 1970.
--- "Pour/Contre une lecture idéologique des romans de
Faulkner". *SUD* 48/49 (1983) : 237-260.
- BONNET, Gérard. *Voir - Être vu*. Vol. 2. Paris : PUF, 1981.
- BOURDÉ, Guy et Hervé Martin. *Les Écoles historiques*. Paris : Le
Seuil, 1983.
- BROWNING, Robert. *The Ring and the Book*. Ed. E. Dowden.
Oxford : Oxford UP, 1912.
- BUNYAN, John. *The Pilgrim's Progress*. Ed. R. Sharrock. London :
Ernest Benn Limited, 1955.
- BUREAU, Conrad. *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*.
Paris : PUF, 1976.
- CAILLOIS, Roger. *L'Homme et le sacré*. Paris : Gallimard, 1950.
--- *Les Jeux et les hommes*. Paris : Gallimard, 1958.
- CASH, Wilbur J. *The Mind of the South*. New York : Random House,
1969.

- CERTEAU, Michel de. *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.
- CHARLES, Michel. *L'Arbre et la source*. Paris : Le Seuil, 1985.
- CHAZAUD, Jacques. *Les Perversions sexuelles*. Toulouse : Privat, 1973.
- CHÉNETIER, Marc. *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris : Le Seuil, 1989.
--- "Repères pour l'étude d'une voix fantôme, ou petit concert, en guise d'introduction à un autre". *RFEA* 54 (1992) : 319-332.
- CHEVALIER, Jean & Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. 4 vols. Paris : Ed. Seghers, 1973.
- CIORAN, E. M. *Syllogismes de l'amertume*. Paris : Gallimard, 1952.
--- *Écartèlement*. Paris : Gallimard, 1979.
--- *La Tentation d'exister*. Paris : Gallimard, 1956.
--- *Le Mauvais démiurge*. Paris : Gallimard, 1969.
- CLARK, Thomas D. *The Emerging South*. New York : Oxford UP, 1961.
- CLÉMENT, Catherine. *Le Pouvoir des mots : Symbolique et idéologique*. Paris : Mame, 1973.
--- *Vies et légendes de Jacques Lacan*. Paris : Grasset 1981.
- CORMEAU, Nelly. *Physiologie du roman*. Paris : A. G. Nizet, 1966.
- CRANE, Stephen. *The Red Badge of Courage*. Indianapolis : Bobbs-Merrill Company Inc., 1964.
--- *La Conquête du courage*. Traduit de l'anglais par Francis Viellé-Griffin et Henry-D. Davray. Paris : Mercure de France, 1967.
- CRUDEN, Alexander. *A Complete Concordance to the Old & New Testament*. London : Frederick Warne and Co., Ltd.
- DAUZAT, Albert. *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*. Paris : Larousse, 1951.

- DAVENPORT, Garvin F. *The Myth of Southern History : Historical Consciousness in 20th Century Southern Literature*. Nashville : Vanderbilt UP, 1970.
- DELFAUT, Gérard & Anne Roche. *Histoire/Littérature : Histoire et interprétation du fait littéraire*. Paris : Le Seuil, 1977.
- DELTA, n° IV (mai 1977).
- DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris : Le Seuil, 1967.
- DOMMERGUES, Pierre. *Les USA à la recherche de leur identité*. Paris : Grasset, 1967.
- DOR, Joël. *Introduction à la lecture de J. Lacan : 1. L'inconscient structuré comme un langage*. Paris : Denoël, 1985.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Bordas, 1969.
- ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*. Paris : Gallimard, 1949.
--- *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957.
--- *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
- ELIOT, T. S. *Selected Poems*. London : Faber & Faber, 1912.
- EVOLA, J. *Métaphysique du sexe*. Paris : Payot, 1976.
- FAGÈS, Jean-Baptiste. *Comprendre Jacques Lacan*. Toulouse : Privat, 1971.
- FAULKNER, William. *Absalon ! Absalon !* Trad. R. N. Raimbault, Paris : Gallimard, 1953.
--- *As I lay Dying*. New York : Random House, 1964.
--- *Descends, Moïse*. Trad. R. N. Raimbault. Paris : Gallimard, 1955.
--- *Knights' Gambit*. New York : New American Library, 1950.
--- *Le Bruit et la fureur*. Trad. M.-E. Coindreau. Paris : Gallimard, 1972.
--- *L'Invaincu*. Trad. R. N. Raimbault et Ch. P. Vorce. Paris : Gallimard, 1949.

- *Requiem for a Nun*. Harmondsworth : Penguin Books, 1980.
- *Requiem pour une nonne*. Trad. M.-E. Coindreau, avant-propos d'Albert Camus. Paris : Gallimard, 1957.
- *Sartoris*. Trad. R.-N. Raimbault et H. Delgove. Paris : Gallimard, 1949.
- *Sanctuaire*. Trad. R. N. Raimbault et H. Delgove, préface d'André Malraux (trad. revue par M. Gresset). Paris : Gallimard, 1972.
- *Tandis que j'agonise*. Trad. M. E. Coindreau. Paris : Gallimard, 1934.
- FERNANDEZ, Dominique. *L'Arbre jusqu'aux racines : Psychanalyse et création*. Paris : Grasset, 1972.
- FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York : Penguin Books, 1982.
- FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1968.
- FONTANILLES, Alfred & Pierre Marambaud. *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature américaine*. Paris : Hachette, 1976.
- FOOTE, Shelby. *Tournament*. New York : Dial Press, 1949.
- *L'Enfant de la fièvre*. Trad. M.-E. Coindreau et Cl. Richard, préface de M. Gresset. Paris : Gallimard, 1975.
- *L'Amour en saison sèche*. Trad. H. Belkiri-Deluen. Paris : Denoël, 1978.
- *Tourbillon*. Trad. M.-E. Coindreau et H. Belkiri-Deluen, postface de J.M.G. Le Clézio. Paris : Gallimard, 1978.
- *Septembre en noir et blanc*. Trad. Jane Fillon. Paris : Denoël, 1981.
- *The Novelist's View of History*. Winston-Salem, N.C. : Palæmon Press Ltd, 1981.
- FORKNER, Ben & Patrick Samway. *A Modern Southern Reader*. Atlanta : Peachtree Publishers Ltd., 1986.

- FREUD, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Payot, 1975.
--- *Cinq psychanalyses*. Paris : PUF, 1975.
- FURET, François. *L'Atelier de l'histoire*. Paris : Flammarion, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Le Seuil, 1972.
--- *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Le Seuil, 1982.
- GEORGIN, Robert. *Le Temps freudien du verbe*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1977.
--- *Lacan*. Cahiers Cistre. n° 3. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1977.
- GILLABERT, Émile. *Saint Paul ou le colosse aux pieds d'argile*. Marsanne : Métanoïa, 1974.
- GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1964.
--- *Marxisme et sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1970.
- GOYEN, William. *La Maison d'haleine*. Trad. de M.-E. Coindreau. Paris : Gallimard, 1954.
- GRAU, Shirley Ann. *Les Gardiens de la maison*. Trad. par Colette-Marie Huet. Paris : Stock, 1965.
- GRESSET, Michel. "La Tyrannie du regard ou la relation absolue : Origine, émergence et persistance d'une problématique du mal dans l'œuvre de William Faulkner". Thèse de Doctorat (Paris III), 4 vols. 1976.
--- "La Métaphore du sujet". *L'Arc* 84/85 (1983) : 123-135.
- HALBWACHS, Maurice. *La Mémoire collective*. Paris : PUF, 1968.
- HASSAN, Ihab. *Radical Innocence : Studies in the Contemporary American Novel*. Princeton, New Jersey : Princeton UP, 1961.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *The House of the Seven Gables*. London : Everyman's Library, 1968.

- *The Scarlet Letter*. London : Everyman's Library, 1969.
- HESNARD, A. *De Freud à Lacan*. Paris : ESF, 1977.
- HOMÈRE, *L'Odyssée*. Trad. V. Bérard. Paris : Belles Lettres, 1963.
- HUBBELL, Jay B. *Southern Life in Fiction*. Athens : University of Georgia Press, 1960.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- KARSZ, Saül. *Théorie et politique : Louis Althusser*. Paris : Fayard, 1974.
- KHEYYAM, Omar. *Les Rubaiyat*. Traduits en vers français par Fernand Henry. Ed. J. Maisonneuve. Paris : Librairie Orientale et Américaine, 1963.
- KREMER-MARIETTI, Angèle. *Lacan et la rhétorique de l'inconscient*. Paris : Aubier Montaigne, 1978.
- KRISTEVA, Julia. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Le Seuil, 1969.
- LACAN, Jacques. *Écrits I*. Paris : Le Seuil, 1966.
--- *Le Séminaire, livre XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Le Seuil, 1973.
- LAPLANCHE, Jean & J. B. Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1967.
- LAWRENCE, D. H. *Études sur la littérature classique américaine*. Paris : Le Seuil, 1945.
- LECLAIRE, Serge. *Psychanalyse*. Paris : Le Seuil, 1968.
- LEFEBVRE, Georges. *Réflexions sur l'histoire*. Paris : F. Maspéro, 1978.
- LE GOFF, Jacques & Pierre Nora. *Faire de l'histoire. Vol. I : Nouveaux problèmes*. Paris : Gallimard, 1974.
- LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan*. Bruxelles : P. Mardaga, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958.

- MAIRET, Gérard. *Le Discours et l'histoire : Essai sur la représentation historique du temps*. Paris : Mame, 1974.
- MARROU, Henri-Irénée. *De la connaissance historique*. Paris : Le Seuil, 1954.
- MAYOUX, Jean-Jacques, *Vivants Piliers : le roman anglo-saxon et les symboles*. Paris : Julliard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1964.
- MESSIAEN, Pierre. *Les Romantiques anglais*. Bruges : Desclée de Brouwer, 1955.
- MISSISSIPPI QUARTERLY, vol. XXIV, N°4 (automne 1971).
- NOUVELLE CRITIQUE (LA). *Littérature et idéologie*. Numéro spécial, 39 bis (1970).
- O'CONNOR, Flannery. *Mystery and Manners : Occasional Prose*. Eds. Sally & Robert Fitzgerald. New York : Farrar, Strauss & Giroux, 1957.
- PÉTILLON, Pierre-Yves. *La Grand-route : Espace et écriture en Amérique*. Paris : Le Seuil, 1979.
- PICOCHÉ, Jacqueline. *Dictionnaire étymologique du français*. Paris : Le Robert, 1979.
- PIRE, François. *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*. Paris : J. Corti, 1967.
- PITAVY, François. "L'irréremédiable et les voies de la transcendance dans *Requiem pour une nonne*". SUD, 48/49 (1983) : 145-166.
- PONTALIS, J. B. *Après Freud*. Paris : Gallimard, 1968.
- POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris : Gallimard, 1946.
- PROUST, Marcel. *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*. T. III. Paris : Gallimard (Pléiade), 1966.
- REES, Nigel. *Graffiti Lives, OK*. London : Unwin Paperbacks, 1979.
- RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Le Seuil, 1967.

- *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : Le Seuil, 1971.
- RICHARD, Claude. "Mémoire et expérience chez les jeunes romanciers sudistes" *Récit et roman : Formes du roman anglais du XVIème au XXème siècles*. Paris : Didier (1972) 91-106.
- RICŒUR, Paul. *Le Conflit des interprétations : Essais d'herméneutique*. Paris : Le Seuil, 1969.
- ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard, 1972.
- ROSSET, Clément. *Le Réel et son double : Essai*. Paris : Gallimard, 1976.
- ROUBEROL, Jean. *L'Esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner*. Paris : Didier-Érudition, 1982.
- ROUBEROL, Jean & Jean Chardonnet. *Les Sudistes*. Paris : A. Colin ("U2"), 1971.
- RUBIN, Louis D. *A Bibliographical Guide to the Study of Southern Literature*. Baton Rouge : Louisiana State UP, 1969.
- RUBIN, Louis D. ed. *I'll Take My Stand, by 12 Southerners (1930)*. Intr. Louis D. Rubin. New York : Harper & Row, 1962.
- RUTHVEN, K. K. *Myth*. London : Methuen & Co Ltd, 1976.
- SCHMIDT, Joël. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Larousse, 1965.
- SHAKESPEARE, William. *La Mégère apprivoisée*. Ed. bilingue. Tr. François-Victor Hugo. Lausanne : Éditions Rencontre, 1961.
- *Henry IV*.
- *Troilus et Cressida*.
- *Mesure pour mesure*.
- *Macbeth*.
- SIMKINS, Francis B. *A History of the South*. New York : A. Knopf, 1963.

- SOUTHERN HUMANITIES REVIEW, Vol. XIV, n° 4 (automne 1981).
- STAROBINSKI, Jean. *L'Œil vivant*. Paris : Gallimard, 1961.
--- *Les Mots sous les mots : les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris : Gallimard, 1971.
- TAYLOR, William R. *Cavalier and Yankee : The Old South and American National Character*. New York : Harper & Row, 1969.
- VANDIVER Frank E. ed. *The Idea of the South : Pursuit of a Central Theme*. Chicago : UP, 1964.
- VASSE, Denis. *Le Poids du réel, la souffrance*. Paris : Le Seuil, 1983.
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire : Essai d'épistémologie*. Paris : Le Seuil, 1971.
- VIALLANEIX, Paul, ed. *Michelet cent ans après*. Grenoble : PU, 1975.
- VIRGILE. *Les Géorgiques*. Trad. E. de Saint Denis. Paris : Belles Lettres, 1963.
- WARREN, Robert P. *The Legacy of the Civil War*. Harvard : UP, 1983.
- WELTY, Eudora. *The Eye of the Story : Selected Essays and Reviews*. New York : Random House, 1977.
- WOODWARD, C. Vann. *The Burden of Southern History*. New York : Random House, 1960.
- ZÉRAFFA, Michel. *Roman et société*. Paris : PUF, 1976.
- ZIMA, Pierre. *Goldmann*. Paris : Éditions Universitaires, 1973.
- ZINN, Howard. *The Southern Mystique*. New York : A. Knopf, 1964.

DONNÉES BIOGRAPHIQUES

BIEN QUE résidant à Memphis, Tennessee, depuis plus de quarante ans, Shelby Foote est né le 17 novembre 1916 à Greenville dans l'État du Mississippi. Sa famille paternelle, originaire de Virginie, appartient à la classe des grands planteurs : Hezekiah William Foote, l'arrière-grand-père, possédait quatre vastes domaines – Mounds, Egremont, Hardscrabble, Mount Holly – et plusieurs centaines d'esclaves. Opposé à la sécession, il n'en servit pas moins dans l'armée confédérée avec le rang de colonel et prit part à la bataille de Shiloh. La génération suivante, fut en la personne de son fils, Huger Lee Foote, moins brillante : le goût du jeu aidant, la fortune familiale périclita assez rapidement et Mount Holly, la dernière des quatre plantations, fut vendue en 1908, époque à laquelle les Foote s'installèrent à Greenville.

Le grand-père maternel de l'auteur, Morris Rosenstock, venait en revanche d'un tout autre milieu et d'un autre continent. Juif viennois établi dans le Delta vers 1880, probablement pour échapper à la conscription dans son pays natal, il fut employé comme comptable dans une plantation du Mississippi et épousa la fille du propriétaire, exploit qui, étant donné la mentalité de l'époque et l'esprit de caste des planteurs, laisse aujourd'hui encore son petit-fils aussi perplexe qu'admiratif. Morris Rosenstock accumula une assez belle fortune, qui fut réduite à néant par la crise de 1921. Entre-temps, la seconde de ses trois filles, Lilian, avait en 1915 uni sa destinée à celle de Shelby Dade Foote, le père de l'auteur.

Né en 1890, Shelby Dade Foote passa son enfance à Mount Holly et connut dans un premier temps la vie facile et insouciante des fils de bonne famille sudistes. Les revers de fortune de son père le contraignirent cependant à affronter des difficultés auxquelles ne l'avait guère préparé son enfance privilégiée. Il semble y avoir fait

face avec une énergie et une capacité d'adaptation insoupçonnées : entré comme modeste employé chez Armour and Company sur la recommandation de son beau-père, il devait sept ans plus tard prendre la tête des filiales sudistes de cette société. Mais, en septembre 1922, à Mobile (Alabama) où il venait d'être muté et promu, cette réussite professionnelle fut brutalement interrompue par la maladie et la mort. Veuve avec un enfant de neuf ans, Lilian Rosenstock Foote dut à son tour faire face à l'adversité ; d'abord employée à Pensacola par la société de son mari, elle se rapprocha ensuite de sa famille établie à Greenville et y trouva un emploi de bureau. C'est donc à Greenville que Shelby Foote passa ce qu'il est convenu d'appeler ses « années de formation » : entrée au collège, fréquentation de la famille Percy où régnait un stimulant climat intellectuel (Walker Percy, né en 1917, futur écrivain lui aussi, sera une sorte de mentor littéraire), découverte des classiques européens et américains, révélation marquante à travers *Lumière d'Août* du grand contemporain W. Faulkner, premiers essais littéraires et publications dans le journal du collège, *The Pica*, sans oublier les autres « premières » que réservent – l'ordre étant indifférent –, la découverte de l'amour, du jeu, de la chasse, de l'alcool et, clôturant cette période décisive, l'admission à l'Université de Caroline du Nord en 1935. Somme toute, rien que de très normal et banal pour un jeune homme arrivant à maturité dans le Sud des années trente ; rien non plus qui semble le prédisposer à embrasser la carrière littéraire hormis peut-être cette « extrême dévotion pour la lecture » où la romancière sudiste Eudora Welty voit la condition sine qua non de l'accès à l'Écriture. C'est d'ailleurs, un « signe » sur lequel l'écrivain arrivé se plaît à attirer l'attention de ceux qui l'interrogent sur sa vie. En effet, issu d'une famille sans prétentions littéraires ou culturelles qui ne pouvait, à la différence des Percy ou des Faulkner, se targuer de compter parmi les siens un écrivain ou deux, S. Foote a donc suivi une voie originale et répondu à une vocation qui s'est, dit-il, très tôt manifestée, vers l'âge de seize ou dix-sept ans. C'est au fond un cas exemplaire du phénomène d'interpellation du sujet par la fiction dont nous avons parlé à propos de *Tournament*. Infatigable lecteur, l'étudiant S. Foote a plus assidûment fréquenté la bibliothèque de l'université que les salles de cours : si la course aux diplômes en a quelque peu pâti, 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 inclut dans son Panthéon personnel 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, Burke, Gibbon et Michelet : on a vu pire parrainage. Les deux références constantes sont cependant Faulkner et Proust : le premier, pour lui avoir apporté « la jouissance de l'écriture » et le second, « 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 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, « il faut retrouver les rythmes de la parole dans ce que j'écris », parti-pris facilité 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 », d'où il ressort que les autres peuvent, dans le meilleur des cas, faire 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 – du jazz en particulier – sur ses écrits.

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 ou régionalisme pour accéder sinon à l'universel du moins, selon la célèbre formule de W. Faulkner, « aux vieilles vérités du cœur humain ».

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 maint écrivain américain – les précédents exemplaires étant

S. Crane, E. Hemingway et Ring Lardner – école de vie et véritable atelier d'écriture. Il travaille donc 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 *Tournement*, qui sera 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 guerre aidant, le manuscrit reposera en fait plus longtemps que prévu et ne sera 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 : il est mobilisé dans l'artillerie et suit la formation des officiers. En 1942, il est envoyé en Irlande du Nord où il restera jusqu'en 1944. Le capitaine S Foote y trouve même sa première femme, Tess Lavery (il en divorcera en 1946 et épousera, 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 la vindicte d'un supérieur lui vaudra, pour un motif futile – falsification d'un titre de transport pour aller voir sa belle –, de passer en cour martiale et d'être cassé de son grade. Retour sans gloire à la vie civile ; au bout de trois mois, passés à New York où il travaille pour l'agence Associated Press, S. Foote s'engage dans les Marines. Nouvelle période d'instruction suivie des préparatifs pour aller rejoindre les unités combattant en Europe, mais nous sommes à la veille de Hiroshima : le simple soldat S. Foote n'aura donc pas à embarquer sur un Liberty Ship. Il est démobilisé après avoir passé près de cinq ans sous l'uniforme. À défauts de lauriers, l'auteur aura gagné 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*", sont publiés par le *Saturday Evening Post*, encouragement suffisant pour que leur auteur décide de se consacrer totalement à sa vocation d'écrivain. La littérature va désormais dominer sa vie, qui peut se diviser en deux périodes distinctes : la première, s'étendant 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 de la guerre civile. Le contrat initial stipule que la longueur de l'ouvrage n'excédera pas 200.000 mots. Mais Foote n'a pas plus tôt commencé à écrire qu'il se rend compte que ce conflit aux proportions homériques ne peut se narrer que dans un ouvrage de semblables dimensions. Il demande donc à son éditeur de lui laisser le champ libre, proposition acceptée sans trop de tergiversations. Sans le savoir, l'auteur vient de se condamner à vingt ans de labeur. Voilà l'écrivain prisonnier de son sujet et S. Foote, véritable forçat de l'écriture, aura produit au terme de sa peine en 1974 deux mille neuf cent trente quatre pages grand format soit près de deux millions de mots patiemment assemblés dans une œuvre qui mérite amplement le qualificatif de « monumentale » qui lui est communément associé. Il s'agit en effet d'un 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, on le sait à présent, une déclaration de foi ou de principe 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 renouera 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 concessions du Sud des années 60. C'est à ce jour la dernière publication de l'auteur. La fin des années 70 et les années 80 sont essentiellement marquées par la publication en traduction française de quatre romans : *Tourbillon*, *L'Enfant de la fièvre* (ou *Les Cœurs de sable*), *Septembre en noir et blanc*. S. Foote, le plus franco-ophile 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 diverses se succèdent à un rythme soutenu.

Avec le temps, l'auteur voit également se consolider sa position et sa réputation en son propre pays où, selon l'adage bien connu, nul ne saurait être prophète : Hollywood achète les droits de son dernier roman et les multiples commémorations par la presse, la radio, la télévision ou le cinéma de la guerre de Sécession (l'auteur est conseiller technique pour le film "*Glory*" retraçant l'épopée des régiments noirs) se traduisent par un regain d'intérêt pour cet événement capital. La parution de la trilogie en format de poche lui assure une plus large diffusion auprès du grand public et vaut à l'auteur une certaine notoriété en tant qu'historien alors que l'œuvre romanesque semble ne pas jouir de la même faveur. La situation est paradoxalement, mais de manière compréhensible, exactement l'inverse en France où, la trilogie n'étant connue que de quelques spécialistes, la réputation de l'auteur repose essentiellement sur ses romans.

Où en sont l'homme et l'œuvre aujourd'hui ? À soixante-treize ans, S. Foote a manifestement pris le parti d'accorder du temps au temps : un septième roman dont les prémices remontent à 1953 est toujours en chantier. *Two Gates to the City* verra-t-il enfin le jour ? Rien n'est moins sûr ; la légitime satisfaction et même – pourquoi le nier ? – 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, en attendant que l'histoire littéraire lui assigne sa juste place au sein des Lettres américaines, la réputation méritée d'un grand artisan de fictions et d'un talentueux serviteur de l'Écriture à laquelle il a voué sa vie.

- *Annexe II* -

Carte du Sud

- *Annexe III* -

Carte du DELTA

- Index -

A

Aaron, D,	309; 334
<i>Absalom, Absalom!</i>	5; 37
<i>Absalon ! Absalon !</i>	4; 44; 45; 57; 58; 59; 73; 193; 222; 266
actant	231
action	293
Adam, J. M,	99
Agapê	153
<i>agents de mythisation</i>	316
<i>Agôn</i>	86; 324
Agrariens	21
<i>Alea</i> ,	86
allégorie	129
<i>Amour en saison sèche, L'</i> , 18; 37; 41; 62; 86; 122; 207; 227; 228; 229; 230; 233; 243	247; 253; 270
anagramme	200
Antebellum South	4; 24; 34; 37; 288
antithèse	136; 314; 321
apocryphe	13
archétype	50; 316
architextualité	126
Ariès, Ph,	74
arithmétique symbolique	230
Asselineau, R,	19
<i>asymbolie</i>	113
Auerbach, E,	325
<i>Autant en emporte le vent</i>	17
Autre	113
Autre du discours	223
Aval du texte, L',	217

B

Bachelard, G,	134; 135; 239
Balzac, H. de,	239; 326
Bandry, M,	3
Barthes, R,	3; 33; 67; 68; 69; 70; 71; 72; 74; 213; 267; 305; 329; 331
Bataille, G,	145; 146
Baudelaire, Ch,	11
Beer, Th,	289
<i>Befor de War</i> ,	25
Bellemin-Noël, J,	85
Bentham, J,	269

- Index -

Benveniste, E,	97; 270; 313; 322
Bible,	61; 77; 86; 122; 127; 128; 129; 137; 212
<i>Birth of a Nation</i>	4
Blake, W,	61; 145
Bleikasten, A,	57; 222
Bonnet, G,	248
Borges, J. L,	6; 7
Bourdé, G,	69
Browning, R,	60; 127; 385
<i>Bruit et la fureur, Le,</i>	5; 58; 122; 193
Bunyan, J,	122; 131; 135
Burke, E,	385

C

Cable, G. W,	19; 25
Caillois, R,	86; 147; 156
Caldwell, E,	11
Capote, T,	11
<i>Carolina Magazine,</i>	58; 385
Caruthers, W. A,	24
<i>Case de l'Oncle Tom, La,</i>	17
Cash, W. J,	31
<i>Cavalier</i>	18; 26; 41; 63; 118
<i>Cavalier and Yankee,</i>	24
<i>Cavaliers of Virginia, The,</i>	24
Center for the Study of Southern Culture	3
Certeau, M, de,	320; 322; 326; 328; 329; 330; 331; 332; 333; 334
Chancellorsville (battle of)	309
Chappell, F,	11
Chardonnet, J,	262
<i>Choix de Sophie, Le,</i>	19
Chopin, K,	6
Chute de la maison Usher, La,	199
Cioran, E,	47; 91; 121; 135; 141; 156; 187
<i>Civil Rights Act</i>	262
<i>Civil War : A Narrative, The,</i>	4
Civil War, The	60
<i>Civil War, The,</i>	65; 259; 287; 288; 291; 303; 308; 309; 313; 314; 337; 386
<i>Cœurs de sable, Les,</i>	387
<i>coincidentia oppositorum</i>	72
Coindreau, M. E,	11
Colloquium, A,	227
Colonne de feu, La,	50; 62; 165; 213; 220; 288; 291
<i>Concordance,</i>	163
<i>Conquête du Courage, La,</i>	60; 275; 302; 309; 312; 324
Conrad, J,	19; 58

- Index -

Corbeille de noces, Une,	165; 205; 220
Coup de pied de la liberté, Le,	165; 207; 220
Crane, S,	60; 275; 301; 302; 309; 311; 324; 386
Crescendo final, Le,	61; 78; 122; 165; 174; 220
Cruden, A,	138; 163
Crump, Ed,	265; 280

D

Davenport, F. G,	51
<i>Débuts d'un écrivain, Les,</i>	6
Delta	16; 29; 86; 92; 183; 195; 221; 265; 341; 383
<i>Delta Star,</i>	386
<i>Delta Wedding,</i>	29
delta,	81; 230; 233; 241
<i>Descends, Moïse,</i>	4; 45
Dessommes, M,	386
Dickens, Ch,	385
Dictionnaire des symboles,	203; 206
<i>diégétique</i>	308; 337
Dire	319; 323; 333; 338
discours	314; 322; 330
<i>Doomsday Book, The,</i>	86
<i>doxa</i>	97; 331
Dryden, J,	248
Dumas, A,	294
Dumézil, G,	71
Durand, G,	71; 75
dyade	231; 339

E

<i>Écrits,</i>	110
Écriture	13; 14; 18; 19; 53; 68; 70; 78; 80; 87; 99; 162; 213; 323; 330; 331; 332 334; 338; 384
effet de texte	13
Eliade, M,	47; 48; 50; 71
Emerson, R. W,	127; 244
<i>Encyclopaedia of Southern Culture</i>	3
<i>Enfant de la fièvre, L',</i>	33; 38; 39; 44; 45; 62; 77; 86; 94; 129; 158; 161; 165; 190 193; 196; 199; 201; 220; 221; 228; 229; 253; 271; 287; 387
énonciation historique	313
épopée	315
Eros	153
Espace	43; 45; 162; 216; 240

- Index -

étymon	233
<i>Eugénie Grandet</i> ,	240
Evola, J,	147; 148
<i>Eye of the Story</i> , The,	43; 53

F

fable	222; 315
<i>Fallen Timbers (battle of)</i>	296
fantasme	244; 250; 334
Faubus, O,	262
Faulkner, W,	3; 4; 5; 6; 11; 18; 19; 27; 29; 51; 63; 73; 75; 76; 80; 125; 132; 139 151; 155; 161; 167; 188; 193; 240; 292; 297; 384; 385
Faute	227
faute originelle	210
Fernandez, D,	14
Fiction	213; 223; 241; 287; 332; 340
Fiedler, L,	41; 155
Flaubert, G,	19; 58; 77; 385
<i>Flood Burial</i> ,	386
<i>Follow Me Down</i> ,	12; 122; 387
Foote, Hezekia, William,	91; 383
Foote, Huger, Lee II,	386
Foote, Huger, Lee,	91; 383
Foote, Lilian, Rosenstock,	384
Foote, Margaret,	386
Foote, S,	4; 12; 13; 27; 32; 35; 37; 54; 75; 96; 121; 122; 150; 162; 179; 288; 304 313; 322; 323; 324; 325; 328; 333
Foote, Shelby, Dade,	92; 383
formule romanesque	222
Forrest, N. B,	291; 295; 303; 315; 317; 318
Forster, E. M,	149
<i>Fort Sumter to Perryville</i> ,	387
<i>Fredericksburg to Meridian</i> ,	387
Freud, S,	49
Frontière	23; 92; 103; 228
Furet, F,	328; 331

G

Garcia Marquez, G,	19
<i>Gardiens de la maison</i> , Les,	44; 45
Genette, G,	33; 53; 64; 126; 270; 324
<i>George Balcombe</i> ,	24
Georgin, R,	35; 331; 333

- Index -

Gibbon, E,	58; 385
<i>Gilded Age</i>	191
Glasgow, E,	17; 37; 75
<i>Glory (film)</i>	388
<i>Go Down, Moses,</i>	29
<i>Golden Age</i>	191
Goldmann, L,	115; 116; 117
<i>Gone with the Wind,</i>	4; 5; 25
Gordon, C,	6
gothique	41
Goyen, W,	11; 16; 18; 44; 51; 75
<i>Grandissimes, The,</i>	25
Grant, U. S,	290; 291; 298; 306; 315; 318; 319
Grau, S. A,	27; 44
<i>Great Alibi, The,</i>	289
Green, A,	14
Greenville	383; 386
Greimas, A,	71; 208
Gresset, M,	14; 16; 76; 80; 139; 206; 207; 214; 217
Griffith, D. W,	4
guerre civile	92; 289
guerre de Sécession	17; 31; 118; 183; 208; 218; 227

H

Halbwachs, M,	50
Harrington, E,	76
Hawthorne, N,	41; 151; 197
Hemingway, E,	58; 167; 386
Henry, F,	55
<i>hic et nunc</i>	46; 133; 143; 211
histoire	5; 13; 48; 51; 69; 73; 164; 213; 218; 222; 314; 321; 325; 338
<i>histoire-bataille</i>	326
<i>histoire-biographie</i>	326
<i>histoire-narrative</i>	326
<i>Home From the Hill,</i>	19
<i>Homme et le sacré, L',</i>	147
<i>how it was</i>	326; 330
Hubbell, J. B,	27; 33
Humphrey, W,	18; 19
hyperbole	315
<i>hypertextualité</i>	53; 126
hypogramme	194; 199
hypotypose	75

I

<i>idéologie</i>	329
Il pleut sur mon pays,	165; 220
<i>Ilinx</i> ,	86; 87
<i>I'll Take My Stand</i> ,	21
<i>illud tempus</i>	46; 49; 133; 140; 143; 214
imaginaire	16; 18; 38; 73; 110; 112; 222; 223; 329; 338; 340; 341
Imagination	12
<i>In Ole Virginia</i> ,	25
<i>intertextualité</i>	53; 64; 126
<i>Invaincu, L'</i> ,	207
ironie	321; 323

J

Jakobson, R,	72; 75
James, H,	58; 161; 240
Jaworski, Ph,	169; 219; 240
jeu	87
Johnston, A. S,	290; 291; 315; 316
<i>Jordan County</i>	4; 196; 208
<i>Jordan County</i> , 12; 13; 16; 86; 161; 163; 164; 165; 167; 208; 217; 219; 221; 227; 387	
Joyce, J,	19; 76; 385

K

Keats, J,	127; 223; 294
Kennedy, J. P,	19; 24
Kheyyam, O,	37; 55; 57; 93
Kierkegaard, S,	128
King, M. L,	261
Kremer-Marietti, A,	35

L

Lacan, J,	3; 106; 110; 111; 177; 182; 223; 243
<i>Lanterns on the Levee</i> ,	29
Laplanche, J,	178
Lardner, R,	386
Lavery, Tess,	386
Lawrence, D. H,	13; 174; 337
Le Clézio, J.-M,	43; 133

- Index -

Le Goff, J,	330
Le Porrier, H,	182
Lee, R. E,	185
Lefebvre, G,	69
légende	41; 44; 96; 213; 215; 254; 303; 315; 316; 329; 332; 339
Lettre	17; 77; 80; 162; 216; 219; 239; 338
<i>Lettre écarlate, La,</i>	197
Lévi-Strauss, C,	71
<i>lexis</i>	324
Lilith	251
Lincoln,	290
Little Rock	263; 264
logos	332
<i>Love in a Dry Season,</i>	12; 387
<i>Lumière d'Août,</i>	58; 384

M

<i>Macbeth,</i>	61; 126
<i>mainstream</i>	20
<i>Maison d'haleine, La,</i>	44; 51
Maison Usher, La,	99
Mal	227
Mallarmé, S,	11
Malraux, A,	155
Mann, T,	19; 385
Marrou, H. I,	69
Mason-Dixon	21
Mayoux, J.-J,	139; 140; 151
McCarthy, C,	19
McCullers, C,	6; 27
<i>Mégère apprivoisée, La,</i>	184
Melville, H,	151
Mémoire	43; 49; 50
Memphis	264; 265; 266; 383
Merleau-Ponty, M,	244
<i>Mesure pour Mesure,</i>	61; 126
métaphore	75; 79
métaphore picturale	86
métaphysique	164
métatextualité	126
métonymie	75
Michelet, J,	58; 322; 323; 326; 340; 385
mi-dire	223
Miller, H. R,	27
Milosz	114
<i>Mimicry,</i>	86

- Index -

mise en abyme	98; 305
<i>Mississippi Quarterly</i> ,	55; 58
Mitchell, M,	5; 17; 25; 37
<i>moi</i>	110; 115
<i>Mots sous les mots, Les</i> ,	200
<i>Mystery and Manners</i> ,	53
mythe	5; 25; 26; 32; 35; 63; 71; 73; 80; 158; 190; 211; 315; 333; 334; 338
mythe de Cadmos	294; 310
<i>Mythe de l'éternel retour, Le</i> ,	47
<i>Mythologies</i> ,	72

N

<i>New South</i>	31
<i>Night Before Chancellorsville and Other Civil War Stories, The</i> ,	259; 309
Nouveau Roman	19
Nouveau Sud	116; 191
nouvelle critique	14
<i>Novelist's View of History, A</i> ,	54

O

O'Connor, F,	6; 11; 17; 53; 58; 79; 162
<i>Odysée, L'</i> ,	61
<i>Old South</i>	31
Oralité	77; 322; 323
Ouï-dire	319; 338
oxymoron	76; 80; 295; 330

P

Page, T. N,	19; 25
<i>Palimpsestes</i> ,	53
paradoxe	321; 323
paratextualité	126
pastorale	163
Percy, W,	18; 29; 384
<i>Pica, The</i> ,	384
<i>Pilgrim's Progress, The</i> ,	122
<i>Pittsburg Landing</i>	291
Poe, E. A,	11; 40; 151; 179; 199; 223
Pontalis, J,	178
Porter, K. A,	6; 27
Portrait ovale, Le,	179

- Index -

Pouillon, J,	51; 107
Price, R,	11
progrès	7; 153; 191
prosopopée	298
Proust, M,	19; 36; 58; 340; 385

R

Rainer, Gwyn,	386
réaction	293
récit	13; 322
Reconstruction	16; 25; 30; 99; 103; 118; 188
<i>Red River to Appomattox,</i>	387
réel	67; 110; 223; 242; 287; 329; 330; 332; 333; 340
regard	37; 219; 220; 240; 243; 248; 254; 292
<i>Renaissance</i>	18
résurrection	328
résurrection du passé	323
Ricardou, J,	79; 98; 305
Richard, C,	12; 14; 47; 132; 133; 157; 169; 171
Ricœur, P,	158; 164
<i>Ride out,</i>	181
<i>Ring and the Book, The,</i>	60; 122
Ripley, A,	17
Robert, M,	94; 95
Roberts, E. M,	6
roman	13; 222; 314; 325; 332
<i>Romance</i>	41; 112; 118
romanesque	13; 321
Rosenstock, M,	92; 383
Rosset, C,	47
Rouberol, J,	262
<i>Rubaiyat,</i>	55; 93
Rubin, L, D,	102
Rumeur	240
Ruthven, K,	72

S

<i>S/Z,</i>	305
sacré	136; 146
<i>Sanctuaire,</i>	58; 155
<i>Sartoris,</i>	37; 47; 58; 167; 193
Sartre, J.-P,	6
<i>Saturday Evening Post,</i>	386

- Index -

Saussure, F. de,	199
<i>Scarlett</i> ,	17
Scott, W,	294
sectionalisme	22
<i>September September</i> ,	12; 387
<i>Septembre en noir et blanc</i> ,	33; 40; 79; 86; 259; 260; 266; 267; 288; 387
Shakespeare, W,	61; 126; 184; 294; 295
Sherman, W. T,	296; 315
<i>Shiloh (battle of)</i>	291; 292; 305
<i>Shiloh</i> ,	12; 33; 60; 68; 71; 86; 118; 121; 209; 222; 270; 287; 288; 314; 320; 326 331; 387
signifiant	113
Simms, W. G,	19; 24
Smith, H,	5
Soldier's Home,	167
<i>Southern Life in Fiction</i> ,	33
<i>Southern Yankee</i>	99
<i>Southernhood</i>	17; 337
<i>Southernism</i>	12; 17
Starobinski, J,	200
Stendhal,	58
Stowe, H. B,	17
Stribling, T. S,	191
<i>Structures anthropologiques de l'imaginaire, Les</i> ,	75
Styron, W,	11; 18; 19; 27
<i>Sud diégétique</i>	33; 35; 37; 341
Sud légendaire	35
<i>Sudistes, Les</i> ,	262
sudité	12; 17; 75; 337
<i>sujet</i>	110; 112; 333; 339
sujet du signifiant	182
Sullivan, W,	157
<i>Suttree</i> ,	19
<i>Swallow Barn</i> ,	24
Swinburne, A,	147
syllèpse	98
symbole	197; 221; 242; 324
symbolique	110; 112; 340

T

<i>Tandis que j'agonise</i> ,	44; 58; 60; 122; 125; 251
Taylor, W. R,	24; 25
téléologie	164
<i>Tell Them Goodby</i> ,	386
Temps	43; 45; 139; 150; 162
<i>Temps retrouvé, Le</i> ,	102

- Index -

Terre Promise, Terre Conquise, Terre Vaine,	219
Terre sacré, Le,	165; 214; 220; 323
Thierry, A,	67; 322
Thiers, L,	322
<i>Three Novels</i> ,	85; 161; 227; 259
Thucydide,	385
Tolstoï,	58; 60
<i>topos</i> ,	85
<i>Totem et tabou</i> ,	49
<i>Tourbillon</i> ,	33; 39; 40; 41; 43; 47; 60; 61; 63; 79; 87; 121; 123; 125; 127; 129; 136 145; 153; 155; 156; 191; 198; 227; 230; 248; 251; 270; 272; 274; 277; 288; 387
<i>Tournament</i> ,	12; 33; 38; 45; 48; 49; 50; 55; 56; 57; 58; 59; 60; 76; 77; 78; 91; 92 105; 111; 115; 116; 117; 121; 227; 228; 229; 236; 248; 253; 317; 323; 331 384; 386; 387
<i>transgression</i>	136; 145; 301; 338
triade	231; 235
<i>Troilus et Cressida</i> ,	126
Tucker, G,	24
Tucker, N. B,	24
Turner, F. J,	23
Twain, M,	17; 35; 288
<i>Two Gates to the City</i> ,	12; 61; 337; 388

U

<i>Uncle Remus' Tales</i> ,	267
<i>Unwritten War, The</i> ,	309; 334
Urbain, J,	195
Utopie	190

V

<i>Valley of Shenandoah, The</i> ,	24
Vandiver, F. E,	35
Vargas Llosa, M,	6
Vauthier, S,	213; 245
Vauvenargues,	15
Verbe	77; 80; 162; 207; 217; 239
vérité	5; 65; 73; 155; 162; 221; 222; 223; 325; 330; 331; 332; 333; 340
Veyne, P,	325; 327
Vieux Sud	116; 117; 191; 192; 227; 253
<i>View of History, A</i> ,	66
Virgile,	249
<i>Virginia</i> ,	37
Vision	77; 326

- Index -

<i>vision anagogique</i>	79
vision métaphorique	79
Vitoux, P,	185; 186
Voir	253
Voix	12; 17; 37; 76; 108; 219; 220; 223; 248; 270; 293; 303; 319; 323 326; 338; 339
Voix collective	240
<i>Voyage du Pèlerin, Le,</i>	122; 127; 131
Voyeur universel	304
voyeurisme	230; 246; 249
<i>Vraisemblable</i>	332
Vraisemblance	333

W

Warren, R. P,	17; 289
Washington, B. T,	279
Welty, E,	6; 17; 43; 53; 384
<i>Wild Palms, The,</i>	6
Wolfe, T,	17; 19; 75; 76
<i>Woodcraft,</i>	24
Woodward, C. Vann,	20; 22

Y

<i>Yankee,</i>	26
<i>Yankee-Cavalier dialectic,</i>	26
<i>Yoknapatawpha</i>	16; 57; 161; 196

TABLE DES MATIÈRES

Préface	3
1^{re} Partie - Le Sud : Prolégomènes	9
Introduction	11
1. État des lieux	15
2. Du Sud historique au Sud mythique	21
3. Le territoire du romancier : Le Sud diégétique	29
4. Un théâtre d'ombres	37
5. Espace/Temps/Mémoire/Voix	43
6. Hyphologie	53
7. Les assises de l'oeuvre	65
8. L'écriture : esquisse d'une petite rhétorique sudiste	75
2^e Partie - Fictions du Sud	83
Introduction	85
<i>Tournament</i> : Roman des origines/Origines du roman	89
1. De la sujétion filiale à la paternité créatrice	91
2. Le Don Quichotte du Delta	99
3. Une génération imprévoyante	101
4. Récit et vérité	105
5. Requiem pour un héros problématique	118
<i>Tourbillon</i> : Ilinx	119
1. Faits et dire	121
2. Redites	126
3. De l'allégorie au mythe	129
4. Du rite de passage à la transgression	135
5. Le temps, la chair et la souillure	139
6. La dimension mystique : Le chant du bouc	145
7. Deux personnes en une : La division du sujet	149
8. Deux pitoyables trinités	151
9. Verdict	155

<i>L'Enfant de la fièvre : The Doomsday Book</i>	159
1. Le pèlerinage aux sources	161
"Il pleut sur mon pays"	167
"Le Crescendo final"	174
"Une Corbeille de noces"	182
"L'Enfant de la fièvre"	188
"Le Coup de pied de la liberté"	205
"La Colonne de feu"	208
"Le Tertre sacré"	214
2. Une stratégie narrative : le midire	219
<i>L'Amour en saison sèche : Mimicry</i>	225
1. Chronique du crépuscule	227
2. La mécanique romanesque	230
3. Les cœurs de sable	248
4. La mire et le dire	252
<i>Septembre en noir et blanc : Alea</i>	257
1. L'ancien et le nouveau	259
2. Le même et l'autre	267
3. L'alliance tripartite	271
4. La case de l'Oncle Tio	279
<i>Shiloh : Agôn</i>	285
Introduction	287
1. De l'histoire (l'action) à la fiction (la réaction)	290
2. Le regard des hommes	294
3. La croisée des textes	308
1) <i>Shiloh</i> et <i>La Conquête du courage</i>	309
2) <i>Shiloh</i> et <i>The Civil War</i>	313
4. La voix de la légende	316
5. Paradoxe et ironie : la rébellion de l'écriture	321
6. Histoire et roman	325
7. Critique et vérité	328
8. Revue	332

Épilogue	337
Bibliographie	343
Œuvres citées	373
Annexe I : Données biographiques	383
Annexe II : Carte du Sud	389
Annexe III : Carte du Delta	390
Index	391