



HAL
open science

Dérivé à partir de "Pillar of Fire"

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. Dérivé à partir de "Pillar of Fire". DELTA, 1977, Shelby FOOTE, IV, pp.135-158.
hal-01756033

HAL Id: hal-01756033

<https://hal.science/hal-01756033>

Submitted on 31 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

DÉRIVE À PARTIR DE “PILLAR OF FIRE”

P. CARMIGNANI
Université de Perpignan

DANS CETTE ETUDE, nous ferons partiellement nôtre le programme proposé par R. Barthes dans *S/Z* : « On n'exposera pas la critique d'un texte, ou une critique de ce texte ; on proposera la matière sémantique (divisée mais non distribuée) de plusieurs critiques (psychologique, psychanalytique, thématique, historique, structurale) ; à chaque critique ensuite (si l'envie lui en prenait) de jouer, de faire entendre sa voix, qui est écoute de l'une des voix du texte. » (21)

D'UN TEXTE A L'AUTRE

Le titre de la nouvelle remplit une double fonction :

1) il pose une énigme dont la résolution différée, d'épisode en épisode, assure la progression dynamique du texte. Il a donc ici valeur d'herméneutème.

2) il connote, désigne un au-delà du texte, lui-même composé d'autres textes parmi lesquels nous trouvons :

— la Bible :

And the Lord went before them by day in a pillar of a cloud, to lead them the way ; and by night in a **pillar of fire**, to give them light (Ex. 13 : 21) ;

[...] the Lord looked unto the host of the Egyptians through **the pillar of fire** and of the cloud, and troubled the host of the Egyptians (Ex. 14 : 24).

— *Tournament*, œuvre antérieure de Shelby Foote où nous voyons le père de Hugh Bart exprimer sa crainte des repréailles du K.K.K. en ces termes : “[t]hinking his house or his barn might be the next to go up in a **pillar of fire** because he had refused to join them.”¹

Le titre de la nouvelle joue le rôle d'un sème de connotation, d'une anaphore, c'est-à-dire « d'un trait qui a le pouvoir de se rapporter à des mentions antérieures, ultérieures ou extérieures, à d'autres lieux du texte ou d'un autre texte² ». Fonction capitale qui place la nouvelle sous le signe de l'intertextualité et nous conduit ainsi à lire en contrepoint *Tournament* où figure une courte séquence résumant, en quelques lignes, l'épisode dont la nouvelle fournira une relation détaillée :

1. *Tournament* (New York : Dial Press, 1949) 70.

2. R. Barthes, *S/Z* (Paris : Le Seuil, 1970) 14.

This however, did not prevent his finding his house [Clive Jameson's] gutted by marauders [...] all the outbuildings burned, gin, barn, and storehouse, the land laid waste like the fulfillment of a page out of Jeremiah (12).

Le cadre de “Pillar of Fire” est déjà tracé dans ces lignes et l'évocation de Jérémie indique clairement que la Bible est une des grilles interprétatives possibles de la nouvelle. Les références à l'*Exode*, à *Jérémie* puis à *Job* (280) confèrent à celle-ci une dimension symbolique particulière. Un simple épisode de la guerre de Sécession en vient ainsi à représenter l'affrontement de deux puissances antagonistes (Nord/Sud) et/ou manichéennes (Bien/Mal). Nous verrons aussi dans ce conflit, la manifestation de la vengeance que Dieu exerce à l'encontre des Sudistes coupables de graves méfaits. Nous tirerons des références bibliques citées quelques arguments susceptibles de confirmer cette interprétation :

Is not destruction to the wicked and a strange punishment to the workers of iniquity (Job. 31 : 3).

Then the Lord said unto me, Out of the North an evil shall break forth upon all the inhabitants of the land (Jer. I : 14).

Woe unto him that buildeth his house by unrighteousness, and his chambers by wrong ; that useth his neighbour's service without wages, and gives him not for his work (Jer. 22 : 13).

Is not my word like a fire? saith the Lord ; and like a *hammer* that breaketh the rock in pieces? (Jer. 23 : 29).

Or, dans “Pillar of Fire” nous trouvons : « He [Colonel Frisbie] sat a *hammer*-headed roan » (231). Cette analogie nous permet de voir dans le personnage de Frisbie l'exécuteur de la justice divine et dans sa curieuse monture un avatar des quatre chevaux, symboles de terribles fléaux, décrits dans l'Apocalypse (6 : 1-9)³.

Le titre renvoie donc à d'autres textes annexes ou connexes ; il place la nouvelle dans une « perspective de bribes, de voix venues d'autres textes, d'autres codes, dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté, mystérieusement ouvert » (S/Z 19), et aussi sous le signe du pluriel, de la polysémie.

La première mention dans *Tournament* de l'expression “pillar of fire” et la séquence citée jouaient le rôle d'annonce, de simple évocation d'une virtualité que le récit se refusait

3. “And I saw, and behold, a white horse : and he that sat on him had a bow and a crown was given to him : and he went forth conquering and to conquer

And there went out another horse that was red : and power was given to him that sat thereon to take peace from earth [...].

And I beheld, and lo a black horse : and he that sat on him had a pair of balances in his hand.

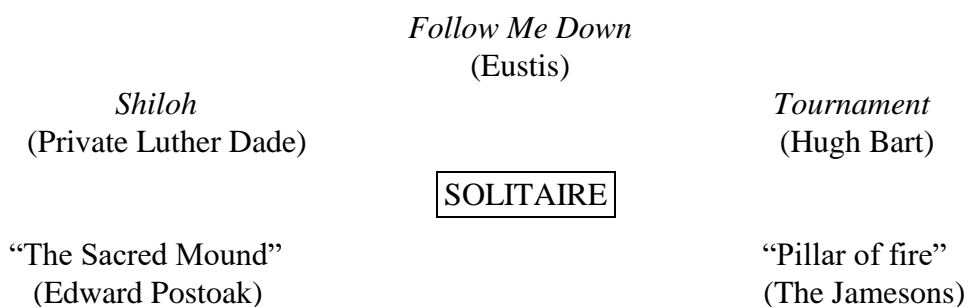
[...] and behold, a pale horse : and his name that sat on him was Death and Hell followed with him” (Rev. 6 : 2-8). Le cheval de Frisbie qui a une robe rouanne (poils blancs/rouges/noirs) semble provenir du croisement des quatre chevaux de l'Évangéliste.

alors à explorer et représentaient en quelque sorte un des multiples bras morts du flux narratif où le discours viendrait par la suite s'engager. La nouvelle résulte du fractionnement d'un atome narratif (ou mot-tuteur : "pillar of fire"), lui-même issu d'un premier discours pour engendrer un volume, un autre texte dont il contenait déjà toutes les potentialités. "Pillar of Fire" n'est autre que le « dépli d'un nom » dont les divers éléments constitutifs sont donnés *in extenso*.

Partant du principe suivant lequel « le lisible est un effet fondé sur des opérations de solidarité » (30), nous nous proposons de donner de ce texte une lecture qui soit dialogue de textes puisque « ce *moi* qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement perdus » (16).

L'ÎLOT DU SOUVENIR

« Le lieu d'élection du roman sudiste est presque invariablement un champ clos : la maison, la petite ville ou le comté [...]. La maison est pour l'écrivain sudiste, le lieu du souvenir, le lieu même où se retrouve, où se perd à jamais l'identité qu'il n'a cessé de chercher au sein de la famille à laquelle il appartient ou a appartenu »⁴. La plantation, "Solitaire" occupe, en effet, une position centrale dans l'œuvre de Shelby Foote ; c'est le foyer de l'œuvre, le point nodal autour duquel gravitent épisodes et personnages :



Mais "Solitaire" n'est pas une demeure comme les autres ("Ararat", "Briartree") ; c'est, comme le dirait Bachelard, un « îlot du souvenir », un *axis mundi* reliant la terre au ciel, un pilier cosmique. Construite en 1855-1886 par une main d'œuvre servile sur un territoire Choctaw violé par les pionniers et souillé par l'institution de l'esclavage (the double sin of slavery and mistreatment of the land, 270), "Solitaire" est intimement liée à l'histoire de l'Amérique et à l'émergence du mythe sudiste. "Solitaire" qui intègre dans les matériaux mêmes ayant servi à sa construction les quatre éléments de la cosmogonie (« Toute habitation humaine est une

4. Cl. Richard, "Mémoire et expérience chez les jeunes romanciers sudistes" in *Récit et roman: formes du roman anglais du XVI^e au XX^e siècle* (Paris : Didier, 1972) 93.

imago mundi, et chaque construction d'une maison nouvelle réitère la cosmogonie⁵ ») porte en elle-même, du fait que son existence est liée à une triple forfaiture (extermination des Indiens, destruction de la Terre-mère⁶, esclavage) sa propre condamnation. La demeure qu'illuminent, le soir, les feux du soleil couchant (“the sun going down, bloodying Lake Jordan” 52) n'est qu'embrasement pétrifié (“the bricks, kiln-dried to a *warm rosy colour*”, 256) immobilisé dans le temps. Par un juste retour des choses au feu créateur, les flammes la détruiront.

“Solitaire” est une maison mythique qui garde entre ses murs le souvenir d'événements s'étant produits dans un temps révolu (*in illo tempore*) et l'empreinte des générations qui l'ont habitée. Le temps y a pris la forme de l'espace. De plus, malgré la justification très prosaïque qu'Isaac Jameson donne de son choix (“he had named his plantation Solitaire in confirmation of his bachelor intentions”), le nom de Solitaire est riche en connotations mythiques et symboliques. C'est une constellation, un faisceau de correspondances mystérieuses où s'inscrivent sa création et sa destruction. Elle intègre les quatre éléments de la cosmogonie ; ils ont présidé à sa naissance et se ligueront pour l'anéantir puisque nous verrons deux créatures chthoniennes venir, par voie d'eau, la livrer au feu purificateur. Ainsi se réalisera la fusion finale de “Solitaire” et du soleil : “Four miles in our rear, beyond the lake, the reflection of the burning house was a rose-and-violet glow *to match the sunset in our front*” (272).

LUCIFERS IN STARLIGHT

Curieuse association que celle d'un borgne et d'un boiteux ! Frisbie ayant perdu son œil au cours de la bataille de Shiloh, est allé se réfugier parmi les fuyards. Il se retrouve, ironie du sort, chargé de siéger en cour martiale, mis en position de justicier. Aussi Frisbie nous apparaît-il comme une incarnation caricaturale de l'œil (symbole de la justice divine) qui poursuivait Caïn. Tourmenté par le souvenir cuisant de sa défaillance, plein de rancœur à l'égard des Sudistes, Frisbie n'a qu'un désir, se venger de la perte de son œil : “They'll pay for that knee, lieutenant. And they will pay for this ! He lifted the patch onto his forehead” (235).

Tel un avatar de Cyclope luciférien, fort préoccupé par le feu et le temps⁷, le Colonel Frisbie, monté sur son cheval d'Apocalypse, grand pourfendeur de mythes sudistes (“I suppose

5. M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères* (Paris : Gallimard, 1957) 135.

6. Le Blanc a violé la terre-mère des Indiens ; Dieu les venge en détruisant la Maison-mère du Blanc (“Solitaire”) : cf. Milosz : « Je dis : ma Mère. Et c'est à vous que je pense, O Maison ! », cité par G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* (Paris : J. Corti, 1948) 121.

7. Cf. les nombreuses répétitions de : “Time to go, Time's up ; tell them twenty minutes,” etc., et “Colonel Frisbie had worked out the procedure in a company order a year ago [...] with a time-schedule running down the margin” 276).

while we're whipping the rebelliousness out of them we'd do well to take some of the superstition along with it. Hey ?” 274), exerce sur la contrée de dures représailles.

Une même expérience de la peur et de la lâcheté semble rapprocher Adam Lundy et Frisbie. Lundy apparaît cependant en position d'infériorité par rapport à Frisbie qui le fascine (cf. l'attraction et la répulsion que l'œil exerce sur Lundy), le domine et semble entretenir en lui un vague sentiment de culpabilité.

Lundy est de plus marqué par une scène traumatisante – la mort de son camarade – qu'une inexorable compulsion de répétition le pousse sans cesse à revivre. Chaque fois qu'il s'approche d'une maison inconnue, il éprouve le sentiment d'être le point de mire d'un regard accusateur et hostile : “I had a moment of sharp fear, a sudden vision of someone crouched at the top of the staircase, sighting down a rifle barrel at me with a hot, unwinking eye” (237).

Adam Lundy (affligé comme Hephaïstos de claudication (“favoring my stiff right leg” 232) forme avec Frisbie un couple dont l'unité (confirmée peut-être par une vague suggestion d'homosexualité latente (« Dont you like me ? – Yes sir, I said. I have come to feel very close to you through these past fourteen months » (279) et la valeur symboliques ont été maintes fois attestées dans les légendes indo-européennes : « 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, est inséparable de Mucius Scaevola à la main sacrifiée⁸. »

Cependant, sous l'influence du vieil Isaac Jameson et de la révélation à laquelle il accède (“Yet man is born unto trouble, as the sparks fly upward”, 280-281), Lundy est amené à rompre le pacte qui le liait au Colonel Frisbie. La nouvelle semble suivre le « processus narratif de base [consistant] dans une action qui se développe en trois temps : état de départ, processus proprement dit, résultat⁹ », puisque nous trouvons les étapes suivantes :

8. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris : Bordas, 1968) 172.

9. Cl. Brémond, *Logique du récit* (Paris : Le Seuil, 1973) 65.

1. Établissement d'un contrat entre Frisbie et Lundy + Assignation d'une tâche = They'll pay for this.	ÉTAT D'HARMONIE
2. Tâche accomplie = Incendie de "Solitaire" + Crise = What's the matter with you ? (279).	
3. Rupture de contrat Modification de l'état initial Lundy : I did not answer. I did not look back (280)	DYS-HARMONIE

À la fin de la nouvelle Lundy se détache complètement de Frisbie car l'épreuve qu'il vient de traverser comme un deuxième baptême du feu, lui a révélé que son destin personnel était semblable à celui d'Isaac Jameson (cf. citation de Job).

THE HEROIC MOLD

Isaac Jameson tient dans le récit une place capitale. Il nous apparaît comme un patriarche ("he was ancient") dont la vie fut intimement mêlée aux événements qui ont créé l'histoire de l'Amérique et du Sud. C'est un être exceptionnel de par son physique et ses qualités ("It was not only that he stood half a head taller ; there was some intrinsic difference," 238) ; façonné par les traditions de la Frontière, animé par l'esprit d'aventure et de révolte, il incarne un type nouveau d'Américain et de gentleman sudiste ("his son — wilderness born, conceived in a time of revolution — had received in his blood [...] some goading spark of rebellion, some fierce, hot distillate of the jungle itself," 240).

Outre son rôle de fondateur d'une lignée (dont une partie de l'œuvre de Foote retrace l'histoire), Isaac représente un archétype, un modèle héroïque ("the heroic mold" 14) que Hugh Bart s'efforcera d'imiter tout comme il essaiera de recueillir et de préserver l'héritage légué par lui, c'est-à-dire "Solitaire".

Nous avons là deux vies parallèles qui semblent se couler dans le même moule (cf. "That ended the first phase of his life [Isaac's], the fifty years spent *running hard after trouble* in any form" 248, et "how he [Hugh Bart] left the lake and spent two years *running hard toward destruction* and death" XIV), épouser le même mouvement ternaire ("In a sense beyond longevity he led three lives in one," 257). De même, chacun sera victime de ce qui semble constituer la faille tragique de leur personnalité : le besoin inconscient de se culpabiliser. Le rôle d'Isaac, cependant, ne se limite pas à celui d'archétype héroïque ; il est aussi le dépositaire de la mémoire collective. C'est une conscience malheureuse en quête d'une justification. Aussi

le sentiment de culpabilité qui habite Isaac Jameson va-t-il l'amener à rechercher dans le passé, dans sa mémoire, la cause du malaise qu'il éprouve.

La réalité présente ne peut se comprendre que par un détour dans le passé le plus reculé et ce n'est qu'après avoir emprunté le « défilé radical » de la mémoire, sinon de la parole, qu'Isaac Jameson pourra fondre son destin individuel dans celui de la collectivité. À ce malaise s'ajoute aussi le sentiment de ne plus s'appartenir, d'être un simple pion sur l'échiquier de la vie et de la mort, un moment éphémère dans la marche de l'histoire et du progrès : "Life was no more than variations on a theme already stated" (71) ; ainsi s'explique le strict déterminisme qui ôte à l'individu tout libre arbitre, de même que la prédétermination du destin individuel par les générations passées : "I feel the pressure of generations behind me, pushing me along the recurring cycles of birth and death. [...] They are dead, all of them. I am caught and tangled around by their doings".¹⁰

Cela se traduit en outre, par le sentiment de participer à une immense mémoire collective qui transcende les limitations de la mémoire individuelle ("And so my memory goes back before my birth." *Ibid.* 14). Chaque génération a ainsi le devoir d'intégrer dans sa conscience et sa vision du monde l'héritage de celles qui l'ont précédée. Le présent est une conquête toujours recommencée sur un passé mythique constitué et révélé par la violence. C'est la violence, le choc produit par l'incendie de "Solitaire" qui conduisent Isaac à la connaissance de la faute originelle, l'extermination des Indiens :

He remembered the Indians from fifty years ago, going North in their filthy blankets, braves and squaws, dispossessed by a race of men who were not only more cunning but who backed their cunning with gunpowder and whiskey (268).

Comme l'écrit Claude Richard « la mémoire restitue un double passé ou plutôt un passé fracturé, un passé que le mythe avait représenté comme l'ère d'innocence mais qui porte la marque d'une souillure » (104). La destinée des Indiens Choctaws offre à Isaac l'image de ce que sera la sienne :

Remembering the Indian days, the exodus, he applied what he remembered to the present, to himself [...]. He and his kind, the pioneers, the land-grabbing hungry rough-shod men [...] were they to disappear, having served their purpose, and leave no more trace than the Choctaws ? (269),

Préoccupation dont on trouve l'écho chez Hugh Bart dans *Tournament* ("he knew the twentieth century was coming with gadgets and high pressure" 74) ; lui aussi sera emporté par le courant de l'Histoire comme les Choctaws : "they were gone now, casualties not of war but of progress" (269).

Ainsi, au terme de cette interrogation pathétique, commence à apparaître un début de réponse ; Isaac parvient au cœur du problème (“the nexus where the threads crossed” 234), mais doit payer un lourd tribut ; la perte de la parole (“I’m talking in the tongues, he thought” 270). L’incendie de “Solitaire” illustre bien l’isomorphisme du feu et de la révélation (cf. le don des langues dans la Bible : “And there appeared unto them tongues as of fire, distributed and resting on each one of them. And they were all filled with the Holy Spirit, and began to speak with other tongues, as the Spirit gave them utterance [Acts 2 : 3,4]).

L’aphasie qui frappe Isaac n’est pas sans rappeler l’expérience du chaman qui, par le recouvrement d’un langage secret, obtient l’extase le projetant « hors de la condition générale de l’humanité déchue, tout en lui permettant de rejoindre l’*illud tempus* dont nous parlent les mythes paradisiaques » (Eliade, 104). Toute initiation, précise par ailleurs M. Eliade, « aboutit à un changement de régime sensoriel, à une transformation qualitative de l’expérience sensorielle : de *profane* elle devient *choisie* » (83). Ainsi la parole comme la lumière et le feu est « hypostase symbolique de la Toute-Puissance » (Durand, 50).

FIAT IGNIS

Isaac finit par voir dans le malheur qui le frappe un signe de Dieu :

Maybe God had touched him too, he thought. [...] and it seemed to him there must be some reason why he had been stricken like the fanatics on the creek bank ; there must be some connection. But if it was God it was punishment, since it had come through faith. He must be under judgment, just as maybe the whole nation was, having to suffer for the double sin of slavery and mistreatment of the land (270).

La culpabilité de l’individu est ici élargie, étendue à toute la collectivité ; de plus, l’interrogation d’Isaac dépasse le simple niveau de l’individu pour déboucher sur un espace et un temps mythiques : “He groped for the answer, dealing with such abstract simplicities for the first time since childhood, back before memory” (269).

Il faut remonter plus loin que mémoire d’homme pour parvenir à l’instant primordial qui rend compte du cours suivi par les choses. Comme Mircea Eliade l’a écrit des peuples primitifs : « l’essentiel consiste à évoquer périodiquement l’événement primordial qui a fondé l’actuelle condition humaine. Toute leur vie religieuse est une commémoration, une remémoration : [...] on doit bien se garder d’oublier ce qui s’est passé in *illo tempore*. Le vrai péché, c’est l’oubli. » (47)

Si Dieu punit Isaac, c'est parce qu'il a commis ce péché capital ; mais après avoir été mis à l'épreuve, il est donné à Isaac d'accéder à la vérité ultime : "The earth, he thought, the earth endures" (269).

Le vieux Jameson en arrive à partager les croyances des Choctaws – dont le destin est parallèle au sien – concernant la Terre-Mère, source de toute vie (c'est la matrice tellurique) et seul principe de permanence dans le flux universel. Isaac a trouvé la source de tous les maux : le viol de la terre par les colons, "the land-grabbing hungry rough-shod men" (269). De proche en proche, de chaînon en chaînon, le vieil homme atteint l'élément ultime d'où toute vie surgit :

The earth, he thought, and the earth goes back to the sun ; that was where it began. There is no law, no reason except the sun, and the sun doesnt care. Its only concern is its brightness ; we feed that brightness like straws dropped into its flame. Fire! he thought sadly. It all goes back to fire ! (269-70)

La boucle est bouclée. Le feu solaire, principe et fin de toute vie, de toute création, apparaît en outre comme l'instrument de la justice et de la révélation divines (en vertu de l'association : Soleil → Œil → Dieu témoin, contemplateur et juge). La nouvelle met en œuvre une triple conjonction d'éléments symboliques :

- *la Terre* : "the earth endures" (269).
- *le Feu* : "it all began and ends in fire" (272).
- *le Temps* : "it goes back far" (« ça remonte à loin », lapsus révélateur puisque Isaac voulait dire "it goes back to fire" (274)

Éléments que l'on voit, par la suite, s'anéantir, se résorber l'un dans l'autre ; la Terre dans le Soleil, le Soleil dans le Feu, qui a son tour annule la Durée en détruisant "Solitaire", symbole, nous l'avons vu, de la spatialisation du Temps.

L'embrasement de "Solitaire" réactualise dans la mémoire d'Isaac le souvenir de l'*illud tempus* mythique. Il parvient à l'aube des temps, à l'origine « qui signifie la catastrophe (la "perte du Paradis") et la chute dans l'Histoire » (Eliade, 50).

Par ce retour en arrière, effet de la Révélation, Isaac retrace le cycle cosmogonique et se délivre du temps (avènement de la Mort). Le vieil homme a inconsciemment atteint le but vers lequel tendent, selon M. Eliade, certaines techniques ascétiques et contemplatives :

Il s'agit de démarrer d'un instant précis, le plus proche du présent, et de parcourir le temps à rebours pour arriver *ad originem*, lorsque la première existence éclatant dans le monde, déclencha le Temps, et rejoindre cet instant paradoxal au-delà duquel le Temps n'existait pas, parce que rien ne s'était manifesté [...]. Celui qui remonte le temps doit nécessairement retrouver le point de départ qui, en définitive, coïncide avec la cosmogonie. Revivre ses vies passées c'est aussi les comprendre et, jusqu'à un certain point, *brûler ses « péchés »*, c'est-à-dire, la somme des actes posés sous l'emprise de l'ignorance et capitalisés d'une existence à

l'autre par la loi du Karma. Mais il y a plus important : on arrive au commencement du Temps et on rejoint le non-Temps, l'éternel présent qui a précédé l'expérience temporelle fondée par la première existence humaine déchue. Autrement dit, en partant d'un moment quelconque de la durée temporelle, on peut arriver à épuiser cette durée en la parcourant à rebours et déboucher finalement dans le non-Temps, dans l'éternité. Mais c'est là transcender la condition humaine et récupérer l'état non-conditionné qui a précédé la chute dans le temps et la roue des existences. (52-53)

Ainsi, d'un même mouvement, Isaac accède au non-Temps (la Mort) et à la Connaissance car « celui qui sait est celui qui se rappelle le commencement » (53).

AU FIL DU FEU

Le lecteur attentif ne peut manquer d'être frappé par la récurrence de termes se rapportant au feu et à la lumière. Nous trouvons de multiples références au Soleil (la plantation "Solitaire" est très souvent mise en parallèle avec lui), aux étoiles et aux flammes. Une telle permanence, loin d'être fortuite, révèle chez l'auteur une certaine unité d'imagination. Le Feu est un thème privilégié dans la « symbolique élémentaire » de Shelby Foote ; c'est de plus un opérateur d'images très fécond qui ponctue la trame de la nouvelle de tout un réseau d'échos et de correspondances : It all began and ends in fire →the Fire-eater States (259)→the furnace of war (261)→in late October a time of heat (170)→the star-born brigadier (257)→he had streamed down the earth like a meteor to save the South (261)→Gunboat Starlight (Frisbie/Lundy)→Lucifers in Starlight (titre du dernier chapitre de *The Civil War*, vol. III)→Lundy : Yet man is born unto trouble as the sparks fly upwards (279)→Mythe cosmogonique : we go back to fire (272)

La multiplicité des références au feu illustre l'importance de cet élément dans la signification de la nouvelle. À titre d'exemple, nous évoquerons trois interprétations possibles du feu sur lesquelles nous reviendrons également plus loin :

1) Correspondance Feu / Révélation

Le feu paraît lié chez Foote, à la révélation et à la transmission d'un héritage fait de violence et de culpabilité. Cela est patent dans la nouvelle et apparaît aussi dans *Follow Me Down* où nous retrouvons les mêmes images : "By the time they reached it [the house] there was a pillar of fire going straight up into the night" (203) et "[t]he double heritage that came down - lust from the mother, murder from the father [...]" (204 ; à comparer avec "the double sin" cité plus haut).

2) Feu / Malédiction

Le feu est l'instrument de la vengeance de Dieu. Il frappe les demeures de ceux que la Bible appelle « the workers of iniquity » (Job. 31 : 3). "Solitaire" est détruite et la terre rava-

gée « like the fulfilment of a page out of Jeremiah ». On retrouve la même image dans *Love in a Dry Season* : “the house had disappeared like the fulfilment of a prophecy out of Isaiah” (245).

3) *Feu / Cosmogonie*

Isaac Jameson parvient à la connaissance d'un vieux mythe cosmogonique indien qui lui permet de donner un sens et une justification à la catastrophe dont il est victime.

TEXTE / INTERTEXTE

Le nouvelle “Pillar of Fire” publiée en 1954 dans le volume intitulé *Jordan County*, est reprise dans le recueil *The Night Before Chancellorsville and Other Civil War Stories* paru à une date plus récente (1957). De même, nous avons souvent souligné les nombreux points de convergence existant entre l'épisode relaté dans *Tournament* (1949) et la nouvelle qui nous occupe. La production de Shelby Foote oscille entre deux genres différents et néanmoins complémentaires ; tantôt un fragment est tiré d'une œuvre pour accéder à l'autonomie d'une nouvelle (un extrait de *Tournament* devient “Pillar of Fire”), tantôt un épisode publié en revue est remanié, retravaillé, élargi aux dimensions d'un roman (c'est le cas de *Shiloh*).

Ainsi “Pillar of Fire” se présente sous la forme d'une expansion de segments narratifs extraits de *Tournament* (les pages 12, 31, 32 notamment) où l'histoire apparaît à l'état embryonnaire. Ce procédé semble être une pratique courante chez Shelby Foote et appelle quelques remarques sur sa technique narrative. La version de “Pillar of Fire” contenue dans *Jordan County* porte des traces évidentes de ré-écriture, non seulement sous forme d'ajouts, d'expansions de séquences antérieures, mais aussi d'interpolations, de leurres et falsifications. Nous avons établi un court tableau comparatif des deux œuvres citées ; sa lecture est probante :

<i>Tournament</i>	“Pillar of Fire”
he [Isaac] had been born on the Trace in '76 while his father, a Carolina merchant, was moving westward to escape the Revolution on the seaboard (31)	This was Isaac Jameson, who was born in the wilderness shack beside the Trace while his father, a South Carolina merchant was removing his family and his business to the Natchez District as part of a caravan which he and other Loyalists had organised to escape the Revolution on the seaboard (238-239)
He had left home early and his name had turned up in varied connections : with the Burr conspiracy (31)	When his name failed to appear in the testimony at the Burr trial three years later, they believed he was dead (240)
He came home from New Orleans with a leg wound, and as soon as it healed he struck out again, into the wilderness with two trappers (31)	One leg was wrapped full length in a rag bandage which was stained with suppuration and stank of gangrene [A]fter two weeks in a riverfront hospital he had used a derringer to stand off the surgeon who wanted to amputate (240-241)
so he was past forty : well into middle age (31)	He was 39, a bachelor, well into middle age (241)

Next day he was gone for good, having claimed as legacy ten Negroes in a waggon and four thousand dollars in gold, taking this now instead of his share in the Jameson estate when the old man should die (31-32)	Next day he was gone for good with ten of his father's Negroes and five thousand dollars in gold in his saddlebags. He had come back to claim his legacy, to take this now (242)
For eight days, while the Negroes clutched at seats and stanchions in a din of creaking wood (32)	For four days then, while the Negroes clutched desperately at seats and stanchions in a din of creaking wood (243)
Isaac got married the year before the county was formed (34)	he got married. It happened almost incidentally (245)
« I'm willing if Effy is »	« I'm willing if Katy is » (246)
etc....	etc....

De cette confrontation nous pouvons conclure que le récit est né d'un dialogue d'une interférence avec d'autres textes et au cours de cette opération « la narration (acte) a modifié la narration (objet) » (*S/Z* 219) ; en termes genettiens la *lexis* a modifié le *logos*¹¹. Nous retrouvons la notion d'intertextualité dégagée à partir de l'analyse du titre : « le [texte] est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent¹² » et « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (146).

Le texte ainsi défini est orienté vers un corpus littéraire antérieur ou synchronique. La nouvelle étudiée intègre plusieurs références bibliques implicites ou explicites, ainsi que divers fragments tirés d'autres œuvres (*Tournament, The Night Before Chancellorsville, etc.*). De plus elle s'insère dans une tradition (ou mythe ?) dont l'existence est principalement littéraire : son champ de référence est déjà « diégétique ». Dans cette optique, le texte peut bien apparaître comme le produit d'une « écriture-lecture » (J. Kristeva). Nous appliquerons à notre auteur les conclusions tirées de cette hypothèse :

L'interlocuteur de l'écrivain est donc l'écrivain lui-même en tant que lecteur d'un autre texte. Celui qui écrit est le même que celui qui lit. Son interlocuteur étant un texte, il n'est lui-même qu'un texte qui se relit en se ré-écrivain. (170)

Ceci posé, nous sommes fondé à esquisser un parallèle entre la pratique littéraire de Foote et le fonctionnement de la pensée mythique étudiée par l'anthropologie structurale. Les deux caractéristiques essentielles du mythe, c'est-à-dire les *répétitions* (usage de la duplication, triplification ou quadruplication de la même séquence) et les *permutations* (cf. la structure en miroir de nombreux épisodes qui se font écho d'un écrit à l'autre) se retrouvent dans l'œuvre de Foote. L'univers du récit étant clos, le narrateur-bricoleur se contente d'en réorganiser les signes, les séquences narratives. La pensée mythique, écrit Lévi-Strauss : « travaille à coup

11. G. Genette, "Frontières du récit" *Communications*, VIII (1966) 53.

d'analogies et de rapprochements, même si comme dans les cas du bricolage, ses créations se ramènent toujours à un arrangement nouveau d'éléments¹³ ».

L'art de Shelby Foote est donc à la fois combinatoire et innovateur ; dans son œuvre toute séquence « se fait par rapport à une autre provenant d'un autre corpus [Bible, Histoire, *Tournament*, Cosmogonie dans le cas présent], de sorte que toute séquence est doublement orientée : vers l'acte de la *réminiscence* (évocation d'une autre écriture) et vers l'acte de la *sommation* (la transformation de cette écriture) » [Kristeva, 181-182].

Nous rejoignons ici l'hypothèse de départ (tirée du titre) concernant la polysémie du texte qui se présente bien, suivant la belle formule de J. Kristeva, comme « un corps résonnant à registre multiple ».

Nous venons de mettre l'accent sur certaines particularités de la pratique littéraire de Shelby Foote ; il nous appartient maintenant d'en révéler les implications puisqu'une technique romanesque est une métaphysique.

HISTOIRE ET MYTHE

Une des caractéristiques de l'œuvre de Shelby Foote est sa circularité, sa structure lovée qui n'est pas sans rappeler l'image d'Ouroboros, le serpent qui forme une boucle parfaite et symbolise, d'après G. Bachelard, la dialectique matérielle de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort.

À titre d'illustration, nous résumerons le destin et la « migration » de “Solitaire” d'une œuvre à l'autre. “Solitaire”, édifiée en 1855-1856, est détruite par les Nordistes fin octobre 1864 (“Pillar of Fire”, 270) et réapparaît, intacte, dans *Tournament* en 1886, époque où Hugh Bart en prend possession. Maison-phénix qui renaît de ses cendres, plantation légendaire (“the golden name”), elle symbolise par sa pérennité (au-delà des anachronismes et des invraisemblances) et sa structure même (“By then he had enlarged the house, first extending the arm of the L so that it formed a U, then closing the rear so that it became a rectangle,” 248), le temps circulaire, répétitif, propre à la littérature sudiste. La destruction de “Solitaire” n'est cependant ni gratuite ni fortuite ; elle permet son accession au rang de symbole qui se fonde sur « le meurtre de la chose » (Lacan). Solitaire va ainsi devenir un objet mythique, pur symbole (ou signifiant) dont le déplacement d'une génération à l'autre va déterminer les sujets dans leurs actes, dans leur destin (cf. dans *Tournament*, p. 178, la réplique de Bart à son fils : “All right. If you don't want Solitaire, I reckon Solitaire dont want you”). La fonction de personnages tels

12. J. Kristeva, *Sêmeiôtiké, Recherches pour une sémanalyse* (Paris : Le seuil, 1969) 113.

qu'Isaac Jameson, Hugh Bart, son fils et même Adam Lundy est déterminée par la place que vient occuper dans leur vie le pur signifiant qu'est Solitaire.

Nous voilà une fois encore en présence du thème de la répétition et de l'imitation d'archétypes, de modèles exemplaires, ce qui se traduit chez les personnages mis en œuvre par la tendance à « vivre l'aventure personnelle comme la réitération d'une saga mythique équivalant à escamoter le présent¹⁴ ». C'est ce qu'indique par exemple le passage suivant : “[...] sons and daughters who followed the pattern their fathers and mothers had followed before them [...]. Life now was no more than variations on a theme already stated” (95).

Mais il y a peut-être dans ce phénomène, quelque chose de plus profond qu'une simple tendance, car il débouche sur une conception particulière de la réalité et de l'histoire : « un objet ou un acte ne devient réel que dans la mesure où il imite ou répète un archétype. Ainsi la réalité s'acquiert exclusivement par répétition ou participation » (Eliade 63). De même : « l'homme des cultures traditionnelles ne se reconnaît comme réel que dans la mesure où il cesse d'être lui-même et se contente d'imiter et de répéter les gestes d'un autre » (63).

Cette compulsion de répétition, prépondérante dans la littérature sudiste et les personnages qu'elle met en scène, nous semble remplir une double fonction ; elle représente une tentative plus ou moins consciente pour maîtriser un événement traumatique : l'impact de la guerre de Sécession sur la sensibilité et la conscience sudistes ; elle est un moyen de se défendre contre tout ce que l'Histoire comporte de neuf et d'irréversible.

Ce phénomène traduit un recul devant la réalité présente pour accéder à une réalité seconde fondée sur la répétition et la participation à tout un ensemble de valeurs et de justifications (c'est une des définitions possibles du mythe). D'où l'importance, dans cette littérature, de la mémoire collective et de son fonctionnement : « elle fonctionne au moyen de structures différentes : *catégories* au lieu d'événements, *archétypes* au lieu de personnages historiques » (75). Cette mémoire collective est responsable du passage de l'histoire au mythe considéré comme refuge et acte de négation du présent. Ainsi, « pour pouvoir *supporter l'histoire*, c'est-à-dire les défaites militaires et les humiliations politiques, les Hébreux interprétaient les événements contemporains au moyen d'un très ancien mythe cosmogonico-héroïque » (69). C'est exactement ce que fait Isaac Jameson devant la catastrophe qui le frappe et cette attitude sera reprise par toute sa descendance pour qui l'histoire et le progrès constituent une menace. Isaac, en effet, donne une interprétation cosmogonique du conflit opposant le

13. *La Pensée sauvage* (Paris : Plon, 1962) 31.

14. M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* (Paris : Gallimard, 1949) 63.

Nord au Sud et lui-même est déjà présenté dans la relation de son histoire individuelle comme un archétype héroïque.

LA VOIX DE LA LEGENDE

Nous avons souligné le rôle de la mémoire et plus précisément de la mémoire collective dans l'élaboration du mythe sous-jacent à la littérature sudiste. Dans la nouvelle étudiée, Isaac Jameson nous est apparu comme le dépositaire de cette mémoire dont il récupère la totalité au terme d'une douloureuse expérience ; mais d'un autre côté, il sera élevé, par cette même mémoire, au rang de personnage héroïque. Grâce à elle, il perdra son statut d'être individuel pour accéder à celui d'archétype. La nouvelle de Foote illustre quelques-uns des aspects de cette transfiguration d'un individu historiquement déterminé en archétype transcendant toute contingence historique. La comparaison entre *Tournament* et "Pillar of Fire" montre bien dans quelle direction s'effectuent les modifications apportées à la description du personnage d'Isaac. Dans l'ensemble, tout contribue à magnifier le personnage, à accentuer les traits qui le distinguent du commun des mortels, à mettre en relief les épisodes qui laissent présager un destin exceptionnel. Ainsi, par exemple, la scène où Isaac repousse le chirurgien avec son derringer, sa participation à certains événements historiques et son rêve de pionnier.

Comment cela se produit-il ? Une brève analyse du discours nous permet d'isoler (238-72) une voix particulière, une instance anonyme et impersonnelle (*ça narre*) qui représente en quelque sorte, l'écho de la *doxa* commune à toute une société et constitue le véhicule de la légende issue de cette même société.

C'est cette « voix de la légende » (que nous venons de mettre au jour) qui détermine la promotion de l'individu en archétype suivant le mode de fonctionnement évoqué dans le paragraphe précédent. Cette instance joue le rôle « d'agent de mythisation » ; de plus elle assure une certaine continuité dans la production et la circulation des récits : "Yes, sir', the voice hardly pausing in midstride, like a phonograph when the needle is jarred back a groove — as if it were telling something memorized and feared to break the continuity" (12).

Cela a pour conséquence que la source première de la narration semble se perdre dans la nuit des temps.

p. 231 — Ankle deep in the dusty places	Récit dont le narrateur est de type extra-diégétique-homodiégétique ¹⁵ : un narrateur au premier degré raconte une histoire où il est présent (A. Lundy).
p. 232 — remembering as I had done for the past two years	
p. 237 — That was the way I remembered him now as I continued to [...]	Analepse mixte de nature complétive liée à la pratique du début <i>in medias res</i> et visant à récupérer la totalité de l'antécédent narratif. La dépendance de Lundy par rapport à Frisbie est mise en relief.
p. 237 — Around one of its corners	
p. 238 — « he caint talk right »	Reprise du récit premier là où Lundy l'avait abandonné pour revenir en arrière.
p. 238 — This was Isaac Jameson [...]	
p. 272 — and ends in fire	Métarécit jouant le rôle d'une analepse de type mixte (c'est-à-dire, analepse externe qui se prolonge jusqu'à rejoindre et dépasser le point de départ du récit premier). Statut du narrateur très ambigu (hétérodiégétique-intradiégétique ?) ; en fait Lundy semble céder le privilège de la fonction narrative à quelqu'un d'autre. Il y a disparition du narrateur individuel. Est ici à l'œuvre une instance narratrice mystérieuse et anonyme représentant la « Voix de la Légende » en train de construire, par touches successives, le statut mythique et archétypal d'Isaac Jameson.
p. 264 — That was in August [...]	
p. 270 — « we go back there, back to fire »	Passage remplissant fonction d'annonce. La scène où des soldats mettent le feu aux dépendances a valeur prémonitoire et illustre la structure en miroir caractéristique de la nouvelle. Renvoie à <i>Tournament</i> , p. 12. Parallèle entre le soldat incendiaire : « Tell him it's from the friend of a man who was there » (266) et Lundy qui a lui aussi perdu un ami aux abords d'une maison ennemie
p. 270 — In late October [...]	
p. 272 — « and ends in fire »	Second effet de miroir. L'arrivée d'A. Lundy est décrite selon le point de vue d'Isaac Jameson.
p. 272 — Full in our faces.	
p. 281 — « and onto the gunboat again »	Reprise du récit premier par Adam Lundy qui retrouve sa fonction de narrateur / témoin.

À cela s'ajoute la pratique de l'intertextualité (c'est-à-dire l'insertion du texte dans l'ensemble des textes) qui a pour fonction de « désoriginer la narration » (J. Kristeva), de la renvoyer au monde perçu lui-même comme « texte chiffré » (J.-L. Borgès), si bien que le récit apparaît comme la reprise infinie d'un autre récit. Nous ferons une dernière remarque : le texte semble suivre un mode de formation identique à celui qui détermine l'émergence de la légende :

15. Pour la définition de ces termes nous renvoyons le lecteur à G. Genette, *Figures III*.

And as the legend, the information grew, was formed as mudflats are formed on the river, layer by layer brought grain by grain by the shifting current, the tricky boils and eddies — I grew to know... (XIV).

Le texte s'est formé par concrétion, sédimentation d'alluvions déposées par le flux narratif.

POINTS DE FUITE

Nous ne saurions apporter de conclusion à cette étude. La méthode choisie exclut le retour à l'unité, car nous avons pris le parti de fractionner le texte, de l'étoiler en de multiples directions afin d'en libérer toutes les « voix ». Nous reviendrons cependant sur un point qui nous paraît essentiel dans cette analyse : les rapports entre la littérature, le mythe et l'histoire.

L'œuvre de Foote, comme celle d'autres romanciers sudistes, tourne autour de ces trois pôles, mais elle s'en distingue par le fait que Foote est un des rares écrivains à avoir franchi le fossé qui sépare la littérature et le mythe de l'histoire en écrivant sa monumentale histoire de la guerre civile.

L'œuvre de Foote se scinde en deux ensembles distincts :

— le premier qui comprend les romans tels que *Tournament*, *Shiloh*, etc. utilise l'histoire et le mythe comme prétexte et toile de fond à une pratique littéraire ;

— le second, composé des trois volumes de *The Civil War* apparaît comme « l'image spéculaire de l'autre » car il inverse le rapport précédent. Il révèle une pratique historique mise en œuvre à travers les catégories du mythe (voir par exemple le rôle archétypal de certaines grandes figures de la guerre de Sécession) et de la littérature (n'est-il pas révélateur et curieux que *The Civil War* porte en sous-titre la mention suivante : *A Narrative* ?).

Tyrannie de la *Lexis* sur le *Logos* ou effet contraire ? Nous ne pouvons ici que poser le problème.