



HAL
open science

Voix et idéal : Jeanne d'Arc dans One of Ours de Willa Cather

Florent Dubois

► **To cite this version:**

Florent Dubois. Voix et idéal : Jeanne d'Arc dans One of Ours de Willa Cather. Revue Française d'Etudes Américaines, 2019, N°161 (4), pp.58-71. 10.3917/rfea.161.0058 . hal-02429521

HAL Id: hal-02429521

<https://hal.science/hal-02429521>

Submitted on 6 Jan 2020

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.

Voix et idéal : Jeanne d'Arc dans *One of Ours* de Willa Cather

FLORENT DUBOIS

Mots-clés

Jeanne d'Arc ; Willa Cather ; lecture ; voix ; première guerre mondiale ; épique ; Richard Wagner ; Parsifal ; idéalisme ; mysticisme

As a form of homage to her cousin killed in action, Willa Cather wrote an ambiguous novel, in which the need to glorify WWI soldiers is mingled with a disenchanting depiction of the United States. At the end of the novel, the lofty ideals that permeated the American nation during the conflict do not seem to have put an end to the consumerism that was already rampant before the war. In her attempt to resuscitate an idealism that seemed to have deserted the modern world, Cather was accused of sentimentalism by the literati of the time as well as many critics of the following decades, despite the book's considerable popular success. Some critics, however, later pointed out that the many ironies of the narrative should dissuade the reader from hastily equating the author's perspective with that of Claude, the protagonist. By looking at the many echoes that Joan of Arc's story finds in the novel, I shall argue that her story symbolizes both the ideal and its loss, the former now irrevocably confined to a legendary past. We shall see in particular how the voices that Claude encounters in Nebraska serve to designate France as a far-off land that could accommodate all of his ideals, and how the voices that he eventually hears in France actually belie his idealized vision.

« It would be ridiculous to get burned at the stake for the sensation. Sometimes I think the martyrs had a good deal of vanity to help them along, too. » Cette remarque de son ami Ernest Havel met Claude Wheeler hors de lui. Ce jeune homme sensible du Nebraska, qui cherche désespérément « quelque chose de splendide » qui vaille la peine de vivre (« something splendid about life »), envie les martyrs qui ont su trouver une cause supérieure à laquelle se vouer corps et âme (I VIII 79-80¹). Quand arrive la première guerre mondiale, il saisit l'opportunité d'échapper à un quotidien morose et part combattre en France. *One of Ours* (1922) se conclut sur la mort du héros dans les tranchées, lors d'un assaut, scène qui fut la cible des railleries d'Hemingway qui n'y voyait qu'un plagiat de *The Birth of a Nation* (Wilson 104 ; Hemingway 57). D'une manière générale, le cinquième roman de Willa Cather a probablement été le plus malmené par la critique, à rebours de son succès dans les librairies et de son couronnement par un prix Pulitzer². Des raisons diverses sont à l'origine de ce désamour, que nous ne pouvons développer ici³. L'accusation la plus grave, celle qui prête à Cather une propension à la glorification de la guerre, tient selon nous essentiellement à la superposition de

¹ L'édition critique que nous utilisons étant difficilement accessible en France, nous avons systématiquement fait précéder les numéros de pages des numéros de partie (en grandes capitales) et de chapitre (en petites capitales).

² Avec des ventes six fois supérieures à celles de *My Ántonia* (1918) dans la première année (54 000 copies contre 8 000), *One of Ours* marque un tournant dans la carrière de Cather, qui n'aura plus jamais à se soucier d'argent (Woodress 300 et 334).

³ Voir Trout 1999 pour une bonne synthèse.

plusieurs récits héroïques anciens (en particulier l'*Énéide* de Virgile, *Idylls of the King* de Tennyson et *Parsifal* de Wagner) sur une histoire contemporaine, télescopage qui prête à une lecture anhistorique de la guerre, comme si Cather n'avait pas pris acte de la rupture fondamentale que cette nouvelle sorte de conflit total avait introduit. Comment accepter, interrogent au fond les détracteurs du roman, que cette boucherie absurde puisse continuer à servir la mythologie de l'héroïsme qui avait prévalu depuis l'Antiquité ?

Mais il s'agit peut-être là d'un mauvais procès, Cather ne cherchant pas tant à faire le bilan de la guerre qu'à comprendre pourquoi une partie de la jeunesse américaine s'est engagée volontairement pour défendre des pays qu'elle connaissait à peine. Comme l'ont remarqué un historien (Clayton 202) et deux critiques (Cooperman 136-137 ; Trout 1999 et 2002), le roman parvient à rendre avec beaucoup de justesse l'esprit qui dominait les États-Unis au début de la guerre. Notamment, Cather donne très bien à sentir l'idéal chevaleresque qui animait ceux qui partaient au combat (idéal en grande partie alimenté, ce que ne montre pas Cather du reste, par la propagande). Ainsi, la légende de Jeanne d'Arc, particulièrement présente dans l'imaginaire américain du début du XX^e siècle⁴, est supposée connue du lecteur, tout comme elle est connue de tous les soldats du roman. Quand la division de Claude arrive à Rouen, Cather n'a pas même besoin de faire une référence explicite à Jeanne d'Arc : « Everybody knew what had happened at Rouen—if any one didn't, his neighbours were only too eager to inform him! It had happened in the market-place, and the market-place was what they were going to find. » (V IV 448) À Rouen, les soldats sont également heureux de voir le cœur de Richard Cœur de Lion, conservé à la cathédrale. Comme nous l'apprend Steven Trout, ces deux figures héroïques du Moyen Âge se trouvent réunies au côté d'un soldat américain sur le frontispice de l'ouvrage publié en mémoire de la première division de l'American Expeditionary Force, à laquelle appartenait G. P. Cather, cousin de l'auteure et modèle de Claude (Trout 1999, 197). Trout s'est ainsi attaché à montrer comment le roman réemploie une iconographie médiévale qui se répandait dans ces années d'après-guerre sur les monuments aux morts et les médailles militaires (Trout 1999 ; Trout 2002, 13-67). C'est sans aucun doute cette iconographie qui a rebuté les critiques des décennies suivantes, qui ont été dérangés par ce qu'ils considéraient comme une rhétorique bonne pour les veuves éplorées qui, comme Clayton le raconte, alimentaient généralement cette mythologie héroïque dans leur évocation des disparus. Et c'est ici sans doute la source de la tension qui se noue au cœur du roman entre la désillusion perceptible de la narratrice, notamment dans les dernières pages du roman, et un idéalisme qui n'est pas seulement celui du

⁴ Voir l'introduction de ce dossier par Delphine Louis-Dimitrov et Ronald Jenn, ainsi que Blaetz 13-46.

héros mais contamine aussi parfois la narration, qui ne peut donc pas être considérée comme complètement ironique (Lee 165 ; O'Brien 188-191 ; Stout 177). Nous allons voir ainsi, en nous concentrant sur la question de la voix dans le roman, que la figure de Jeanne d'Arc sert constamment cette ambivalence, qui n'est peut-être pas tant un défaut collatéral de l'œuvre que son principe vital : c'est parce que la guerre s'explique par l'idéalisation du combat et parce que la réalité du combat inscrit systématiquement en faux toute idéalisation de la guerre que le roman moderne doit s'intéresser au sujet, lui qui peut combiner l'ironie avec le souffle épique des littératures antiques et médiévales.

Le beau, le vrai, le territoire

La rencontre entre Claude et la figure de Jeanne d'Arc prend place dans un univers où les voix parlées, et en particulier celles liées au monde de l'imaginaire et du non-visible, sont fortement valorisées. Rejouant des scènes déjà esquissées dans *My Antonia* (1918), où le grand-père du narrateur donne à ses lectures de la Bible une profondeur inattendue, le récit nous donne à voir de quelle manière un texte littéraire se pare d'une puissance nouvelle lorsqu'il est vocalisé. Ainsi quand Claude trouve sa mère en train de lire *Paradise Lost*, il lui demande de continuer sa lecture à haute voix :

Mrs. Wheeler always read deliberately, giving each syllable its full value. Her voice, naturally soft and rather wistful, trailed over the long measures and the threatening Biblical names, all familiar to her and full of meaning. (I xv 123)

La voix de Mrs. Wheeler semble ainsi faire entendre, derrière les noms bibliques, l'histoire entière de chaque personnage et la valeur symbolique de leur apparition dans le poème. La voix est à la fois porteuse d'une esthétique (« the long measures ») et d'un sens, qui est appelé par le signe mais n'est pas contenu en lui, le dépasse. Elle permet la transmutation du signe figé sur le papier en une matière vivante, chargée d'un passé. Plus tard, la narratrice remarquera : « To him the story of "Paradise Lost" was as mythical as the "Odyssey"; yet when his mother read it aloud to him, it was not only beautiful but true. » (II II 176)

Le beau est aussi le vrai (« not only beautiful but true »), mais ce n'est qu'une apparence de vrai (Claude continue à considérer comme mythiques *L'Odyssee* et le *Paradis perdu*), si bien que la fascination de Claude pour Jeanne d'Arc, qu'il doit aux talents de conteuse de sa mère, doit être considérée dès le départ comme le fruit d'une fiction. Alors même que Claude vient de passer plusieurs semaines plongé dans les archives du procès et se targue d'avoir rédigé un compte-rendu froidement scientifique pour un devoir d'histoire, il conclut que c'est finalement la légende de Jeanne d'Arc, transmise de bouche à oreille, qui importe le plus : « he felt that

after all his conscientious study he really knew very little more about the Maid of Orleans than when he first heard of her from his mother, one day when he was a little boy » (I XI 92). Malgré lui, le halo de la légende se répand sur les documents historiques, et Claude se dit « hanté » par les paroles de la pucelle : « some of her replies haunted him in the language they were spoken » (I XI 91). De manière révélatrice, il ne retient qu'une phrase de ses lectures, citée dans la traduction de Murray (40), celle où Jeanne décrit une des voix qu'elle entend : « the voice is beautiful, sweet and low, and it speaks in the French tongue » (I XI 91). La séduction de la voix – sa beauté potentiellement trompeuse – y est associée avec la langue qui dit le territoire, le français vernaculaire au lieu du latin de l'Église, le déplacement étant déjà en soi dangereusement politique.

De fait, les voix du roman délimitent deux espaces : le Midwest en proie aux forces de l'argent, à la mécanisation qui déshumanise et à la mentalité étriquée des petites villes, et l'Europe fantasmée comme source de la culture. En effet, le Midwest où évolue Claude est peuplé de personnages dont la voix est déficiente. Dans la maison familiale, on reçoit souvent un prédicateur aux manières doucereuses, Brother Weldon, qui ne hausse jamais le ton, ce qui exaspère Claude et amuse Mr. Wheeler (« He was soft-spoken and apologetic in manner and took up as little room as possible. » [I v 49]). À Lincoln où il étudie, à son grand désarroi, au médiocre Temple College (conseillé par Weldon), Claude est pensionnaire chez un frère et une sœur, les Chapin, dont le manque d'intelligence et de vitalité se révèle, là encore, par la voix. Cather se plaît à dépeindre ces deux tâcherons de manière particulièrement mordante : l'une prive les odes d'Horace de toute leur poésie en les récitant constamment en faisant la cuisine ; l'autre use sa faible voix à déclamer des sermons pour un cours d'art oratoire censé le conduire, un jour, à devenir pasteur (I v 51-52). Le chapitre où Claude se marie, alors même que tout le poussait à refuser la routine domestique, fait apparaître la voix la plus malade de tout le roman, celle d'un jeune homme excessivement timide, Silent Irv, venu apporter des fleurs pour la cérémonie de la part de Gladys Farmer, une amie des mariés : « He had almost no voice at all,—a thin little squeak in the top of his throat, like the gasping whisper of a medium in her trance state » (II XII 250-251). Nous sommes loin des belles voix entendues par Jeanne d'Arc. L'audition de voix d'un autre monde est ici évoquée sur le mode farcesque et, quand bien même nous devrions les prendre au sérieux, celles-ci ne seraient en fait accessibles que via un intermédiaire, le médium, qui plus est à la voix étranglée. Le personnage semble ainsi dire à quel point l'atmosphère de la petite ville étouffe et condamne au silence les « qualités viriles » que Claude affectionne (« the manly qualities he admired » [I VII 76]). En effet, Irv est

l'anagramme de *vir*, « l'homme » en latin⁵, et le personnage se trouve féminisé par sa voix (« a medium in *her* trance state », nos italiques). Enfin, on ne peut s'empêcher de noter la maladresse vocale du pasteur célébrant le mariage : « In his pulpit he sought for [words] and struggled with them until drops of perspiration rolled from his forehead and fell upon his coarse, matted brown beard » (II XII 257). Son nom – Snowberry – annonce un mariage sans chaleur et nous prépare au refus d'Enid, dans le train qui les emmène en voyage de noces le soir de leur mariage, de recevoir Claude dans sa cabine.

Il semble alors que le français de la pucelle, qui « hante » Claude rappelons-nous, apparaît métonymiquement comme la possibilité d'un autre lieu – la France et, par extension, l'Europe – où Claude pourrait enfin trouver le bonheur. En effet, les seuls moments où Claude s'épanouit dans la partie américaine du roman sont ceux où il est au contact de la culture européenne. Ces moments sont tous associés à Lincoln, la grande ville universitaire de l'État, et Cather s'est assurée que le contraste ne puisse être manqué par le lecteur en les faisant figurer immédiatement après la description de Brother Weldon et des Chapin. Il y a tout d'abord les repas chez Mrs. Voigt, propriétaire d'un restaurant sur la ligne de train entre Lincoln et Frankfort, la ville où habite la famille de Claude. Celle-ci s'adresse à Claude dans un accent allemand reproduit avec délectation par Cather et lui offre des plats généreux (« I put plenty good gravy on dem sweet pertaters, ja » [I VI 56]), ce qui n'est pas anodin chez une romancière qui a souvent répété que la cuisine était un art. Il y a ensuite les cours d'histoire européenne que Claude suit en auditeur libre à l'université publique, où la supériorité du professeur sur les enseignants de Temple College se traduit là encore par la voix (« a kind of dry fervour in his voice » [I VI 58]). Enfin, la maison des Erlich, une famille d'origine allemande, est le lieu où Claude découvre une vie de famille harmonieuse, enrichie par une vaste culture musicale et littéraire. Les voix y sont absolument libres – jusqu'à celle d'une cantatrice célèbre à la voix éclatante qui leur rend un jour visite – et lorsqu'un sujet est débattu, comme le caractère de la dernière jeune femme arrivée en ville, la parole fuse :

To Claude this was like talk in a play. He had never heard a living person discussed and analyzed thus before. He had never heard a family talk so much, or with anything like so much zest. Here there was none of the poisonous reticence he had always associated with family gatherings, nor the awkwardness of people sitting with their hands in their lap, facing each other, each one

⁵ Les noms chez Cather sont toujours choisis avec soin. « Claudus » signifiant « boiteux », le nom de Claude a lui aussi une origine latine – c'est bien sûr aussi celui d'un empereur –, ce qui n'a rien de surprenant dans ce récit en partie modelé sur l'*Énéide* (Lake). En ce sens, le nom d'Enid renvoie autant aux *Idylls of the King* de Tennyson (voir Rosowski 106-108 pour une étude détaillée des parallèles entre *One of Ours* et l'œuvre de Tennyson) qu'au poème de Virgile, dont le titre anglais a des sonorités proches.

guarding his secret or his suspicion, while he hunted for a safe subject to talk about.(I VI 63-64)

Cet art de la conversation rend les propres insuffisances de Claude d'autant plus criantes, lui dont la voix s'éraïlle rapidement quand il doit s'affirmer, par exemple face à son voisin Leonard Dawson (« his voice, in spite of all he could do, was weak and angry » [I III 29]). Chez les Erlich, il apprend sa langue maternelle une deuxième fois, en faisant passer de l'écrit à l'oral des mots qu'il n'avait jamais eu l'occasion de prononcer auparavant. Son incertitude quant à la justesse de sa prononciation prend une fonction allégorique, pouvant se lire à plusieurs niveaux. C'est d'abord le reflet de son éveil à la culture et au monde des idées ; ensuite, au niveau métafictionnel, Cather semble déjà nous signaler qu'il y a grand péril à vouloir transposer dans le vivant les fantasmés contenus dans les mots. Claude apparaît ainsi dans ce chapitre comme un romantique qui se serait trompé de siècle, tempérament qui le conduira à sa perte (« Every time he went away from [Mrs. Erlich] he felt happy and full of kindness, and thought about beech woods and walled towns, or about Carl Schurz and the Romantic revolution » [I VI 69]).

En France, trois moments essentiels le rapprochent de l'idéal confus qu'il poursuit, et ces trois moments ont chacun un lien avec la légende de Jeanne d'Arc. Le premier est un moment de révélation dans l'abbatiale Saint-Ouen de Rouen, qui figure dans le roman quelques pages seulement après l'évocation du martyr de Jeanne sur la place du marché. Claude pense être à la cathédrale et, en contemplant une des rosaces de l'église, il prend soudain conscience de la grandeur du monde.

While he was vainly trying to think about architecture, some recollection of old astronomy lessons brushed across his brain,—something about stars whose light travels through space for hundreds of years before it reaches the earth and the human eye. The purple and crimson and peacock-green of this window had been shining quite as long as that before it got to him. . . . He felt distinctly that it went through him and farther still . . . as if his mother were looking over his shoulder. (V IV 452, points de suspension de l'auteure)

On remarque que le mouvement de sa pensée semble se diriger naturellement vers sa mère, associée à la légende de Jeanne d'Arc et à une piété qu'il avait du mal à supporter dans la première partie du roman. Cette révélation cosmique est, de surcroît, inextricablement liée au mysticisme et à l'héroïsme – deux attributs de Jeanne d'Arc – contenus dans l'expression « purple heart » utilisée quelques lignes plus haut pour décrire le centre de la rosace. En effet, ces deux mots peuvent faire songer soit (si l'on entend le mot « heart » de manière littérale) au Sacré-Cœur de Jésus, objet de dévotion dans le catholicisme qui est souvent représenté sur les vitraux, soit, avec des majuscules, à une décoration militaire américaine. Ainsi, mysticisme et héroïsme apparaissent comme deux valeurs éternelles, qui relient les générations (Claude et sa

mère), les époques (Claude, Jeanne d'Arc et les cathédrales), et même le temps humain et le temps cosmique (l'humanité et la lumière des étoiles). Une autre révélation se produit lorsqu'il rencontre une jeune femme travaillant pour la Croix-Rouge, dont le camp de fortune est installé dans les ruines d'un couvent. Celle-ci décrit l'espoir qui s'est emparé d'elle un 4 juillet, lorsqu'elle vit défiler des Marines (« They passed like men of destiny. »). Claude croit alors voir une autre Jeanne d'Arc ou une de ces pythonisses qui parsèment les récits de l'Antiquité : « As Claude looked at her burning cheeks, her burning eyes, he understood that the strain of this war had given her a perception that was almost like a gift of prophecy. » Une révélation semblable à celle qu'il a reçue dans l'abbatiale le saisit alors : « Ruin and new birth; the shudder of ugly things in the past, the trembling image of beautiful ones on the horizon; finding and losing; that was life, he saw. » (V X 514-515) Sa renaissance (« new birth »), Claude la vivra dans sa mort héroïque, au moment de laquelle il aura l'impression d'accomplir enfin pleinement son destin de meneur d'hommes, comme la Jeanne d'Arc de son enfance : « The blood dripped down his coat, but he felt no weakness. He felt only one thing; that he commanded wonderful men. » (V XVIII 597) La destinée de Claude en France est ainsi marquée par les révélations et les prophéties, et le conduit au martyre, achevant l'identification du héros avec la Pucelle.

« The blameless fool »

Cependant, tout porte à croire que Claude est victime d'un aveuglement qui l'empêche de voir la réalité en face ou de l'interpréter correctement. C'est ce que suggère la citation de *Parsifal* de Wagner que Cather avait d'abord choisie comme titre de la cinquième partie : « the blameless fool, by pity enlightened » (Lettre à Mr. [Orrick] Johns, 17 novembre 1922, Cather 2013, 328). La traduction anglaise de l'allemand « reine Tor » (« fou pur ») compte, car le terme de « fool » renvoie aussi à l'idée d'être dupé ou pris pour un imbécile, ce qui n'est pas le cas de l'allemand « Tor ». Nous avons ainsi relevé onze occurrences de « fool » (verbe et nom) ou de « foolish » renvoyant à Claude dans le roman. Ainsi, lorsque son premier baiser avec Enid se révèle décevant, Claude se persuade que le mariage réchauffera la pâle jeune fille, dont seule l'ignorance expliquerait le désintérêt pour la chair : « Marriage reduced all women to a common denominator; changed a cool, self-satisfied girl into a loving and generous one », pense-t-il (II X 238). Pourtant, il aurait dû se souvenir qu'Enid était, dès l'enfance, associée à la froideur des vierges et des saintes :

When the Sunday School gave *tableaux vivants*, Enid was chosen for Nydia, the blind girl of Pompeii, and for the martyr in "Christ or Diana." The pallor of her skin, the submissive

inclination of her forehead, and her dark, unchanging eyes, made one think of something “early Christian.”
(II II 179-171)

Cette attitude soumise, qui plaît aux vieilles dames de la ville (auxquelles renvoie indirectement le pronom « one » ici), est bien loin de l’image guerrière de la Jeanne d’Arc romantique mais elle possède la même force de séduction propre au passé lointain. Enfant, il se représentait Enid et Jeanne d’Arc entourées d’un même halo : « He pictured [Jeanne] then very much as he did now; about her figure there gathered a luminous cloud » (I XI 93) ; « Claude had seen the future as a luminous vagueness in which he and Enid would always do things together » (II IV 197). De fait, comme l’ont noté de nombreux critiques, Cather donne régulièrement des démentis au point de vue de Claude. En traversant la France dévastée, Claude s’exclame ainsi : « Deeper and deeper into flowery France! » (V IV 446) Les visions pittoresques de Claude, que Jean Schwind décrit ingénieusement comme le résultat d’une déformation semblable à celles que les peintres du XVIII^e siècle faisaient subir au paysage grâce au « miroir de Claude » (« Claude glass »), sont contrebalancées par quelques moments du texte qui nous rappellent l’horreur que le héros choisit d’ignorer. Par exemple, les soldats se baignent dans un trou d’obus au fond duquel ils finissent par trouver des cadavres ; la scène, qui avait commencé de manière *presque* bucolique (« a hole not too scummy, conveniently, and even picturesquely situated [...] what might almost be termed a grassy slope » [V VIII 481]), prend ainsi un tour pour le moins macabre. Ailleurs, la voix narrative prend une distance ironique avec les événements héroïques décrits, comparant les soldats de la compagnie de Claude, qui remontent une rivière à pied, à des porcs (« making a continuous spludgy sound, like pigs rubbing against the sty » [V XI 523]). Enfin, le moment où Claude s’avance vers la mort, avec le sentiment d’être un héros (« Their eyes never left him. With these men he could do anything. He had learned the mastery of men. » [V XVIII 597]), est précédé d’une description peu flatteuse de ce morceau de tranchée appelée « the Boar’s Head » (une partie est même nommée « the Boar’s Snout »), dont la boue suscite un écho de plus avec la comparaison porcine précédente (« a wallow, more like a dump heap than a trench » [V XVIII 586]).

Ensuite, alors que Claude espère trouver en Europe un ailleurs providentiel qui lui permette d’échapper à la médiocrité du Midwest, la France s’avère être lieu d’exclusion encore, et lieu où les voix sont incompréhensibles ou entravées. Lors de son premier jour en France, sa compétence linguistique, requise par ses frères d’armes pour acheter du fromage, s’avère plus limitée qu’il ne l’aurait cru. Alors que ses compagnons sont impressionnés par son français (« they boasted that their Lieutenant “could speak French like a native” » [V I 430]), aucun des personnages ne semble remarquer que la marchande les insulte dans sa langue tout en leur

vendant ses fromages à un prix bien supérieur à celui du marché (« telling them what big stupid they were, and that it was necessary to learn to count in this world » [V I 429]). Surtout, Claude fait face à une terrible déconvenue lorsque, quelques instants plus tard, il ne parvient pas à comprendre un enfant qui lui demande l'heure (« Many a serious mishap had distressed Claude less » [V I 431]). Chez les Joubert, un couple de Français qui l'accueille comme s'il faisait partie de la famille, Claude ne parvient à échanger que par « monosyllabes » et jalouse son camarade qui parle français couramment (V v 458). La maison est également habitée par une enfant, semble-t-il traumatisée, qui ne sait parler que le wallon et ne peut donc communiquer avec personne.

C'est dans cette tension entre l'idéalisation de la France comme vraie patrie chez Claude et la résistance que lui offre ce pays dont il parle mal la langue et méconnaît les usages que réside la complexité du roman, souvent ignorée par les premiers lecteurs de l'œuvre. Si Cather a, en effet, construit son récit sur les modèles épiques du passé, elle empêche constamment l'aboutissement de la lecture épique, en introduisant des décalages ironiques entre la vision du héros et la réalité à laquelle il est véritablement confronté. Elle désamorce notamment la suite logique d'associations qui conduit de Jeanne d'Arc, martyre morte pour son pays, et Parsifal, soldat pur du Graal, au Christ, mort sur la croix pour l'humanité entière. Pousser la lecture jusque-là reviendrait à légitimer la guerre, à faire du soldat tombé au front un martyr mort pour racheter les péchés de son temps – or la fin du roman ne laisse aucun doute sur le fait qu'une nouvelle ère n'est pas advenue et que le matérialisme triomphe.

Un monde désenchanté

Cather joue ainsi avec l'iconographie sentimentale de l'après-guerre, dans laquelle la représentation du soldat mort dans les bras de la Vierge ou de Jésus était fréquente (Mosse 102), pour mieux révéler que cette lecture allégorique tentante ne fonctionne pas pour son héros. Une statue endommagée de la Vierge, dont l'enfant a volé en éclats, fait ainsi dire à une petite fille du nom de Marie : « *Le bébé est cassé, mais il a protégé sa mère* » (V X 503, en français et en italique dans le texte). Cette explication souligne en creux que Claude ne meurt justement pas pour sauver sa mère : non seulement il ne s'est pas engagé pour cette raison, mais le sol américain n'était pas menacé. La voix française de l'enfant ne dit pas le vrai, et son nom ne fait pas d'elle le porte-voix de la Vierge. Quelques chapitres plus tôt, Claude épie le couple formé par une jeune Française et un soldat américain, et la description, qui se fait depuis son point de vue, nous donne à voir une triste parodie de piété. La jeune femme est vêtue de bleu et de blanc ; son visage est baigné de larmes ; ses yeux sont « bleus » et « innocents » (V II 437). Sur le

parvis d'une église, après que leur immobilité a suggéré la mort (« they clung together in an embrace so long and still that it was like death » [V II 438]), le couple forme l'image bien connue du Christ dans les bras de Marie : « The girl sat down on the stone bench beside the door. The soldier threw himself upon the pavement at her feet, and rested his head on her knee » (V II 438). Mais cette piété est un simulacre grotesque, marqué par le monstrueux caractéristique de la guerre moderne. L'homme est amputé, a le cou tordu et des tics nerveux : « his left arm had been amputated at the elbow, and he carried his head awry, as if he had a stiff neck. His dark, lean face wore an expression of intense anxiety, his eyebrows twitched as if he were in constant pain » (V II 437). La jeune femme porte une expression hagarde et, quand elle contemple la lumière, aucune révélation ne se produit : « she looked up intently at the man beside her, or off into the blur of light, where she evidently saw nothing » (V II 438). Ce moment est symbolique de la façon dont, dans l'expérience quotidienne du protagoniste, la cassure entre les hommes et les dieux est irréparable.

Cette cassure est encore symbolisée par le violon du compagnon d'armes de Claude, David Gerhardt, qui était concertiste avant la guerre. Brisé au début du conflit dans un accident de voiture, le violon continue à se faire entendre de manière spectrale, à travers les enregistrements de l'artiste. Dans le roman, l'enregistrement est constamment présenté sous un jour négatif (« [Mrs. Wheeler] detested phonograph monologues » [I XIII 103] ; « the singing snarl of a phonograph » [I XIII 110]) ; il est l'antithèse de la voix qui dispense à la fois beauté et vérité, et les disques de Gerhardt ne sauraient donc se substituer à la chose réelle. Ensuite, lorsque Claude et Gerhardt rendent visite à une famille dont le fils René était aussi violoniste et ami avec Gerhardt, Cather dépeint une scène pathétique dans laquelle les parents tentent de retrouver leur fils mort au front à travers Gerhardt, en lui demandant de jouer le concerto de Saint-Saëns que René leur a interprété lors de sa dernière permission. L'impossibilité de mener la substitution à son terme nous fait ressentir d'autant plus profondément la perte irréparable que la guerre a causée à cette famille. Après ce concert improvisé, simulacre de communication avec l'au-delà, le rythme des canons retentit au loin et Gerhardt commente : « Listen, [...] That's all that matters now. It has killed everything else. » Claude refuse ce constat lugubre : « I don't believe it has killed anything. It has only scattered things. » (V XIV 552)

Dans ce contexte, on peut comprendre l'étrange prière de Claude juste avant sa mort comme la reconnaissance définitive, par l'instance narrative, de la mort des anciens dieux – nous entendons tout à la fois les dieux et héros des épopées, et les grands auteurs qui les ont racontés dans une langue glorieuse. Même si Claude rejette toute forme de théologie et de religion instituée, il est tout de même croyant et adresse, peu de temps avant de bondir hors de

la tranchée et de mourir sous les balles, une prière à Dieu pour qu'il protège ses hommes et son ami Gerhardt. Mais cette prière est pour le moins hétérodoxe, Claude s'adressant à Dieu à l'aide d'un pluriel.

Soldiers, when they were in a tight place, often made secret propositions to God; and now he found himself offering terms: If They would see to it that David came back, They could take the price out of him. He would pay. Did They understand? (V XVIII 593)

Est-ce que ce pluriel doit être compris comme une référence aux divinités des épopées antiques qui s'acharnent contre les hommes ? Est-ce une adresse aux saints dont Jeanne d'Arc entendait les voix ? Ou bien est-ce une façon de brouiller les frontières du genre en ne précisant pas le sexe de Dieu, dans la lignée d'une Jeanne d'Arc qui refusait de quitter ses habits d'homme⁶ ? Toujours est-il que cette prière est sans objet, Gerhardt étant déjà mort quand Claude la formule, et inefficace, Claude étant tué peu de temps après. En d'autres termes, même si Claude n'en a pas conscience, le texte semble nous dire que la recherche d'une transcendance est rendue vaine par l'irrésistible force de destruction de la guerre.

À la toute fin du roman, la mère de Claude fait un constat désabusé sur l'après-guerre : « As she read the newspapers, she used to think about the passage of the Red Sea, in the Bible; it seemed as if the flood of meanness and greed had been held back just long enough for the boys to go over, and then swept down and engulfed everything that was left at home » (V xix 604). Suit une évocation des vétérans qui, ne parvenant pas à s'ajuster à un quotidien prosaïque, mettent fin à leurs jours. Le désespoir qui domine les dernières pages du roman devrait suffire à disqualifier les lectures qui voudraient trop vite associer ce roman à une glorification nationaliste de la guerre. Cependant, l'ambiguïté demeure jusqu'à la fin du récit. Car si les idéaux semblent voués à rester du domaine de l'imaginaire, incompatibles qu'ils sont avec le monde moderne, Cather maintient l'existence d'une sorte de surnaturel humble au sein du quotidien des deux femmes qui vivent maintenant dans le souvenir de Claude, Mrs. Wheeler et la servante simple d'esprit, Mahailey :

Mahailey, when they are alone, sometimes addresses Mrs. Wheeler as "Mudder"; "Now, Mudder, you go upstairs an' lay down an' rest yourself." Mrs. Wheeler knows that then she is thinking of Claude, is speaking for Claude. As they are working at the table or bending over the oven, something reminds them of him, and they think of him together, like one person: Mahailey will pat her back and say, "Never you mind, Mudder; you'll see your boy up yonder." Mrs. Wheeler always feels that God is near,—but Mahailey is not troubled by any knowledge of interstellar spaces, and for her He is nearer still,—directly overhead, not so very far above the kitchen stove. (V XIX 605-606)

⁶ Pour une analyse du genre dans le roman, en rapport avec la figure de la Pucelle, voir Durrans 171-172.

La narration réintroduit ainsi, dans le dernier paragraphe du roman, la croyance en une présence mystique au cœur de la vie quotidienne. Il ne s'agit pas seulement de la présence de Dieu dans l'esprit des deux femmes, mais aussi de la capacité pour l'âme de Claude de prendre soudainement possession du corps de Mahailey, qui devient son porte-voix. Dans cet épilogue, les idéaux de Claude survivent à travers ses lettres et, même s'ils se sont révélés trompeurs (« He died believing his own country better than it is, and France better than any country can ever be »), ils ont encore le pouvoir de redonner sens au monde : « When she can see nothing that has come of it all but evil, she reads Claude's letters over again and reassures herself; for him the call was clear, the cause was glorious » (V XIX 604). Le sauvetage de l'humanité ne semble ainsi possible que dans l'utopie du texte littéraire (symbolisé par les lettres de Claude), qui donne à voir l'homme plus beau qu'il n'est réellement. En mettant Jeanne d'Arc au cœur de son récit de guerre, Cather signale que l'âge des légendes est définitivement révolu. La pensée magique qui pouvait encore servir de guide au XV^e siècle appartient désormais au domaine exclusif de la littérature. Celui qui voudrait encore obéir aux voix de Jeanne d'Arc passe pour un candide (« the blameless fool »), ignorant que la guerre ne permettra pas l'avènement d'un nouvel Éden mais conduira, au contraire, à la perpétuation du mercantilisme vide de sens qu'il avait voulu fuir. Le roman se fait, paradoxalement, fossoyeur de l'idéalisme et reliquaire de l'idéal.

Ouvrages cités

BLAETZ, Robin. *Visions of the Maid: Joan of Arc in American Film and Culture*. Charlottesville : UP of Virginia, 2001.

CATHER, Willa. *One of Ours* (1922). Richard Harris, Frederick M. Link et Kari A. Ronning, éd. Lincoln : U of Nebraska P, « The Willa Cather Scholarly Edition », 2006.

CATHER, Willa. *The Selected Letters of Willa Cather*. Andrew Jewell et Janis Stout, éd. New York, Alfred A. Knopf, 2013.

CLAYTON, Daniel. « Getting to the Truth: Hemingway, Cather, and the Testimony of Two World Wars ». Steve Paul, Gail Sinclair et Steven Trout, dir. *War + Ink: New Perspectives on Ernest Hemingway's Early Life and Writings*, Kent, Ohio : Kent State UP, 2014, 202-220.

COOPERMAN, Stanley. *World War I and the American Novel*. Baltimore : John Hopkins P, 1967.

DURRANS, Stéphanie. *The Influence of French Culture on Willa Cather: Intertextual References and Resonances*. Lewiston, NY : Edwin Mellen P, 2007.

HEMINGWAY, Ernest. *The Torrents of Spring: A Romantic Novel in Honor of the Passing of a Great Race* (1926). New York : Scribner's / Macmillan, « Hudson River Edition », 1987.

LAKE, Sean. « The Scene Was Ageless: Arms and a Man Driven by Fate in *One of Ours* and the *Aeneid* ». *Willa Cather Newsletter & Review* 59.1 (été 2016) : 9-14.

LEE, Hermione. *Willa Cather: A Life Saved Up* (1989). Londres : Virago, 2008.

MOSSE, George L. *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*. New York : Oxford UP, 1990.

MURRAY, Douglas T. *Jeanne d'Arc: Maid of Orleans, Deliverer of France: Being the Story of Her Life, Her Achievements, and Her Death, as Attested on Oath and Set Forth in the Original Documents*. New York : McClure, Phillips & Co., 1902.

O'BRIEN, Sharon. « Combat Envy and Survivor Guilt: Willa Cather's "Manly Battle Yarn" ». Helen M. Cooper, Adrienne Auslander Munich et Susan Merrill Squier, dir. *Arms and the Woman: War, Gender, and Literary Representation*. Chapel Hill : U of North Carolina P, 1989, 184-204.

ROSOWSKI, Susan. *The Voyage Perilous: Willa Cather's Romanticism*. Lincoln : U of Nebraska P, 1986.

SCHWIND, Jean. « The "Beautiful" War in *One of Ours* ». *Modern Fiction Studies* 30.1 (printemps 1984) : 53-71.

STOUT, Janis P. *Willa Cather: The Writer and Her World*. Charlottesville : UP of Virginia, 2000.

TROUT, Steven. « Willa Cather's *One of Ours* and the Iconography of Remembrance ». *Cather Studies* 4 (1999) : 187-204.

TROUT, Steven. *Memorial Fictions: Willa Cather and the First World War*. Lincoln : U of Nebraska P, 2002.

WILSON, Edmund. *The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties* (1952). *Literary Essays and Reviews of the 1920s & 30s*. New York : Library of America, 2007.

WOODRESS, James. *Willa Cather: A Literary Life*. Lincoln: U of Nebraska P, 1987.