



HAL
open science

L'Emprise du legs

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. L'Emprise du legs : De la sujétion filiale à la paternité créatrice. Bart le magnifique Requiem, EDITIONS RUE D'ULM, pp.16, 2020, COLLECTION VERSIONS FRANCAISES, 978-2-7288-0757-4. hal-03546612

HAL Id: hal-03546612

<https://hal.science/hal-03546612>

Submitted on 28 Jan 2022

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.

Public Domain

L'Emprise du legs De la sujétion filiale à la paternité créatrice

(*Bart le magnifique : Requiem* de S. Foote)

PAUL CARMIGNANI
(Université de Perpignan-Via Domitia)

Comme tout homme, tu es fils du roman.
E. M. Cioran

Origines du roman

Paradoxe inaugural : un premier roman – pour se révéler pleinement – ne se devrait lire qu'en dernier, c'est-à-dire une fois l'œuvre entière achevée et close sur elle-même. Son régime de lecture, à la différence de celui de son écriture, relève non du premier coup mais du deuxième ou de l'après-coup – décisif –, le seul qui importe, à en croire les philosophes : C. Rosset en fait l'accoucheur du réel – « 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 rien¹ » – et G. Bachelard y voit, lui, l'acte de naissance de la littérature : « Il n'y a de littérature qu'en deuxième lecture² ».

En deuxième lecture, et donc rétrospectivement, se manifestent, en effet, dans tout leur éclat et avec la force de l'évidence, les potentialités, les lignes de force et les thématiques essentielles dont était gros – *pregnant*, dit l'anglais, pour une fois langue moins prude que le français – l'ouvrage princeps.

Premier, *Bart le magnifique : Requiem (Tournement)* l'est à plus d'un titre et au double sens du terme, à savoir : *primordial*, en ce qu'il inaugure la série des six romans composant la fresque du Sud brossée par Shelby Foote, et *principliel* ou *essentiel*, en ce qu'il contient – tel l'œuf cosmique – la totalité de l'œuvre à venir dont il offre, tout à la fois, les prémices et les promesses. Et c'est bien là, le statut et la fonction qu'assignent à ce premier roman les aléas de sa carrière mouvementée (voir la préface de son auteur). Composé à la charnière des années 1930-1940, longtemps tenu en quarantaine, finalement paru en 1949 et peu lu, il disparaît de la circulation jusqu'en 1987, date où il

1. *Le Réel et son double. Essai*, Paris, Gallimard, 1976, p. 62.

2. *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, Paris, J. Corti, 1971, p. 262. La citation se poursuit par la réflexion suivante : « Or, par le temps qui court, les livres ne sont lus qu'une fois, pour leur vertu de surprise. »

bénéficie d'un second départ aux États-Unis³. Mais pour le lecteur français, *Tournament* restait la pièce manquante ; la lacune est désormais comblée et il devient ainsi, par la force des choses, l'ultime roman à être traduit, soixante-dix ans après la publication originale. Le premier était donc bel et bien appelé à être le dernier, selon une admonestation biblique bien connue...

Le bénéfice du recul du temps et d'une perspective à la *Janus bifrons* embrassant du regard la source – non pas unique mais multiple – et le delta de ce *flumen verborum* qu'est le texte (la métaphore fluviale sous-tend les sections intitulées *Asa*), se double, en l'occurrence, de la précieuse adjonction d'une *Préface*, écrite à l'occasion de la republication du roman mettant un terme à près de quarante ans de réticence de la part de l'auteur à voir son coup d'essai redevenir accessible au public. S. Foote s'y livre avec une très grande lucidité au redoutable exercice d'un double retour : sur soi et sur la genèse de l'œuvre, en mettant en lumière, avec l'honnêteté intellectuelle qui le caractérise, les enjeux et les obstacles auxquels se confronte tout jeune écrivain entrant en littérature. Les trois principaux tiennent :

– à la prééminence des grands textes (*Iliade* et *Odyssée* ; Bible, etc.) et celle, plus intimidante encore, des illustres devanciers (Joyce, Wolfe, Faulkner et Proust, pour s'en tenir aux quatre génies tutélaires mentionnés dans la préface)⁴ ;

– à l'invention d'une langue à soi ;

– à la pesée des données biographiques et du passé, individuel ou collectif, sur l'acte de création littéraire et l'œuvre à venir.

« Venir après » : tel est le destin inéluctable de tout écrivain arrivant fatalement à la suite, quand ce n'est pas à la traîne, des grands prédécesseurs dont la puissante et redoutable influence peut paralyser toute velléité de se lancer dans l'aventure pleine d'écueils de la création romanesque. N'oublions pas – autre paradoxe inaugural – que chez S. Foote, comme chez la majorité sinon la totalité des écrivains, le goût de l'écriture naît d'un commerce incessant avec les livres. La romancière Eudora Welty apporte dans son recueil d'essais, *The Eye of the Story*, un témoignage capital 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 lecture⁵. » Opinion que Flannery O'Connor, autre voix féminine du Sud, corrobore quand elle déclare à son tour, dans son étude *Mystery and Manners*, que « c'est dans

3. *Tournament*, Birmingham (Al.), Summa Publications, 1987.

4. La liste est bien plus longue ; au fil des conversations, de la correspondance et des divers entretiens accordés par l'auteur, on relève les noms suivants (liste non exhaustive) : Browning, Conrad, Crane, Flaubert, Gibbon, Hemingway, James, Joyce, Keats, Longfellow, Michelet, Proust, Scott, Shakespeare, Stendhal, Tolstoï et Wolfe.

la littérature plus que dans la vie qu'un écrivain trouve son impulsion initiale⁶ ». Mais cette fréquentation assidue des grands prédécesseurs, nécessaire apprentissage, comporte aussi sa contrepartie négative : passée la phase initiale, souvent enthousiaste, de découverte, de révélation et d'imprégnation, elle peut devenir un legs pesant, voire paralysant, dont il convient de s'affranchir. D'abord à la remorque des grands anciens, l'apprenti écrivain devra apprendre, bon gré, mal gré, à « faire avec », c'est-à-dire, dans le meilleur des cas, à « faire contre » car la problématique et le défi majeurs de qui ambitionne d'entrer en littérature, s'il ne veut pas être un simple continuateur mais bien un innovateur et authentique créateur, se résument à deux questions, angoissantes, qui détermineront son coup d'essai : Comment frayer sa voie ? Et trouver sa voix ? C'est-à-dire un ton et un style, qui constituent déjà à eux deux la moitié des prérequis pour passer du banal statut d'écrivain – un cran ou deux au-dessus de l'écrivassier ou de l'écrivailleur – à celui, prestigieux et convoité, d'écrivain ? Être dans l'après-coup n'empêche pas de viser au coup de maître si ce n'est de génie, mais viser haut et tomber de plus haut encore est déconvenue courante dans le monde des lettres, comme l'auteur en a fait l'amère et salutaire expérience.

Son cas illustre, de façon exemplaire, les problèmes que posent aux écrivains sudistes venant après Faulkner la présence d'une œuvre immense et originale qu'ils ne peuvent ignorer. A. Bleikasten, spécialiste de l'écrivain d'Oxford (Miss.), 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 partage⁷.

L'écrivain contemporain doit donc compter avec le seigneur tout-puissant du comté de *Yoknapatawpha*, suzerain incontesté, sinon incontestable, de cette province du Verbe qu'est le Sud, et il n'a guère le choix devant pareille 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 bloqué avec sa mule et sa charrette en travers de la voie où le Dixie Limited va débouler à toute vitesse⁸.

S. Foote fera preuve de plus d'audace ou de présomption :

5. *The Eye of the Story*, New York, Random House, 1977, p. 134. Nous traduisons.

6. *Mystery and Manners*, éd. S. et R. Fitzgerald, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1957, p. 45. Nous traduisons.

7. « Modernité de Faulkner », *Delta*, III, nov. 1976, p. 156.

8. *Ibid.*, p. 45.

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 encore et redouter l'express élisabéthain ou le char de Keats ?⁹

La dette à l'égard de Faulkner est indéniable, mais, s'il la reconnaît volontiers, l'auteur 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* :

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 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 résultat¹¹.

C'est là une question sur laquelle, étant juge et partie, nous ne nous prononcerons pas.

La deuxième problématique est tout aussi fondamentale que la précédente puisqu'il s'agit pour l'écrivain novice de façonner sa langue propre, son idiolecte et, partant, son style. Dans la préface, l'auteur avoue clairement qu'à l'époque de la composition du roman, il « s'esbaudissait dans les parages inexplorés de la langue anglaise [...] comme un poulain lâché dans un champ de trèfle ». Effectivement, force est de constater que dans *Tournament*, le romancier en herbe fait ses gammes, sans retenue : termes rares et précieux, emprunts divers, créations verbales, phrases-fleuve résistant à la saisie immédiate – il faut s'y reprendre à deux fois –, images et métaphores audacieuses, parfois à la limite de l'obscurité, ponctuation hétérodoxe, etc. ; la langue américaine est maintes fois bousculée et poussée dans ses derniers retranchements. Mais c'est de bonne guerre : tout futur écrivain étant, dès l'origine, « doublement incarcéré par les deux langues léguées – celle, orale, de la mère et

9. Lettre à P. Carmignani, 29 novembre 1983. Nous traduisons.

10. E. Harrington, « Interview with Shelby Foote », *Mississippi Quarterly*, XXIV, 4, automne 1971, p. 354. Nous traduisons.

11. *Ibid.*, p. 353.

celle, écrite, du père, [il] doit apprendre à libérer sa propre parole¹² ». S'impose à lui, là encore, la nécessité de s'affranchir de ce héritage collectif qu'est la *langue commune*. L'affirmation de la singularité, voire de la souveraineté, de l'écrivain passe par le refus – radical et décisif – de toute *filiation* de sa parole ; on pense ici à l'aveu de Sartre : « J'aurais voulu des mots à moi ; mais ceux dont je dispose ont traîné dans je ne sais combien de consciences ; ils s'arrangent tout seuls dans ma tête en vertu d'habitudes qu'ils ont prises chez les autres¹³. » Conditionnement langagier dont l'écrivain, artisan de mots et de fictions, doit se déprendre pour s'affirmer non pas fils ou fille d'un tel ou d'une telle – identité relevant de l'État civil – mais « fils et père de lui-même¹⁴ » ou, à tout le moins, de ses œuvres – on est dans le registre de la Création ou de la démiurgie, qui fait de l'écrivain « le singe de Dieu ». L'émancipation du sujet écrivant passe donc « par un matricide et un parricide langagiers, un exil loin des langues antérieures (choisies ou brutales)¹⁵ ». Où s'affirme la nécessité, impérieuse et vitale, de se forger une langue et un style, qui nonobstant essais, analyses et théories aussi complexes que l'on voudra, se résume toujours à « parler la langue de tout le monde comme personne », selon la définition simpliste mais pertinente de feu R. Peyrefitte – auteur, tombé dans l'oubli, des *Amitiés particulières*. Il n'est meilleur moyen de s'affirmer tel qu'en soi-même, unique et singulier : « *Nec pluribus impar* », telle serait, au fond, l'orgueilleuse devise inavouée de tout homme de lettres et styliste digne de ce nom. Par opposition à la langue utilitaire ou de communication, donnée *gratis pro Deo*, puisque tout un chacun la trouve en apanage à la naissance, la langue de l'écrivain doit être conquise et (re)construite :

La littérature opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe. « La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer. Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue. »¹⁶

Et *Tournement* ne fait point exception à la règle ; c'est même, de ce point de vue, la transposition langagière et stylistique de la guerre de Sécession : il s'agit bien, pour le Sudiste écrivain qu'est S. Foote, d'opérer au sein de la langue littéraire dominante, le *Yankee*, une reterritorialisation circonscrivant le cadre d'une sécession individuelle. Retrait ou retranchement déterminant une extraterritorialité interne qui, sans sortir du territoire, en délimite le « dehors », lieu du devenir étranger à soi-même, à sa langue, à sa nation ; c'est le lieu d'un exil intérieur, librement consenti, où se refonde et se reforge le legs de la langue commune.

L'héritage familial et collectif, enfin, n'est pas le moindre dont il faille s'émanciper. L'écrivain, on le sait, s'avance masqué – « *Larvatus prode* », telle est son autre devise – même

12. C. Richard, *Lettres américaines*, Aix-en-Provence, ALINEA, 1987, p. 127.

13. Bernard-Henri Lévy, *Le Siècle de Sartre*, Grasset, 2000, p. 148.

14. Ch. Baudelaire, « Les sept vieillards », in *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 88.

15. C. Richard, *op. cit.*, p. 127.

16. G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 16.

quand il se livre à cet exercice de transparence à soi-même et de dévoilement aux autres qu'est l'autobiographie, rarement à prendre au pied de la lettre ou pour parole d'Évangile. Or, dans *Tournament* et surtout dans la préface, S. Foote, malgré ses réticences, se dévoile beaucoup ; il a, de son propre aveu, investi dans le roman beaucoup de lui-même et des siens. Et donc, malgré le discrédit jeté, en son temps, par la Nouvelle critique sur la prise en compte du lien entre l'homme et l'œuvre – remonter de la seconde au premier était alors anathème ; on en est depuis, heureusement, revenu –, force est de constater que pour créer Asa, le narrateur, et Hugh Bart, le protagoniste du roman, l'auteur s'est inspiré, en grande partie, de sa propre histoire et de celle de ses aïeux. Qu'on en juge : son grand-père paternel, Huger Lee Foote, s'établit dans le Delta en 1877 pour diriger les domaines que son père, Hezekia William Foote, y possédait et, notamment, la plantation Mount Holly, sur la rive du lac Washington dans le comté du même nom. Ce domaine, transposé dans l'univers de la fiction sous le nom de *Solitaire*, fut mis 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 fidèlement suivi par Hugh Bart, le double fictif de Huger Lee Foote qui, détail repris dans l'œuvre, a également assuré les fonctions de shérif de Sharkey County en 1885.

L'histoire du grand-père maternel, Morris Rosenstock, juif autrichien quittant Vienne, en 1880, pour fuir la conscription et s'établir dans le Delta afin d'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 juif, Abe Wisten, qui figure dans le roman. Et les parallèles ne se limitent pas à ces quelques exemples.

Le triple legs – de la tradition littéraire, langagière et familiale –, matériau de base et point de départ de l'œuvre en gestation, sera donc transmué, et le conditionnement qu'il fait peser sur l'écrivain débutant, dépassé dans l'acte de création lui permettant de se sortir de la situation d'héritier.

Roman des origines

Roman matrice, *Tournament* a longtemps occupé une place singulière dans le corpus foottien : en interdisant sa réédition pendant près de quarante ans, l'auteur l'a isolé et ce statut particulier en a fait 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, de filon exploité sans vergogne. Réduite à sa plus simple expression par l'auteur lui-même, l'œuvre se définit comme suit : « C'est un jeune homme [Asa] qui tente de comprendre ce qu'a pu être la vie de son grand-père telle qu'il l'imagine. Comme mon grand-père est mort deux ans avant ma naissance, je ne l'ai connu que par ouï-dire. Mais dans ce livre, j'ai essayé d'utiliser la trame de son existence pour en faire un roman. »

La mise en parallèle des données biographiques et fictives laisse apparaître une particularité intéressante : « la carence, ou même de l'absence, des pères dans les romans des écrivains du Sud en général¹⁷ ». L'ellipse caractéristique de la génération intermédiaire, c'est-à-dire la disparition précoce du père, souvent défaillant (celui d'Asa connaît, très jeune, une fin dérisoire), prive le fils d'un modèle auquel il pourrait s'identifier et le conduit à rechercher un substitut en la personne du grand-père, figure quasi mythique parce que plus proche de l'époque héroïque de la colonisation (la « Frontière ») ou de la guerre civile. Le protagoniste de *Tournament* illustre une variante de ce processus : fils d'un petit fermier, Hugh Bart substituera à ce père trop prosaïque un modèle idéal plus conforme à son romantisme exacerbé, le général Clive Jameson, héros de la Confédération, dont il épousera la fille. Par cette union, Bart non seulement consacre son ascension et sa réussite sociales, mais surtout s'intègre dans une filiation légendaire. Il greffe son destin personnel sur celui d'une illustre maison dont le fondateur, Isaac Jameson, et l'héritier, Clive Jameson, lui fourniront le patron de son être propre. En fait, Bart, au goût prononcé pour le romantique, le romanesque et le chevaleresque – qu'il regroupe sous l'appellation de *romance* –, cède à l'attrait du patronyme Jameson qui lui permet d'entrer dans l'histoire du comté (*Jordan County*) par les portes de la légende.

Le roman, retraçant l'ascension puis la chute de Hugh Bart, se compose d'un récit principal, en huit chapitres, flanqué d'un prologue et d'un épilogue intitulés Asa, prénom du narrateur mais aussi nom d'origine biblique : le roi Asa apparaît dans le Deuxième Livre des Chroniques comme le défenseur de la foi et surtout le restaurateur des autels de Yahvé. Asa relèvera celui de son auguste grand-père ; son récit romanesque lui dresse un monument funéraire.

Bart, lui-même, a pour contrepartie un autre personnage biblique, mentionné dans le livre de la Genèse (X, 8-10) : Nemrod, le rebelle, descendant de Noé, premier roi après le Déluge et, surtout,

17. M. Gresset, *La Tyrannie du regard ou la relation absolue*, Thèse, 1976, vol. I, p. 26.

grand veneur devant l'Éternel, chasseur de bêtes sauvages mais aussi, peut-être, selon une thèse récente, d'hommes, donc esclavagiste. Il serait, en outre, à l'origine de la fondation de Ninive et de la construction de Babel, censée mettre l'humanité à l'abri d'un second Déluge, défi lancé à Dieu dont on retrouve l'écho affaibli dans l'épisode de la plantation Ararat du major Dubose et dans la restauration de *Solitaire*, deux témoignages de la superbe de personnages coupables d'*hubris*.

Mais la Bible n'est pas le seul hypotexte de ce premier roman qui s'inspire également – et c'est une surprise de taille, même quand on est au fait de l'importance de l'intertextualité dans la création romanesque – de deux quatrains tirés des *Rubaiyat* d'Omar Khayyam, poète persan du XI^e siècle jouissant d'une grande notoriété dans le monde anglo-saxon :

V. Des roses de l'Iram 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 terre¹⁸.

Dans un entretien, l'auteur donne la clé de l'interprétation : « *Djemchid*, c'est Jameson ; *Bèhram*, c'est Bart (à l'origine, *Bahram*) ; l'âne sauvage, c'est naturellement Asa. Tout cela concorde et m'a fourni mon thème et même l'intrigue¹⁹ », c'est-à-dire la nostalgie de l'Âge d'or révolu, la quête de l'ancêtre prestigieux et le désir de faire revivre un monde disparu (l'*Iram* est un jardin fabuleux, enseveli quelque part dans les sables de l'Arabie). Confirmant la forte empreinte des *Rubaiyat* sur la composition du roman, le titre du premier jet de ce qui allait devenir *Tournament* était d'ailleurs : *Courtyards Where Jamshyd Glared and Drank Deep*, citation correspondant au début du quatrain XVIII dans la traduction anglaise de E. Fitzgerald (1859) soit en français : « [Les] cours où Djemchid eut sa gloire et but longuement »²⁰.

Bart est donc issu de *Bèhram-Gour*, roi de Perse, qui doit son surnom à son amour pour la chasse à l'onagre, passion qui fut la cause de sa mort ; cette destinée s'inscrit dans le double sens du nom *gour* qui signifie, à la fois, l'âne sauvage et la tombe. *Djèmchid*, quant à lui, 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. Il y a une évidente similitude entre ce monarque et Isaac Jameson, le patriarche, lui-même figure de légende, personnage haut en couleur, qui fonde une lignée prestigieuse, bâtit la plantation *Solitaire*

18. Traduction de Fernand Henry, *Les Rubaiyat*, Paris, Librairie orientale et américaine, 1963.

19. J. E. Kibler Jr., « Shelby Foote : A Bibliography », *Mississippi Quarterly*, XXIV, 4, automne 1971, p. 440. Nous traduisons.

20. *Les Rubaiyat d'Omar Khayyam*, trad. Ch. Grolleau, Londres, Leopold B. Hill, 1917, p. 35.

(comme l'astre solaire) et joue pour Hugh Bart le rôle de modèle mythique. Signalons d'autre part, que dans la première version du roman, le protagoniste s'appelait Royal Bart et que, par la suite, l'auteur à troqué Royal pour Hugh, prénom de son grand-père paternel.

Sur cet arrière-plan, l'entreprise du narrateur, Asa, peut se définir comme une double quête ayant pour objet la découverte d'une vérité – qu'est-ce qui a entraîné le déclin de sa famille et du Vieux Sud ? – et le rétablissement d'une filiation symbolique. Il s'agit pour Asa de retrouver sa place au sein de la lignée dont il a été exclu par son grand-père qui s'oppose à ce qu'on lui donne son propre prénom au motif qu'il y en a déjà un et que c'est suffisant.

Il y a donc solution de continuité dans les traditions réglant la succession des générations et la transmission du nom. Comment Asa pourra-t-il surmonter cette exclusion et renouer la filiation rompue ? Tout simplement en composant sur le mode imaginaire un roman familial où s'effectuera une refonte totale des données de sa vie. Comme le rappelle M. Robert, il n'y a « à strictement parler, que deux façons de faire un roman : celle du bâtard réaliste [...] et celle de l'enfant trouvé²¹ ». Asa est symboliquement placé dans la position du bâtard, puisqu'il est écarté de la succession par son grand-père. Pour compenser cette blessure narcissique, l'enfant, précise M. Robert, « en vient à se raconter des histoires, ou plutôt une histoire qui n'est rien d'autre en fait qu'un arrangement tendancieux de la sienne, une fable biographique conçue tout exprès pour expliquer l'inexplicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé²² ». 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. »

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

Le monologue incantatoire et répétitif de Billy Boy, flot de paroles enveloppant le jeune homme, est doté de vertus magiques, car la vocation littéraire d'Asa – qui en émerge comme d'une eau baptismale – naît finalement de cette exposition à la Voix : il est interpellé par la légende. Ce n'est qu'après avoir été le destinataire d'un récit premier, oral, qu'Asa peut à son tour accéder au statut de narrateur et prendre la relève de Billy Boy pour consigner par écrit l'histoire de Hugh Bart. L'exemple d'Asa impose une conclusion paradoxale, maintes fois illustrée par la littérature sudiste :

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

22. *Ibid.*, p. 46.

« Ce n'est pas le narrateur qui engendre la fiction, mais la fiction qui suscite un narrateur²³. » Le Sujet tient un discours, mais inversement le discours fonde le Sujet. La naissance de l'écrivain est donc placée sous l'invocation d'un tiers, présent/absent : la figure de l'ancêtre, Hugh Bart, souvent décrite en termes de « spectre tangible ». 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-père²⁴.

Telle est bien la situation décrite dans le prologue, mise en abyme qui ne se borne pas à présenter au lecteur un raccourci de son sujet et son mode de fonctionnement : il décrit aussi les circonstances de la naissance du romancier et de l'œuvre car le sujet d'un livre est toujours, en quelque manière, sa propre composition. De plus, ce portrait de l'artiste au seuil de l'œuvre met constamment en avant la littérarité du passé qu'Asa évoque et convoque par la Lettre : le lecteur est mis en présence d'un passé qui est essentiellement effet de langage, fruit d'une Écriture, et découvre, comme le narrateur, l'irrésistible fascination de ce qui fut (« *how it was* », S. Foote) et de ce qui aurait pu être (*might have been* », W. Faulkner)²⁵, sésame lui ouvrant les portes – d'ivoire et de corne²⁶ – de la fiction.

Si prologue et épilogue brossent le portrait de l'artiste au seuil de l'œuvre, son entrée effective en littérature, donnant naissance au corps du roman, décrit l'insertion de Hugh Bart dans une configuration symbolique et légendaire où priment non plus la Lettre mais l'image et l'acte (la geste héroïque). Elle est élaborée et véhiculée par un discours omniprésent, celui du Sud d'avant-guerre avec ses figures de légende, et la place de Bart semble déjà y être inscrite avant même qu'il n'y fasse son entrée. Littéralement happé par ce « leurre captatoire²⁷ », Bart, passant d'une identification aliénante à une autre, va se construire une personnalité composite, un moi imaginaire totalement excentré par rapport à son être véritable, d'où l'impression d'irréalité, de manque de substance qui expliquent pourquoi le personnage est si souvent qualifié de spectre. Homme du passé, égaré à l'aube des temps modernes, Hugh Bart, qui a lié sa destinée à celle de la glorieuse famille des Jameson dont le nom et la renommée l'ont fasciné, va s'acharner à maintenir vivantes les valeurs et les

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

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

25. Décrire « Ce qui fut » et « Comment c'était » : telle est la fonction que S. Foote assigne à sa pratique de romancier et d'historien ; évoquer « Ce qui aurait pu être » est une de celles que Faulkner attribue à la littérature.

26. Il s'agit là d'une référence au titre du dernier roman, inachevé, de l'auteur, intitulé *Two Gates to the City*, titre qui renvoie à l'*Odyssée* où il est écrit au chant XIX que : « Les songes vacillants nous viennent de deux portes ; l'une est fermée de corne ; l'autre est fermée d'ivoire. » (trad. V. Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1963, p. 562)

traditions du Vieux Sud et à restaurer la plantation *Solitaire* dans sa splendeur d'antan. Mais la période où il œuvre à la réalisation de son rêve est encadrée par deux moments de crise – la guerre de Sécession (1861-1865) et la Première Guerre mondiale – ponctuant le passage d'un type de société à un autre, c'est-à-dire de l'agriculture à l'industrie, d'une société essentiellement rurale à un urbanisme en pleine expansion ; il s'agit, en d'autres termes, du phénomène irréversible appelé « l'américanisation du Sud ». 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. Ainsi, avant son petit-fils, Hugh Bart s'est lui-même posé en continuateur, en héritier, et c'est au nom de cette continuité qu'il consacra la majeure partie de son existence à faire revivre *Solitaire*, structure économique et sociale périmée, mais symbole à ses yeux du Vieux Sud qui le fascine.

Après une phase ascendante sans hiatus entre « la conception et l'exécution », Bart va faire une pause : la plantation, l'union avec l'héritière de Jameson ne devaient être qu'autant d'étapes vers un autre but alors que Bart en fait le terme de sa quête et, fatale illusion, se croit arrivé. Il va ainsi se figer dans des positions anachroniques et le divorce ira croissant entre lui et le milieu en pleine mutation où se déroule son existence. Tenant des traditions, il refuse les nouvelles pratiques financières et, victime d'une faillite frauduleuse, se voit menacé par la ruine, juste châtiment des forfaits dont il s'est rendu coupable (l'utilisation d'une main d'œuvre maudite – les forçats – et la surexploitation de la terre). C'est à partir de là que commence la dernière phase de sa vie : la chute. En réalité, le changement ne s'opère pas d'un seul coup : la phase ascendante est d'abord suivie d'une sorte de stase où Bart, prisonnier de sa réussite et de ses biens, se réfugie dans l'oisiveté et perd l'une après l'autre les qualités faisant de lui un être d'exception. Signe révélateur : tous les aspects de sa personnalité qu'il avait refoulés pour mieux se couler dans le « moule héroïque » semblent resurgir sous la forme d'un Autre qu'il redoute d'affronter. Finalement, son fils aîné refusant de prendre la relève, Bart décide de vendre *Solitaire* pour se consacrer désormais à la chasse, au tir à la fosse et au poker, dérisoires substituts d'une compétition plus essentielle d'où il est sorti battu. Les deux premières activités lui offrent, cependant, une dernière occasion de briller : Hugh Bart, comme *Bèhram*, le grand chasseur, le héros fabuleux auquel son nom est associé, accède par la chasse au rang de modèle archétypal voué à l'admiration des générations futures par l'établissement d'un record inégalé et désormais inégalable.

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 délègue-t-il à Asa, son petit-fils, la mission de trouver « le fil secret » d'une destinée qu'Atropos la Parque tranche brusquement au moment même où il essaie d'accrocher, au

sommet d'un sapin de Noël, une étoile scintillante, symbole dérisoire de cet inaccessible rêve à la poursuite duquel il a vainement consacré sa vie.

C'est donc à Asa qu'il appartiendra de prendre le relais pour mener à bonne fin la tentative infructueuse de son grand-père. Hugh Bart une fois disparu, la saisie d'un fil conducteur devient chose possible et Asa peut devenir l'interprète, l'herméneute, du destin de son grand-père. En rétablissant une sorte de continuité et de relation d'interlocution, Asa peut espérer « rejoindre la vérité d'une vie [celle de Bart] à travers le rapport de deux vies²⁸ ».

Asa part également en quête des motivations rendant compte de l'histoire de Bart et, puisque « la fonction la plus importante de la création littéraire et artistique est d'apporter sur le plan imaginaire cette cohérence dont les hommes sont frustrés dans la vie réelle²⁹ », il recréera tout le passé, familial et social, où s'inscrit le chiffre de cette destinée. Il est à noter cependant que dans cette reconstitution, Asa cédera à la fascination qu'exerce le passé. Les illusions, les désirs, les fantasmes de toute une époque, de son grand-père, et les siens propres, seront mis en texte, portés « au jour de l'œuvre qui, loin de les dissoudre, les consacre, en fait un monument³⁰ ». 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*³¹ où s'expriment sa nostalgie d'une époque héroïque, mais aussi son ressentiment à l'égard de celui qui l'a frustré des moyens de faire bonne figure dans le monde.

L'analyse des relations et des interactions entre protagoniste et personnages secondaires est donc au cœur du roman, conformément au projet de l'auteur, qui est, rappelons-le, de « comprendre [s]es deux grands-parents [...] avec les autres hommes de leur époque ». C'est d'ailleurs dans cette visée que s'affirme le mieux – comme l'a clairement montré le critique Louis D. Rubin, Jr.³² – la dimension proustienne d'une œuvre qui reprend à son compte le principe fondamental, énoncé dans *Le Temps retrouvé*, de la mise au jour d'un rapport métaphorique entre deux éléments – objets ou personnages – déjà liés par une relation de contiguïté spatio-temporelle.

28. *Ibid.*, p. 133.

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

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

31. Sur le modèle de « *talking-cure* » (cité dans *De Freud à Lacan, op. cit.*), mais compte tenu de la différence de médium – on passe de la parole à l'écriture –, nous proposons le terme de « *writing-cure* » pour qualifier la tentative d'Asa dont le nom biblique signifie d'ailleurs « médecin ou guérison ».

32. « Foreword : Asa Bart's Way », *Tournament*, Birmingham (Al.), Summa Publications, 1987.

Requiem pour un héros problématique

Au terme de ce voyage à rebours du temps, dans un récit qui tient de la biographie et de la chronique sociale, Bart apparaît bien comme un « personnage problématique », au sens où l'entend L. Goldmann, c'est-à-dire « un personnage dont l'existence et les valeurs le situent devant des problèmes insolubles et dont il ne saurait prendre une conscience claire et rigoureuse³³ ». Ce que *Tournament* décrit est un des *topoi* les plus classiques de la littérature romanesque : celui de l'individu à la recherche de lui-même mais aussi « en quête de valeurs transindividuelles (authentiques, qualitatives) absentes³⁴ ». 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 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 qui désigne tout à la fois la compétition sportive (dans laquelle Bart excelle) et le combat courtois du Moyen Âge. Mais Bart, preux chevalier, entre en lice au moment même où changent les règles du jeu ; l'esprit chevaleresque, les beaux gestes, le sens de l'honneur, l'idéal du *Cavalier*³⁵ et toutes les vertus romanesques et romantiques évoquées par le mot *romance* n'ont plus cours désormais.

Le destin du protagoniste de *Tournament* donc est en tout point 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 :

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

34. P. Zima, *Goldmann*, Paris, Ed. Universitaires, 1973, p. 113.

35. Par opposition aux premières colonies du nord-est du pays, fondées en grande partie par des dissidents religieux (les Pères pèlerins) et des aventuriers, le Sud s'est longtemps présenté comme issu d'une colonisation menée par les *Cavaliers*, c'est-à-dire des nobles, partisans des Stuart, chassés d'Angleterre. Le hobereau sudiste s'est voulu leur descendant et héritier ; son modèle a constamment été opposé au personnage du *Yankee* dont il révélait, par contraste, les imperfections et le manque de principes. Il s'agit, en fait, d'un autre mythe sudiste car la réalité de la colonisation du Sud est plus contrastée.

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 mort³⁶.

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

Tournament, roman inaugural, œuvre de débutant – où est perceptible la jouissance du jeune écrivain découvrant les fabuleuses ressources de sa langue, de la tradition littéraire et de l'histoire familiale et collective –, a rempli la fonction d'un inventaire, d'un état des lieux et des forces symboliques permettant à l'auteur, comme il l'écrit dans la préface, de délimiter son domaine, de déterminer ses objectifs et, surtout, de découvrir, selon ses propres termes, qu'il « savait écrire ». La voie était toute tracée et l'auteur, désormais assuré de sa vocation d'artisan de mots et de fictions, allait s'y engager pour le reste de sa vie...

Le legs footien

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

W. Faulkner

Nous durons tant que durent nos fictions.

E. M. Cioran

Aléa de la fortune littéraire : le roman inaugural clôt pour le lecteur français le cycle romanesque consacré à *Jordan County*. Du coup, il offre l'occasion d'embrasser l'ensemble de l'œuvre et de la carrière de l'auteur qui s'est déroulée pendant la période cruciale où la littérature sudiste s'est affirmée ouvertement – en pleine connaissance de cause – comme fiction et travail sur le langage, création, fécondée et irriguée par les techniques de l'oralité. Point de rupture où la littérature sudiste cessant de subir son passé a cherché à s'inventer – avec ce legs qu'elle ne peut ni renier ni effacer totalement – un autre avenir et un nouveau territoire, qui n'est plus tel pan d'espace, plus ou moins localisable dans la réalité (le Sud des géographes), mais « le lieu d'une expérience en laquelle il se constitue : il est la rencontre de l'homme et de la littérature, rencontre qui est aussi métamorphose et de l'homme et de la littérature³⁷ ». S. Foote a pris part à cette évolution qui aura vu le Sud des écrivains – celui qui advient par le langage et ne peut s'y insérer que sur le mode d'un effet – rompre le lien déjà ténu qui le rattachait au réel pour se reconnaître d'abord, et s'afficher

36. *Shiloh*, p. 200. Nous traduisons.

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

ensuite, comme *topos* littéraire. Désormais, la matière première de la littérature sudiste est moins le réel que le textuel, moins un temps et un lieu physiques qu'une géographie et une histoire fictives, grandement tributaires des pouvoirs du langage qui les instaure. Émancipation radicale faisant venir à l'existence – au jour de l'œuvre – un autre Sud « dont l'image passe par les mots et dont la mémoire s'effiloche et se retisse dans les jeux toujours recommencés de la fiction³⁸ ». Le Sud des écrivains répond aujourd'hui à une nouvelle définition : *Espace-texte* où s'entrecroise tout un ensemble de discours et de pratiques littéraires l'ayant élevé au rang d'objet électif. L'image du Sud reflétée par *Tournament*, *Shiloh*, *Child by Fever*, *Follow Me Down*, *Love in a Dry Season* et *September September* n'est, en fait, que la réplique d'un modèle culturel ayant pour référent un vaste hypertexte (ou corpus) regroupé sous le nom de « Littérature sudiste ». Ce Sud diégétique, qui doit tout à la narration, ne serait finalement rien d'autre que le système de sédimentation des discours qui ont été tenus sur lui, une sorte d'univers biblio-mental. La littérature sudiste, tout entière soumise à la logique du « déjà-écrit, déjà-lu, déjà-fait³⁹ », est au fond « sus-dite », car elle renvoie désormais à un au-delà – un ailleurs ou un antécédent – formé de tous les récits tissés autour d'un mot tuteur, *the South*, et indéfiniment mis en circulation par le jeu de l'intertextualité.

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

La parole nous informe, l'écrit nous forme. Et nous déforme nécessairement, puisque ce qui a été écrit nous vient d'ailleurs, loin ou près dans l'absence, et d'un autre temps, jadis ou naguère : jamais d'ici et maintenant, où parler suffit. [...] Ce qui s'est écrit et s'écrit encore, ce que je lis est travaillé à mon insu par des énergies fabuleuses (et fabulantes)⁴⁰.

38. A. Bleikasten et M. Gresset, *Europe*, 816, avril 1977, p. 3.

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

40. J. Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, *op. cit.*, p. 6-8.

Définition en consonance avec le paradoxe fondateur de l'acte d'écriture : en littérature, « la fiction est vécue comme vérité et la vérité se déploie en fictions⁴¹ ». Mais il n'en reste pas moins que c'est bien là l'objectif de l'art d'écrire pour S. Foote, qui a une conception élevée – d'aucuns diront surannée – de la littérature en tant que discours orienté vers la vérité et la morale ; vérité de dévoilement de l'homme et du monde, et non de simple adéquation aux faits ou aux événements dont l'auteur nous avertit qu'aucune accumulation ne saurait en rendre compte. C'est dire assez que pour S. Foote, rejoignant sur ce point les grands écrivains sudistes, la littérature est, risquons le mot, *anthropo-logie* ou discours sur l'homme, comme l'a superbement revendiqué un autre contemporain de l'auteur, Elio Vittorini, dans son *Journal en public* :

Les poètes, les grands écrivains d'imagination, ont toujours une grandeur supérieure à celle qu'on leur prête et ils expriment plus qu'ils ne pensent eux-mêmes exprimer, plus qu'il ne pensent démontrer. [...] Autrement dit, leurs images sont plus grandes que leurs idées et les idées en général ; leur implication dépasse leur explication et toute explication en général. Pourquoi ? Parce qu'ils donnent à chaque fois une représentation de l'homme intégral, de tout ce qui, en lui, leur demeure obscur. Ce qu'ils croient savoir de l'homme peut d'ailleurs être superficiel et sot. *Mais ce qu'ils savent inconsciemment de l'homme et expriment à leur insu, est toujours profond et grave, c'est l'homme lui-même, à un moment donné de l'histoire, qui parle par leur bouche*⁴².

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

Alors, faut-il continuer à lire S. Foote ? Pour diverses les raisons que nous venons d'évoquer, la réponse ne peut qu'être affirmative et, si cela ne suffit point, nous en ajouterons une dernière : parmi toutes les œuvres composant le cours majestueux du fleuve que l'on appelle Littérature américaine, et que l'on a tendance à parcourir en se laissant paresseusement dériver au fil de l'eau, comme Huck Finn sur son fameux radeau, celle de S. Foote invite le lecteur au plaisir moins facile – et quelque peu transgressif – d'aller à contre-courant pour remonter vers l'amont, vers la source, direction qui sied au romancier, en général, à l'historien, en particulier, et plus encore à l'authentique écrivain sudiste qu'anime toujours la conviction – corroborée par le destin tragique et singulier de son pays natal – que tout procède d'un jugement non pas dernier, mais primordial. Et le poète, qui manquait à l'appel, apporte au romancier et à l'historien son irrécusable caution : « *In my beginning is my end / En mon commencement est ma fin.* » (T. S. Eliot)

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

42. E. Vittorini, *Journal en public*, trad. L. Servicen, Paris, Gallimard, 1961, p. 249. Les italiques sont de notre fait.