



S. FOOTE : L'AMOUR EN SAISON SÈCHE (CHRONIQUE DU CRÉPUSCULE)

Paul Carmignani

► To cite this version:

Paul Carmignani. S. FOOTE : L'AMOUR EN SAISON SÈCHE (CHRONIQUE DU CRÉPUSCULE). L'AMOUR EN SAISON SECHE, EDITIONS RUE D'ULM, pp.16, 2020, 978-2-7288-0619-5. hal-03546618

HAL Id: hal-03546618

<https://hal.science/hal-03546618>

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

S. FOOTE : L'AMOUR EN SAISON SÈCHE
(CHRONIQUE DU CRÉPUSCULE)

Paul CARMIGNANI
(Université de Perpignan-Via Domitia)

« La malédiction de Christophe Colomb pèse toujours sur nous : chacun doit redécouvrir l'Amérique pour et par lui-même – tout seul ! » I. Hassan

PARTANCE/REPÈRES

Dans un stimulant essai sur l'errance et l'apprentissage (*Le Tiers-Instruit*), le philosophe M. Serres invite son lecteur à « devenir plusieurs, à braver l'extérieur, à bifurquer ailleurs » et lui propose, afin de sortir des sentiers battus, d'expérimenter une forme d'orientation inédite : « Tout le monde dit sans savoir ce qu'il répète, que le compas indiquant le nord, permet de s'orienter. Et si je décidais, aquitain, californien, habitant du Sud-Ouest, de m'occidenter par le Sud ?¹ »

Suggestion paradoxale, et donc féconde, que cet *hapax legomenon* « s'occidenter », symétrique inversé du trivial « s'orienter » ; en effet, si on s'oriente ou vise l'est par rapport au nord, ne peut-on, inversement, se repérer ou prendre la direction de l'ouest par rapport au sud et réciproquement ?

Si extravagante soit-elle à première vue, cette injonction, source d'un désarroi lié au bouleversement des repères familiers (semblable à l'épreuve du *bewilderment* – littéralement « où le sauvage me désoriente » – expérience fondatrice dans la littérature du Nouveau Monde), acquiert une pertinence insoupçonnée lorsqu'on met le cap vers la fiction qui a vu le jour en Amérique du Nord et, plus précisément, vers la littérature sudiste – qui nous intéresse au premier chef. En effet, c'est une navigation qui se déroule non plus dans un univers physique mais dans une psychogéographie, autrement dit un imaginaire, radicalement différent du nôtre, où les repères traditionnels n'ont plus cours. À preuve, l'extraordinaire description par A. Bird dans *Looking Forward* (1899) d'une Amérique « bornée au nord par le Pôle, au sud par l'Antarctique, à l'est par le premier chapitre de la Genèse et à l'ouest par le jour du Jugement dernier », rappel que le Nouveau Monde, dépeint par ses premiers occupants comme une « terre qui ruisselle de lait et de miel », s'enracine dans un espace-temps biblique, ce dont témoigne éloquentement sa littérature, qui n'est souvent que variations sur les Saintes Écritures. C'est dire que « l'enracinement américain [...] s'est fait dans un univers archétypal autant que dans un monde géographique, hors de l'histoire et cependant dans une phase particulière de son devenir » (G. Astre).

Avant de piquer droit au Sud, vers « la saison sèche » qui y sévit, il faut d'abord faire voile vers l'ouest, mais ce point cardinal n'est plus identique au nôtre car « le soleil à présent se trouve aux Amériques » (John N. Morris), ce qui revient à dire que la lumière qui éclaire le monde se lèverait désormais à l'ouest. Le pasteur puritain Cotton Mather l'affirmait déjà, au début de la colonisation du Continent, pour annoncer l'aube de temps nouveaux et la naissance d'une humanité régénérée et rédimée.

1. Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Gallimard, 1991, p. 38.

On sait que pour la civilisation américaine, l'Ouest – avec une capitale scellant sa dignité de pôle d'attraction primordial – est une direction doublement cardinale ; c'est un tropisme fondamental où s'alimente la dynamique de la Conquête et s'affirme l'individualisme du pionnier, ferment de la démocratie américaine. Mais, ultime avatar, l'Ouest est aussi condition spirituelle, scène intérieure où se joue la confrontation non plus à l'Indien, au sauvage, mais à l'Autre que l'homme porte et abrite en lui-même ; il est donc possible, selon le critique L. Fiedler, de « regarder l'Ouest comme une folie » et, inversement, de « voir dans la folie l'Ouest authentique ». Le même fin connaisseur de l'imaginaire collectif américain note que :

Les femmes et les Indiens sont à l'origine d'une nouvelle définition, propre celle-là à l'Amérique, de ce qu'est pour nous le véritable Ouest, l'Ouest de l'Ouest, pour ainsi dire : c'est le lieu où les Américains de peau blanche et de sexe mâle vont, pour échapper à leur femme, chercher refuge dans les bras d'Indiens du même sexe qu'eux, lieu que d'ailleurs les femmes blanches, dans leur inexorable marche de la côte est à la côte ouest du continent, détruisent au fur et à mesure que les hommes le découvrent².

Il est donc clair, à présent, qu'à l'instar de l'immigrant s'embarquant pour le Nouveau Monde, on ne peut aborder le continent des Lettres américaines qu'en se délestant de bon nombre d'attitudes, d'habitudes et de réactions peu adaptées à un nouvel environnement culturel, d'où la nécessité d'une « nouvelle éducation du regard » comme le prônait en son temps le Transcendantaliste R. W. Emerson. Deux siècles plus tard, la même recommandation – et métaphore maritime – s'imposent toujours sous la plume des initiateurs à la civilisation américaine : « L'Amérique est ce qui apparaît sous le regard qui s'éveille au terme d'une longue navigation dans les ténèbres : à ce monde neuf on aborde non seulement après avoir traversé l'océan, mais au terme d'une naissance, d'une renaissance, par un baptême³. »

Cette radicale altérité est encore renforcée par le fait que, même si on peut, à bon droit, soutenir qu'à l'origine la littérature américaine n'est que le prolongement de la littérature européenne, elle n'en a pas moins suivi par la suite une voie originale qui l'a détachée de cette dernière. Aussi la fiction américaine nous est-elle simultanément proche et lointaine : proche, parce qu'en moins de deux siècles, elle a conquis ses titres de noblesse et essaimé aux quatre coins du monde ; lointaine, parce qu'elle garde pour nous autres, Européens, une irréductible part d'altérité. Aborder une œuvre américaine dans sa version originale, c'est faire l'expérience d'une double étrangeté : il y a la confrontation avec un univers mental bien différent du nôtre, puis avec une langue « crierde, illogique, jubilante née du mariage de l'anglais et d'un déluge de mots d'origine indienne, espagnole, irlandaise et même chinoise..., qui, dans des conditions et des circonstances nouvelles, se sont transformés en Amérique pour former une langue nouvelle. » (Pétillon). On date de la publication en 1883 des *Adventures of Huckleberry Finn* de M. Twain l'émergence d'une véritable tradition vernaculaire, c'est-à-dire un style qui garde toutes les inflexions, tout le pittoresque, toute la saveur de la langue parlée, directe, concrète, en un mot, populaire ; c'est un style libérateur, pétri, façonné par l'Ouest.

Ajoutons, pour revenir à notre point de partance et boucler ces quelques considérations cardinales, censées servir de viatique, que l'histoire et la critique littéraires, confrontées au prodigieux foisonnement de la fiction américaine, l'ont très tôt corsetée dans des catégories géographiques et distingué, traditionnellement, un genre propre à l'Est (l'*Eastern*), à l'Ouest (le *Western*), au Nord (le *Northern*) et au Sud (le *Southern*), chacun ayant ses thèmes, motifs, style ou tonalité caractéristiques. Or, de ces quatre provinces de la fiction, il en est une, la sudiste, qui aujourd'hui encore reste rebelle aux efforts des apprentis cartographes de l'imaginaire américain même si « l'on a toujours supposé que, pour le meilleur et pour le pire, le fait de vivre dans le Sud a marqué les écrivains et

2. L. Fiedler, *Le Retour du Peau-Rouge*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 48.

3. P.-Y. Pétillon, *Histoire de la littérature américaine : Notre demi-siècle 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, p. 692.

produit une littérature sudiste aisément identifiable et reconnaissable⁴ ». Il se publie effectivement sous l'étiquette sudiste un grand nombre d'œuvres de fiction, donc le genre existe, mais sa définition est bien plus complexe que ne le laisse supposer l'évidence de ce constat.

C'est donc à opérer un changement de cap et de paramètres – sur le mode imaginaire –, que nous convie la réédition, bienvenue, de *L'Amour en saison sèche* pour viser d'abord l'ouest où se déploie l'immense Continent des Lettres américaines puis bifurquer vers le sud, en direction de l'une de ses plus riches provinces – *the South* – afin de découvrir : un écrivain atypique, S. Foote ; un terroir romanesque, le Delta ; et enfin, une œuvre à la fois singulière et exemplaire.

UNE VOCATION D'ÉCRIVAIN

Entré en littérature à la fin des années 30 – comme on entre en religion⁵ – sous l'égide de W. Faulkner, dont il est longtemps apparu comme l'héritier spirituel, Shelby Foote, poète, romancier et historien du Sud, a su faire œuvre originale et conquérir à la croisée de la fiction, du mythe et de l'histoire un fief littéraire bien à lui où sa suzeraineté est incontestée : *Jordan County* ou le Comté du Jourdain et son chef-lieu, Bristol, en partie calqués sur Washington County (Mississippi) et Greenville, la ville natale de l'auteur. Comté mythique comme le *Yoknapatawpha* de W. Faulkner, *Jordan County* est aussi, ou du moins, aurait pu être, terre biblique, Terre Promise, mais la quête qui anime l'œuvre révèle comment le Sud, « paradis géographique (l'espace pastoral) a été mué en enfer par l'histoire (les spoliations successives)⁶ ».

Né à Greenville (Mississippi) le 17 novembre 1916, l'auteur, au terme d'une carrière d'une exceptionnelle longévité qui s'étend de la fin de la Renaissance sudiste (1925-1945) à la période contemporaine marquée par le mouvement postmoderniste, a longtemps fait figure de Doyen des Lettres sudistes. L'écrivain a donc traversé, en tant qu'acteur et témoin, plus d'un demi-siècle d'histoire littéraire, période qui apparaît dès à présent comme l'une des plus tumultueuses et des plus novatrices que la fiction américaine ait jamais connues. C'est en effet dans cet intervalle de temps que la littérature américaine a considérablement accru sa diversité et sa complexité en s'engageant, comme la culture où elle s'enracine, dans la voie de la polémique, de la révolte contre la tradition et finalement de la rébellion contre soi-même. Mais, trait révélateur, à une époque où la littérature, « cet art [qui] a la structure même du suicide⁷ », a souvent donné l'impression de se saboter ou de saborder pour mieux se survivre, S. Foote, à rebours d'une (post)modernité caractérisée par « la superstition du nouveau, la manie théoricienne et la passion du reniement⁸ », a fait preuve d'une étonnante fidélité à lui-même et à une certaine conception de la littérature. Imperméable aux modes et aux vagues littéraires, indifférent aux engouements passagers de l'intelligentsia et de la critique, il a contre vents et marées continué à affirmer la conception élevée qu'il se fait de l'art d'écrire et du métier d'écrivain ; à toute provocation sur ce point, il n'hésite pas à répondre, à la suite de D. H. Lawrence, « qu'en tant que romancier, je me considère supérieur au saint, au scientifique, au philosophe et au poète ». C'est dire assez qu'il se reconnaît et s'inscrit de plein droit dans ce qu'on a appelé la « Grande Tradition », celle que le critique britannique F. R. Leavis définissait par la quête de l'expérience, l'ouverture à la vie et une intense préoccupation morale. À ces trois vertus cardinales S. Foote en ajouterait deux autres qui caractérisent sa pratique littéraire : une scrupuleuse honnêteté intellectuelle et une intransigeante exigence de vérité, qu'elle

4. L. D. Rubin, Jr. *A Bibliographical Guide to the Study of Southern Literature*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1969, p. IX. Notre traduction.

5. Cf. la double profession de foi de l'auteur : « L'écriture est pour moi une religion » et « L'Art est ma religion, si tant est que j'en aie une. »

6. M. Gresset, « La Tyrannie du regard », Thèse de Doctorat, Paris Sorbonne, 1976, vol. II, p. 692.

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

8. A. Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, p. 11.

soit romanesque ou historique. C'est cette rigueur, associée à « un métier impeccable et à une langue superbe », qui a permis à S. Foote, « peut-être le meilleur élève de Faulkner, de démontrer de manière exemplaire ce que pouvait être une fidélité vraiment créatrice⁹ » et, mieux encore, d'illustrer de manière éclatante cette vertu sudiste par excellence qu'est « l'endurance » au double sens indissociable de résistance et de constance dans l'effort et la patience. S. Foote a su durer et endurer : affronter, à ses débuts, la relative indifférence du public puis la franche hostilité de certains milieux conservateurs et notamment du Ku Klux Klan, rançon de ses courageuses prises de position contre la discrimination raciale, l'intégration symbolique (*tokenism*) et certains politiciens tels que le gouverneur de l'Alabama, G. Wallace ou de l'Arkansas, O. Faubus. Mais avec le temps, l'homme a eu la satisfaction de voir reconnu à la fois le bienfondé de son engagement politique et son statut – aussi singulier que controversé – d'écrivain et d'historien. De même, ce qui apparaissait comme une bizarrerie dans la carrière et la réputation de l'auteur a fini par se corriger : longtemps plus connu aux USA comme historien – alors qu'en Europe, la trilogie sur la Guerre de Sécession n'étant toujours pas traduite, sa réputation repose essentiellement sur ses romans –, S. Foote a vu ses compatriotes manifester un fort regain d'intérêt pour son œuvre romanesque à la suite d'une série d'émissions que la chaîne de télévision CBS a consacrée au conflit qui a déchiré le pays entre 1861 et 1865. Séduit par la diction précise et les élégantes inflexions de la voix de l'auteur, qui en assurait le commentaire, le public américain est revenu aux textes romanesques, à la Lettre, après avoir été exposé au Verbe ; belle revanche pour un écrivain qui avait lui-même accédé à l'Écriture en répondant à l'appel de la Voix mythique et légendaire du Sud.

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

Le Delta, qui n'a rien à voir avec l'embouchure du Mississippi, est un étroit bassin alluvial s'étendant de Memphis au nord jusqu'à Vicksburg au sud sur près de 200 miles entre les fleuves Yazoo et Mississippi. Longtemps couvert d'épaisses forêts et peuplé d'Indiens, ce territoire ne fut colonisé qu'à une date tardive et donna naissance à une classe de riches planteurs esclavagistes à laquelle appartenait l'arrière-grand-père de l'auteur, Hezekiah W. Foote, qui servit comme colonel dans l'armée confédérée et prit part à la bataille de Shiloh. Des quatre plantations appartenant alors à la famille, il ne resta bientôt plus que “Mount Holly”, qui fut vendue en 1908, date à laquelle les Foote vinrent s'installer à Greenville.

Du côté maternel, l'histoire familiale – source d'inspiration de plusieurs romans – ne manque pas non plus de pittoresque : le grand-père de l'auteur, Morris Rosenstock, était un Juif viennois qui s'était établi dans le Delta vers 1880 pour fuir la conscription et faire fortune. Engagé comme comptable par un riche planteur, il réussit à épouser la fille de son employeur, mais finit ruiné, après ces débuts prometteurs, par la crise de 1921. Le père de l'auteur, Shelby Dade Foote, fils de famille désargenté, en fut ainsi réduit à travailler pour subvenir aux besoins de sa famille. Cadre supérieur chez Armour and Company, sa mort brutale en 1922 à Mobile (Alabama) mit fin à une carrière qui s'annonçait brillante. Lilian Rosenstock Foote et son jeune fils retournèrent à Greenville où l'auteur fit ses études secondaires et se lia d'amitié avec la famille Percy où régnait un stimulant climat intellectuel et culturel. L'adolescence de Foote fut marquée par la découverte des classiques européens et américains, et, en 1932, la révélation déterminante du roman de W. Faulkner, *Lumière*

9. A. Bleikasten, “Oublier Faulkner”, *Europe*, avril 1997, n° 816, p. 19.

d'Août (« ma première impression de ce qu'est le roman moderne ») ; s'ensuivirent les premiers essais littéraires et publications dans le journal du collège, *The Pica*. De cette période décisive, qui se conclut par l'admission à l'Université de Caroline du Nord en 1935, on retiendra surtout – signe prémonitoire – l'extrême prédilection sinon « dévotion pour la lecture » où la romancière sudiste Eudora Welty voit la condition *sine qua non* de l'accès à l'Écriture. En effet, issu d'une famille sans prétentions littéraires ou culturelles, à la différence des Percy ou des Faulkner, S. Foote a suivi une voie inattendue et répondu à une vocation qui s'est très tôt manifestée.

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

Je pense que l'influence de Proust est plus profonde mais celle de Faulkner, est plus apparente. Je reconnais que Proust m'a plus profondément influencé que Faulkner. [...] Mais ma dette à l'égard de Faulkner est énorme. Il m'a appris à regarder le monde qui existe dans l'atmosphère confinée du roman. Il m'a appris à quel point ce qui se passe dans un roman peut être captivant. Ce que j'entends par captivant vient de Faulkner. Ma compréhension des êtres humains vient davantage de Proust. Quant à la technique du roman et à celle du style, que Proust appelait « qualité du regard », c'est Faulkner qui me les a données. Ce fut le premier bon écrivain à éveiller en moi des résonances très personnelles¹⁰.

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

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

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

10. E. Harrington, « Interview with Shelby Foote » in *Conversations with Shelby Foote*, ed. W. C. Carter, Jackson, UP of Mississippi, 1989, p. 81. Nous traduisons.

très cosmopolite de ces influences littéraires est cependant contrebalancée par l'enracinement de l'homme et de l'œuvre dans le Sud, ce qui n'empêchera pas l'écrivain de transcender tout provincialisme pour accéder sinon à l'universel du moins, selon la célèbre formule de W. Faulkner, « aux vieilles vérités du cœur humain ».

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

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

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

Après cette longue parenthèse, l'auteur renoue avec le roman ; 1977 voit la publication de *September September* où l'expérience de l'ex-journaliste et de l'historien se combineront pour dresser un état des lieux sans complaisance du Sud des années 60. Suivront l'édition de *Chickamauga and Other Civil War Stories* (1993), œuvre collective, puis de *Stars In Their Courses* (1994)

et de *The Beleaguered City* (1995) qui retracent respectivement la campagne de Gettysburg et celle de Vicksburg en reprenant pour l'essentiel les chapitres correspondant dans *The Civil War*.

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

Au moment de sa disparition en juin 2005, le projet d'un sixième roman, une saga familiale intitulée *Two Gates to the City*, dont les prémices remontent à 1953, n'avait toujours pas vu le jour. La légitime satisfaction et même, fierté de l'écrivain devant l'œuvre accomplie semblent avoir freiné sa volonté créatrice, mais même incomplète, l'œuvre est suffisamment solide et respectable pour assurer à son auteur la réputation méritée d'un grand artisan de fictions et d'un talentueux serviteur de l'Écriture en lequel la critique a reconnu un « *artiste consommé, doublé, comme tous les Sudistes, d'un artisan scrupuleux, virtuose de l'économie formelle et poète de l'histoire* ».

LE SUD : UNE TERRE D'ÉCRITURE

Né dans le Sud, dont il a fait le cadre immuable de sa vie et de son œuvre, S. Foote est naturellement catalogué "écrivain sudiste", appellation dont il s'accommode, faute de mieux, bien qu'elle implique trop souvent pour de nombreux lecteurs et critiques un goût prononcé pour la couleur locale (décor, parler, mœurs), le scabreux, le grotesque ou le gothique (en tant que genre littéraire), et une certaine étroitesse de vision, en bref, un provincialisme marqué. Cependant loin de régler la question de l'identité de l'auteur, ce label générique, plus problématique qu'il n'y paraît, car « on peut naître dans le Sud et avoir vocation à y écrire sans pour autant devenir un écrivain sudiste¹¹ », ne fait que déplacer le problème : il reste encore à s'entendre sur la localisation et la définition du Sud, ce qui relève de la gageure. Les Américains eux-mêmes ne tombent d'accord ni sur ses frontières ni sur le nombre d'États qui le composent : s'agit-il des dix-sept États situés sous la célèbre ligne de démarcation – *Mason-Dixon Line* – entre le Maryland, le Delaware et la Pennsylvanie ? Des quinze États esclavagistes ou des onze États constituant la Confédération ? Nul ne le sait. Quels sont les traits distinctifs – géographie, climat, structure socio-économique, situation politique – de cette insaisissable entité ? On les cherche encore (à supposer que l'on n'ait pas renoncé à les trouver). En fait, le Sud, qui s'est toujours idéalement et illusoirement perçu comme un tout – en tant que « territoire », « section¹² », « nation » ou « communauté » –, n'est paradoxalement vu de l'extérieur que sur le mode de la division : on parle du Sud d'avant et d'après la guerre de Sécession (*Antebellum South*), de l'ancien et du nouveau, ou d'un Sud rural par opposition à l'industriel, du Sud profond (*Deep South*) ou périphérique (*Border South*) sans oublier le *Solid South* du "bloc démocrate" ; à l'évidence, il y existerait non pas un Sud mais des Sud. En outre, pour l'imaginaire américain, le Sud incarnerait son propre substrat, le "Ça", ou – comme en témoigne l'utilisation du pronom *She* pour s'y référer –, un vague principe féminin s'opposant à la virilité conquérante et triomphante du *Yankee* ou de l'homme de l'Ouest. Au fond on peut appliquer au Sud ce qu'on a dit d'un certain portrait d'Arcimboldo : « Je suis varié de moi-même / Et pourtant, quoique varié, un seul / Je suis, fait de choses variées ».

11. A. Bleikasten, "Oublier Faulkner", *Europe*, n° 816, avril 1997, p. 21.

12. C'est-à-dire un groupe d'États ayant en commun certaines caractéristiques.

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

L'épithète "sudiste" fait ainsi de l'écrivain qui la porte, bon gré mal gré, comme une croix ou comme un étendard, non pas le simple représentant d'une *section* des États-Unis, mais le porte-parole de ce que les Américains appellent *Southernism* ou *Southernhood* (la « Sudité »), c'est-à-dire un état d'esprit et un ensemble de particularités sous-tendant le sentiment d'une radicale différence par rapport au reste du pays. L'histoire du Sud comporte en effet des éléments totalement atypiques du point de vue américain – culpabilité, expérience de la pauvreté, de la défaite et de l'occupation militaires, échec politique et social –, qui en feraient non seulement le *mezzogiorno* des États-Unis mais encore l'antithèse du « Rêve américain ». Le Sud serait, en dernière analyse, une province de l'esprit, ce qui revient à dire que non seulement :

On peut-être "Sudiste" n'importe où, mais que le Sud en tant que province, se trouve à peu près où l'on voudra. [...] Être sudiste, ce serait donc non seulement être un minoritaire condamné par l'Histoire, mais être, comme on dit maintenant, un *loser*¹³.

Statut paradoxal auquel on peut souscrire à condition d'y intégrer l'aptitude remarquable à transmuier la défaite (militaire, économique, sociale) en ferment d'une exceptionnelle réussite (esthétique, artistique, littéraire, imaginaire). L'échec, oui, mais à condition qu'il soit splendide, qu'il s'accompagne de panache, de beaux gestes et débouche sur une belle geste : « la cause est perdue (par l'Histoire), mais nous sommes toujours là (dans la Légende)¹⁴ », telle serait au fond l'antienne secrète de l'écrivain sudiste qui sait, dans son for intérieur, que « de la défaite elle-même lève une autre victoire, appelée par le Chant¹⁵ ».

Où en est le Sud aujourd'hui ? Force est de constater que la culture où la littérature sudiste a plongé ses racines est à l'heure actuelle sinon défunte du moins moribonde et c'est un des thèmes essentiels de *L'Amour en saison sèche*. Le Sud évolue, s'aligne sur le reste du pays dans tous les domaines et, en s'américanisant, voit s'estomper ou disparaître les signes distinctifs de son altérité. Que reste-t-il du Sud d'antan ? Essentiellement un décor, des accessoires, une série de rôles et de poses, c'est-à-dire les principaux éléments d'une mise en scène, d'un tableau en trompe-l'œil dont la facticité est de plus en plus évidente. D'ailleurs la disparition de l'ordre ancien sous l'assaut du progrès et de la modernité a fourni à la littérature sudiste contemporaine l'un de ses thèmes les plus rebattus, et l'on a pu, à juste titre, soutenir que la fiction sudiste « a conservé son autonomie en

13. M. Gresset, préface à P. Carmignani, *Les Portes du Delta : Introduction à la fiction sudiste et à l'œuvre romanesque de Shelby Foote*, Perpignan, PUP, 1994, p. 6.

14. M. Gresset, "Le Sud comme 'topos' littéraire", *Europe*, avril 1997, n° 816, p. 29.

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

faisant son sujet de la perte même de son sujet¹⁶ ». L'écrivain sudiste ne peut plus, littéralement ou métaphoriquement, revenir au pays natal (*home*), car ce lieu n'existe plus que dans ses souvenirs ou dans les œuvres nées de son imagination. Le Sud des petites villes de comté repliées sur elles-mêmes, sans parler de celui des plantations, des magnolias, des crinolines et des uniformes gris des Confédérés, est bien devenu un de ces « pays lointains » où l'on n'accède plus que par les voies du langage, de l'écriture et de l'imaginaire. Il serait donc tentant de conclure, comme nous y invite l'historien du Sud C. Vann Woodward que : « Le temps approche, s'il n'est déjà venu, où le Sudiste commencera à se demander s'il a encore de bonnes raisons de se dire Sudiste¹⁷ ». La culture et la littérature sudistes, paradoxalement définies par l'impossibilité qu'il y a de les intégrer dans des catégories préexistantes, seraient ainsi des espèces en voie de disparition. Il est évident que l'homogénéisation de la culture américaine condamne, à plus ou moins brève échéance, certains particularismes régionaux, il n'est pas dit, pour autant, que la littérature sudiste se fonde totalement dans ce qu'on appelle « le courant dominant » (*mainstream*) de la fiction américaine, car le processus est plus complexe qu'il n'y paraît. En fait, si le Sud s'américanise, la culture et la littérature de l'Amérique « majoritaire » se rapprochent sur un certain nombre de points de celles du Sud. Finalement, « loin d'être totalement étranger au reste du pays, le Sud en serait l'essence.[...] Il présente, sous une forme condensée et dangereuse, une série de traits qui caractérisent le pays dans son ensemble¹⁸ ». Le Sud à lire des écrivains ne serait finalement rien d'autre que le miroir grossissant où l'Amérique, médusée et intriguée, contemple sans la reconnaître sa propre image déformée.

Il est donc clair à présent que S. Foote n'est pas un écrivain sudiste du seul fait de sa naissance dans l'État du Mississippi et de l'enracinement de son œuvre dans le Delta ; s'en tenir à ces données serait faire peu de cas des « puissances de transfiguration¹⁹ » de l'écriture. Si la littérature peut exprimer la réalité, elle instaure aussi une réalité qui n'existe pas à côté de l'œuvre ou devant elle mais dans l'œuvre elle-même ; le langage littéraire ne copie pas le monde, il le recrée. C'est en fait « la nécessité du récit qui secrète son paysage [...] ; l'œuvre littéraire crée son espace, sa région, son paysage nourricier » (Durand, p. 393). Conséquence extrême d'une telle prémisse : ce n'est pas le Sud qui inspire l'œuvre de Harriet Beecher Stowe, William Faulkner ou Margaret Mitchell, mais *Uncle Tom's Cabin*, *Sartoris* et *Gone With the Wind* qui ont instauré un paysage imaginaire, un Sud de légende et de référence, à la fois fictif et fictionnel, où s'inscrit à son tour, tout en l'enrichissant, l'œuvre de S. Foote. De même « qu'on ne peint pas d'après la nature, mais d'après la peinture » (A. Malraux), on n'écrit pas d'après la réalité mais d'après la littérature :

La création d'un livre ne relève ni de la topographie, ni du patchwork des petits faits psychologiques, ni des mornes déterminations chronologiques, ni même du jeu mécanique des mots et des syntaxes. Elle ne se laisse pas circonscrire par l'étroite psychologie de l'auteur, champ de la psychanalyse, ni par son « milieu » ou par son « moment », que repère la sociologie ou l'histoire. L'œuvre ne dépend de rien, elle inaugure un monde. [...] La tâche de l'artiste n'est-elle pas de transfigurer, de transmuier – l'alchimiste est l'artiste par excellence – la matière grossière et confuse – *materia grossa et confusa* – en un métal étincelant ? (D, 398)

L'œuvre de S. Foote, bien loin de se réduire au procès-verbal des réalités sociales du Sud, est essentiellement, comme toute création littéraire, « transmutation de lieux anecdotiques et de sites

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

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

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

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

géographiques en *topoi* » (D, p. 395). Elle se rattache moins au Sud physique défini par sa position géographique sous la ligne Mason-Dixon, qu'au Sud fictif, province des Lettres américaines. Par l'efficace de l'écriture, le Sud – « cette terre du Nouveau Monde vieille comme le malheur²⁰ » –, est devenu métaphore d'un rapport essentiel à la vie, à la mort, au mal, à l'autre, etc. car dans la littérature, le Sud est rarement « évoqué pour lui-même. Il symbolise l'humanité marquée par la souillure originelle et qui souffre. Le Sud est crucifié et expie par sa souffrance la spoliation des Indiens et le crime de l'esclavage. [...] C'est donc une image de l'humanité tout entière que Faulkner nous offre dans ses romans, et non point du seul comté du Yoknapatawpha²¹ ».

Ce Sud fictionnel ou « diégétique »²² est un lieu que l'écriture crée dans sa propre cursivité. C'est dire que sa cohérence et sa signification se mesurent davantage à l'aune de la lettre et de l'imaginaire qu'à celle de la réalité, car « toute œuvre est démiurgique : elle crée, par des mots et des phrases, une terre nouvelle et un ciel nouveau » (D, p. 392). L'intérêt de l'œuvre de S. Foote, c'est qu'elle se situe à la période charnière qui voit la transmutation – à laquelle elle a d'ailleurs puissamment contribué –, du Sud en *topos* littéraire, aussi convenait-il, au préalable, de la resituer moins dans un terroir particulier que dans son seul territoire originel, *la littérature*, et de la restituer, quelle que soit sa valeur documentaire, à l'écriture et à l'imaginaire où elle puise sa vitalité et son originalité.

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

Je suis fasciné par l'année 1910 que je considère comme une sorte d'époque charnière [...]. En tout cas, je la vois comme la période où la vieille Amérique existait encore alors que la nouvelle Amérique avançait à grands pas [...]. L'Amérique des petites villes en 1910 représente toujours pour moi la période la plus heureuse que la terre ait connue²³.

La majorité des récits de S. Foote évoquent donc la période qui va de la fin de la Reconstruction (1865-1877) à la seconde guerre mondiale : points de rupture ponctuant le passage d'un type de société à un autre, c'est-à-dire du Vieux Sud au Nouveau. Le Vieux Sud est, pour S. Foote, caractérisé par ce qu'il nomme « les quatre dominantes », à savoir « les arbres, la guerre, les Noirs et le fleuve ». Ces quatre éléments composent une image schématique du Vieux Sud, mais donnent la mesure exacte des changements qui l'ont affecté. Le Sud d'antan, c'est tout d'abord celui de la forêt originelle que l'homme met en coupe réglée. Cet Éden sylvestre, sanctuaire de la vie animale, mais aussi asile des puissances occultes, lieu sacré où l'adolescent peut s'initier aux mystères de la Nature, de la Vie et de la Mort, ne cesse de reculer et sa disparition progressive traduit la détérioration des rapports entre l'homme et son milieu naturel (cf. la nouvelle « *The Bear* » de W. Faulkner).

Le fleuve, lui – le Mississippi – est toujours là, bien sûr, mais ce n'est plus le Dieu brun de la mythologie américaine. Son cours capricieux a été corrigé et rectifié ; ses débordements irrésistibles, qui fécondaient la terre et la régénéraient, ont été apparemment maîtrisés ; la race d'hommes

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

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

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

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

fiers et indépendants qui vivaient sur ses eaux, les pilotes de bateaux à aubes, a disparu, victime du progrès et de la mécanisation. Pollué, endigué, domestiqué, le Père des eaux, autrefois géant redoutable, n'est plus que le grand cloaque de l'Amérique.

Les Noirs aussi ont changé : l'époque de Sambo, de l'Oncle Tom et de l'Oncle Remus, modèles du "bon Noir" soumis et docile est révolue ; celle de Bigger Thomas, le rebelle, a dramatiquement commencé dans les années 50, et la question noire n'est plus désormais le triste apanage de la société sudiste.

Enfin, la guerre de Sécession, quatrième terme de la série, représente à la fois l'apothéose du Sud et son engloutissement. Le conflit a cristallisé la conception populaire et romantique d'un Sud de légende tout en lui infligeant le démenti le plus dévastateur. Sur l'échelle du temps sudiste, la guerre contre le Nord représente le point zéro de toute chronologie ; toute histoire part de là, toute action se date par rapport à cet « événement-matrice » qui a forgé l'identité du Sud. Il y a donc désormais dans l'imaginaire sudiste, un Sud d'avant et d'après la Chute, opposition relayée par celle du *Old South* et du *New South*. Le passage du premier au second a été marqué par la transition de l'agriculture à l'industrie et l'essor d'une société urbaine. Ce phénomène d'urbanisation devient d'ailleurs sous la plume de l'auteur, un véritable motif symbolique (cf. "L'Enfant de la fièvre") illustrant l'impuissance des planteurs, l'aristocratie terrienne, à défendre leur territoire et leurs valeurs. Cette phase de transition (1877-1914) demeure toutefois très paradoxale, car si le Sud se tourne alors vers le progrès et adopte, du moins en apparence, les valeurs et le mode de vie du Nord, on peut aussi prétendre, comme le fait W. J. Cash, que « bien loin de représenter une rupture volontaire avec le passé, l'adoption du Progrès découlait directement de ce passé et n'était en réalité qu'une manifestation de la volonté de préserver l'intégrité du Sud²⁴ ».

L'émergence d'un Nouveau Sud, n'a pas, en fin de compte, entraîné la totale disparition de l'Ancien ; ce dernier a survécu grâce au mythe, qui a rempli son double rôle de « tactique d'annulation de l'historique [et] d'amortissement de l'événementiel²⁵ ». Une des fonctions du mythe est de résoudre une contradiction en affirmant simultanément les contraires, c'est-à-dire, dans le cas qui nous occupe, à la fois la nécessité du nouvel ordre des choses et la validité, sinon la supériorité, de l'ancien. Entre la réalité et le mythe, s'instaure une étrange dialectique : « le désaveu de la réalité permet de fonder la vérité du mythe [...]. Mais, subtilement, mythe et réalité s'enchevêtrent de telle façon que la réalité désavouée serve de garant au mythe²⁶ ». Le mythe permet la coexistence de systèmes antagoniques et la survivance (dans l'univers de la fiction) du *old way of life*. À ce stade, le Sud est, dans la perspective que nous avons adoptée, moins une réalité historique, socio-économique, qu'un *espace-texte*, un lieu où s'entrecroisent tout un ensemble de discours et de pratiques littéraires qui l'élèvent au rang d'objet électif. La réalité que l'œuvre engendre est de nature essentiellement verbale et, par conséquent, totalement tributaire des lois de *l'écriture* qui l'instaure. Elle peut donc acquérir un certain degré d'autonomie par rapport au réel qui lui a servi de modèle et de point d'appui. Poussant cette conséquence à l'extrême, nous dirons que l'image du Sud qui nous est donnée dans *Tournament*, *Shiloh*, *Child by Fever*, *Follow Me Down*, *Love in a Dry Season* ou *September September* n'est, en fait, que la réplique d'un modèle culturel et idéologique ayant pour référent, non plus la réalité, mais un vaste hypertexte, un corpus littéraire antérieur. Les textes regroupés sous le nom de « Littérature sudiste », sont les signifiants d'un signifié qui n'est nullement le monde, mais le recoupement des textes entre eux, origine d'un *Sud diégétique* que nous définirons comme plan de projection de l'imaginaire collectif et *mimésis* seconde, c'est-à-dire « copie de ce qui est déjà une copie », tout entière soumise à la logique du « déjà-écrit, déjà-lu, déjà-fait²⁷ ». Le Sud diégétique, territoire du romancier, ne serait finalement rien d'autre que le *système de*

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

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

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

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

sédimentation des discours qui ont été tenus sur lui, une sorte d'univers biblio-mental. La littérature sudiste est, au fond, toujours « sus-dite », ce par quoi il faut entendre qu'elle renvoie toujours à un au-delà – un ailleurs ou un antécédent – formé de tous les textes tissés autour d'un mot tuteur, le Sud/*the South*.

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

À la question de l'historien F. E. Vandiver : « Le Sud est-il davantage mythe que réalité ? », nous serions donc tenté de répondre que, pour les écrivains sudistes, le Sud est la substance d'un mythe collectif qui leur a fourni le moyen de soustraire à l'action corrosive du temps et de l'histoire, un Sud diégétique, expression littéraire d'un univers parfaitement immobile et immuable, parce que « le présent y [serait] répétition et l'avenir projection du passé²⁸ ».

L'AMOUR EN SAISON SÈCHE : JEUX DE REGARDS ET JEUX DE RÔLE

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

L'Amour en saison sèche, roman favori de l'auteur, vise un double objectif : « Évoquer la soi-disant classe aristocratique du Delta – une classe qui, entre parenthèses, a été excessivement surestimée ; nous ne sommes pas aussi “aristocratiques” que ça dans cette région – et dépeindre la période qui va de 1929 au début de la Grande Dépression (et c'est ce à quoi fait référence “la saison sèche” – ou du moins, c'est une des choses auxquelles renvoie “la saison sèche”). »

Les deux autres allusions du titre étant la période connue sous le nom de *Prohibition* (1920-1933) et le premier chant des *Géorgiques*, dont le roman prend le contrepied puisqu'il retrace les diverses étapes d'une décadence et d'un dépérissement alors que le poème de Virgile se place sous le signe de l'abondance et de la fécondité. Quant au premier élément du titre, l'Amour, il renvoie moins à une présence qu'à une absence ; nous avons là une seconde inversion : l'amour n'est plus, seule subsiste la luxure dont les manifestations perverses (voyeurisme, homosexualité, fantasmes incestueux, nymphomanie, etc.), minent les descendants des grandes familles. *L'Amour en saison sèche* aborde à nouveau, sous un angle différent, le thème commun aux deux romans précédents : celui de la faillite économique, politique et surtout morale du Sud ; aucune classe sociale n'y échappe. Amorcée par la guerre de Sécession, la décadence du Sud est définitivement consommée lors du passage du Vieux Sud au Nouveau, qui se traduit par la disparition des grandes familles représentant l'âge héroïque, mais dans l'univers de la fiction, cette extinction résulte de la conjonction de trois facteurs différents : un processus de pourrissement interne ; l'intrusion d'un élément étranger, qui perturbe le microcosme familial et en accélère la dissolution, et enfin, l'assaut de la modernité, symbolisée par l'extension inexorable de la ville, qui absorbe et détruit les vestiges du passé. *L'Amour en saison sèche* présente une exacerbation de ce processus de dégradation qui affecte deux grandes familles en particulier (les Barcroft et les Carruthers) et leurs demeures respectives. Deux personnages, Harley Drew (venu du dehors – de l'Ohio) et Amy Carruthers vont entraîner leur ruine.

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

Sous l'assaut conjugué de l'arriviste et de la séductrice, les deux monuments du passé que sont la demeure patricienne des Barcroft et "Briartree", la plantation des Tarfeller, vont être désacralisés ou détruits. La première sera la proie des démolisseurs et finira en garage, la seconde sera rachetée par les frères Wisten, fils d'Abe Wisten, le petit boutiquier juif dont *Tournement* relate la faillite et le suicide. Ses héritiers ont prospéré et l'acquisition de Briartree est le couronnement de leur réussite : les épiciers sont dans les meubles des gens de qualité. Le Sud n'est plus qu'une vieille forteresse assiégée et sapée par des forces hostiles.

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

J'ai adopté ce motif comme symbole du Delta, mon pays natal, et aussi pour son aspect triadique. D'autres associations ont afflué par la suite [...] sa géométrique simplicité et perfection comme symbole typographique signalant l'interruption du récit, sa valeur, en quelque sorte, de poinçon, de marque de fabrique, comme si j'apposais mon sceau sur tout ce que je touche ; Kilroy est passé par là²⁹.

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

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

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

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

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

Malcom Barcroft est une vieille baderne, un tyran domestique ; Harley Drew, l'arriviste venu de l'extérieur, symbolise, par rapport au milieu quelque peu débilité des grandes familles patriciennes de Bristol, la force virile et la puissance sexuelle. Jeff est un adolescent attardé, doublé

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

d'un pervers ; sa personnalité, dont le trait dominant est la passivité, s'organise autour de deux pôles caractéristiques : une homosexualité latente et un voyeurisme très actif. Les personnages féminins ne valent guère mieux : Amy Carruthers incarne l'archétypale Lilith, « instigatrice des amours illégitimes, perturbatrice du lit conjugal³⁰ ». Florence et Amanda Barcroft représentent l'avant et le revers d'une même perversion. Ce sont deux infirmes de l'affectivité qui mènent une vie étreinte sous la férule du major Barcroft ; leur libido n'a d'autre exutoire que la réalisation fantasmatique qu'offrent des rêves où figurent parfois quelques instruments « vaguement obstétriques ». Enfin, il faut mentionner un troisième actant : la ville de Bristol dont l'œil collectif capte – et la rumeur publique colporte – les multiples péripéties d'une pitoyable comédie.

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

Chez Florence et Amanda Barcroft, l'appétit de voir l'emporte sur le désir d'être vu et, seconde différence par rapport à H. Drew, leurs pulsions scopiques se satisfont essentiellement sur le mode hallucinatoire. Si on entend par fantasmes « des scénarios, [...] des scènes organisées, susceptibles d'être dramatisées sous une forme le plus souvent visuelle³¹ » et si, d'autre part, leur fonction première est bien de mettre en scène le désir et l'interdit, nous pouvons alors, dans le cas des sœurs Barcroft, parler de « voyeurisme fantasmatique ». D'ailleurs, la troisième caractéristique du fantasme, à savoir la présence du sujet lui-même dans la séquence mise en scène par l'inconscient, est manifeste dans les rêves aux connotations incestueuses de Florence. Amanda trouvera une autre source de satisfaction dans la contemplation du spectacle du monde. C'est là un bel exemple de sublimation permettant aux pulsions scopiques d'Amanda de s'exercer dans un champ socialement acceptable.

Jeff est un personnage totalement dominé par sa scopophilie (la « concupiscence des yeux »). Son voyeurisme se rattache, de la manière la plus classique et la plus orthodoxe, au spectacle fascinant de la scène primitive qu'Amy et ses nombreux amants jouent et rejouent à satiété sous le regard fasciné de Jeff adolescent : « [...] La nuit, il se cachait dans les fourrés et la regardait elle et ses galants sur la balancelle de la véranda. [...] Jeff était toujours là à regarder ». Le passage de la situation de spectateur à celle d'acteur se traduira d'ailleurs par un véritable fiasco dont il ne se remettra jamais. Plutôt que de s'exposer à de nouvelles déconvenues dans le tumultueux corps à corps de l'acte sexuel, Jeff Carruthers recherchera désormais la quiète jouissance de l'acte visuel (de la possession par le regard) : « il ne s'opposait pas vraiment aux infidélités d'Amy. En fait, il les désirait à condition qu'elle le laissât regarder ». Mais le voyeur sera puni par où il a péché ; si l'on se

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

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

rappelle, d'une part, que le voyeurisme, comme tant d'autres perversions, « tente de maîtriser la castration » et, d'autre part, que « l'œil, est, en lui-même, symbole phallique chez l'homme³² », on appréciera l'ironie du châtement qui frappe Jeff Carruthers. À la suite d'un accident de voiture, dont la relation est une subtile variation sur le thème de l'aveuglement (il se produira dans un tournant sans visibilité) Jeff perd la vue : un éclat de verre coupe le nerf optique (c'est donc, en fonction de l'association œil-phallus, une forme de castration). Jeff se retrouve dans la pitoyable situation d'un voyeur « dans le noir ».

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

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

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

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

- sa position dominante, élevée, réduit la ville aux proportions d'un tableau vivant – spectacle dont l'œil se repaît ;
- la gargouille entretient étymologiquement un rapport avec la rumeur ; en témoignent le verbe “gargouiller” (qui est en est issu), au sens propre, “parler confusément”, et les noms “gargouillis” ou “jargon” ;
- gargouille, qui se décompose en “gar” (gorge) et “goule” (gueule), évoque un animal prédateur se nourrissant de la ville et de ses habitants (« Le réel, comme le rappelle G. Bachelard, est de prime abord un aliment »). C'est donc l'image et le symbole du regard en surplomb et de la vision dévorante. On retrouve dans cette activité de dévoration et de parasitage du corps social, un reste de tradition gothique, un vampirisme sublimé : la victime est ainsi devenue animal de proie. Amanda, absorbée par l'œil ubiquiste de la ville, peut à son tour exercer sur les autres la tyrannie de son regard.

32. J. Chazaud, *Les Perversions sexuelles*, Toulouse, Privat, 1973.

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

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

N'est-ce pas là, au fond, le sort commun de tous les acteurs prestigieux du Sud d'antan que de finir en personnages de romans, en héros de légendes ou en sujets de tableaux, offerts à la contemplation – quand ce n'est pas à la consommation – d'un public toujours avide de mythes et de fables sudistes comme en témoigne le succès, jamais démenti, de toute œuvre littéraire, cinématographique ou télévisuelle ayant le Sud pour décor et pour objet ?