



**HAL**  
open science

# Paradis perdus : Rivalité et émancipation dans la fiction de Shirley Ann Grau

Gerald Preher

► **To cite this version:**

Gerald Preher. Paradis perdus : Rivalité et émancipation dans la fiction de Shirley Ann Grau. *Résonances*, Revue bilingue français-anglais et pluridisciplinaire sur les femmes., 2011, Penser l'origine, 12 (2), pp. 85-108. hal-04100258

**HAL Id: hal-04100258**

**<https://hal.science/hal-04100258>**

Submitted on 9 Oct 2023

**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.

## Paradis perdus :

### Rivalité et émancipation dans la fiction de Shirley Ann Grau

Gérald Préher

*Pour Shirley Ann Grau, l'écriture a pour but d'engager un dialogue avec le lecteur, de l'amener à réfléchir sur le monde et à se remettre en question. Dans cette optique, la présentation des tensions qui peuvent naître au sein des familles est particulièrement intéressante : Grau revient sur la "révolte œdipienne" chère à Freud et sur le "retour de l'archaïque" en s'intéressant à ce que Julia Kristeva appelle "le hors-temps de la pulsion" (1996, 21). Comme Freud, Grau semble indiquer que pour grandir le sujet doit tout d'abord comprendre combien il est important de se détacher des parents, de tuer le père. Outre des femmes qui se rebellent contre le système patriarcal du Sud, Grau dépeint des relations difficiles entre mères et filles, pères et fils, ou entre frères. Renversement de l'ordre, paradis à jamais perdus, meurtre littéral ou symbolique des parents sont des éléments récurrents qui permettent à Grau de penser l'origine.*

*For Shirley Ann Grau, the act of writing is meant to create a dialogue with the reader and make him/her think about the world and question himself/herself. In this respect, the way she portrays tensions within the family structure is particularly interesting. Grau explores the "oedipal revolt" so dear to Freud and the "return of the archaic" by focusing on what Julia Kristeva would call "the timelessness of pulsion." Just like Freud, Grau seems to suggest that in order to grow, one must first understand how important it is to distance oneself from one's parents, to kill the father. Apart from women who rebel against the patriarchal order of the South, Grau describes tense relations between mothers and daughters, fathers and sons, or amongst brothers. Subversion of established order, paradises forever lost, and literal or symbolic murder of the parents are recurrent tropes that allow Grau to explore the concept of origins.*

'Abandon fear; to strength and counsel joined  
Think nothing hard, much less to be despaired.'  
John Milton, *Paradise Lost* (6, 494-495)

Tout au long de sa carrière (six romans et trois recueils de nouvelles à ce jour), Shirley Ann Grau (1929--) s'est efforcée de donner vie à un comté aussi mythique que le Yoknapatawpha de William Faulkner, non pas en élaborant une communauté de

mots mais en teintant sa fiction de références mythiques. Ses nouvelles, comme ses romans, se déroulent dans une sorte d'entre-deux où les personnages s'interrogent sur la validité du monde dans lequel ils évoluent : pour donner un sens à leur existence ils doivent souvent se révolter contre l'ordre établi, illustrant ainsi la théorie de Julia Kristeva selon laquelle "le bonheur n'existe qu'au prix d'une révolte. Aucun de nous ne jouit sans affronter un obstacle, un interdit, une autorité, une loi qui nous permette de nous mesurer, autonomes et libres" (1996, 14). Chez Grau, les règles imposées aux personnages par leur communauté d'appartenance sont constamment remises en question, réévaluées dans un contexte plus large, de manière à trouver un lieu commun entre le monde, la communauté et l'individu. La narration devient alors parabole, au sens biblique du terme, mettant en scène des "situations concrètes [qui invitent] une lecture symbolique" (Liénard 658). Lors d'un entretien Grau expliquait :

myth making is fascinating, addictive, and very hard to do. But to take reality and do more than the real – I think most writers, serious writers, are trying to stretch the bounds of reality, in search of meaning. Meaning always seems to lie just beyond reality; so you fight with it – you constantly fight with it. And myth making is a way of pushing the edges out a little bit more... (Kaylor, Jr., 105).

Le but de l'écrivain est de s'éloigner autant que faire se peut des dangers du réalisme, qui impose des limites à la fois temporelles et contextuelles. Dès son premier ouvrage publié, *The Black Prince and Other Stories* (1955), le but de Grau était de créer ce qu'elle nomme "a kind of legendary, mythological time, a non-real approach, a storytelling in the legendary sense of storytelling" (Canfield 45). Cette

pratique lui permet de dire le Sud de manière détournée, de critiquer les us et coutumes d'une région pleine de paradoxes. Pour elle, l'écriture a pour but d'engager un dialogue avec le lecteur, de l'amener à réfléchir sur le monde et à se remettre en question : "[writing] is less self-expression than communication. And to communicate you have to, in some basic way, always remember the reader. (...) I think a writer of quality fiction has got to always remember the other side of the page – because he's got to communicate with it, he's got to get his message across" (Brown 18-19). Dans cette optique, la présentation des tensions qui peuvent naître au sein des familles est particulièrement intéressante : Grau revient sur la "révolte œdipienne" chère à Freud et sur le "retour de l'archaïque" en s'intéressant à ce que Julia Kristeva appelle "le hors-temps de la pulsion" (1996, 21). Comme Freud, Grau semble indiquer que pour grandir le sujet doit tout d'abord comprendre combien il est important de se détacher des parents, de tuer le père. Outre des femmes qui se rebellent contre le système patriarcal du Sud (*The Keepers of the House* paru en 1964)<sup>1</sup>, Grau dépeint des relations difficiles entre mères et filles, pères et fils, ou entre frères. Renversement de l'ordre, paradis à jamais perdus, meurtre littéral ou symbolique des parents sont des éléments récurrents dans sa fiction. L'œuvre de Grau est sustentée par des mythes tels celui d'Œdipe, d'Abel et Caïn, de Clytemnestre ou encore d'Aphrodite. De manière à montrer l'importance de la rébellion des fils et des filles contre l'origine, on s'intéressera ici à quatre textes significatifs. Dans le premier, *The*

---

<sup>1</sup> Voir la première partie de mon article "Keeping the House Alive: Memories of Wars in Shirley Ann Grau's Fiction", *Passion de la guerre et guerre des passions dans les États-Unis d'Amérique*, dirs. Ineke

*House on Coliseum Street* (1961), texte où les hommes ont pour seule fonction d'être des géniteurs, le personnage principal, Joan Mitchell, est forcée d'avorter pour éviter que l'honneur familial ne soit entaché. Tout au long du roman, Joan se dresse contre l'ordre imposé par sa mère et tente d'affirmer sa personnalité. Une Joan nouvelle naît symboliquement après l'avortement et une recréation identitaire se produit. Le second texte, "The Last Gas-Station" (1973), campe un monde sans femme dans lequel les conflits entre frères occupent une place importante. Après la mort du père, les rivalités fraternelles deviennent de plus en plus oppressantes. Pour mieux ancrer le récit dans un temps mythique et tendre vers la parabole, Grau inclut une référence à l'épisode biblique d'Abel et Caïn, dont elle propose une réécriture. Enfin, dans "The Way of a Man" (1955) et *Evidence of Love* (1977), les conflits idéologiques entre pères et fils occupent une place centrale et illustrent le rejet de l'autorité propre à toute révolte<sup>2</sup>. Le fils dans *Evidence of Love* tente de s'émanciper, de trouver le lien perdu ou inexistant avec la mère pour mieux tenir tête au père.

### **Pères invisibles, mère autoritaire : Transferts émotionnels dans *The House on Coliseum Street***

Le second roman de Shirley Ann Grau est, peut-être plus que tous les autres, un roman de femmes. Parce que peu d'intérêt leur est porté, la présence des pères n'est qu'absence, comme l'illustre ce passage : "[m]ost of the time Joan forgot [Mr. Norton]

---

Bocking et Anne Garrait-Bourrier (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Littératures", 2008) 135-157.

<sup>2</sup> Voir Kristeva 1996.

was in the house, remembering only when she saw the delivery boy from the liquor store climbing up the three flights, cursing softly under his breath. Remembering again when the doctor plodded up wearily, for Mr. Norton had had two mild heart attacks" (*HCS* 46)<sup>3</sup>. C'est à travers ces situations bien précises que Joan Mitchell prend conscience de l'existence de son beau-père, et si la première suggère le désespoir d'un homme laissé pour compte, la jeune fille n'en fait pas cas, tout comme elle ne semble pas affectée par son état de santé précaire. Mr. Norton est présenté comme un personnage insignifiant dont seuls des éléments extérieurs rappellent l'existence ; il est le symbole du renoncement masculin face à la femme autoritaire qu'est Aurelie Caillet, la mère de Joan : "His stepdaughters forgot he was there. And if Aurelie remembered, she never mentioned it" (*HCS* 47). Pour mieux ancrer la fonction subalterne des pères, le narrateur explique : "[j]ust a year after the marriage Aurelie had borne another daughter, a thin dark baby with tilted eyes and pointed pixie ears, who turned into a tall thin precocious child with a startling resemblance to Aurelie and none at all to her father" (*HCS* 46). La rébellion des enfants contre le père prend la forme d'un combat d'ordre génétique où les filles conserveraient, sous forme de gènes dominants seulement, les apports maternels.

Le récit met à l'épreuve la validité du mythe de la Belle du Sud<sup>4</sup> et, comme l'explique Anne-Marie Bonifas, Aurelie "n'a que les formes les plus superficielles de

---

<sup>3</sup> Shirley Ann Grau, *The House on Coliseum Street* (1961, New York: Avon, 1986) 46. Par la suite, le roman sera abrégé *HCS* dans le corps du texte.

<sup>4</sup> Thomas Nelson Page définit ainsi ce concept dans *The Old South: Essays Social and Political* (1892) : "She was gently bred: her people for generations [...] were gentlefolk. [...] She was the incontestable proof of their gentility. In right of her blood [...], she was exquisite, fine, beautiful; a creature of peach-

la respectabilité ; respectabilité d'ailleurs quelque peu entamée par la succession de ses maris..." (103). Il est important de revenir brièvement sur le sort du dernier d'entre eux pour comprendre l'attitude de Joan vis-à-vis de son propre père et des hommes avec qui elle entretiendra des liens amoureux. Aurelie a eu plusieurs maris, qui lui ont chacun donné une fille, et son dernier époux en date est consigné au grenier, où il perdra la raison. Elle le fait vite interner dans un hôpital psychiatrique et, lorsqu'il quitte le domicile, encadré par un médecin et deux infirmiers, la scène est décrite sans l'ombre d'une émotion, ce qui renforce l'idée que dans cet univers de femmes le rôle des pères reste bien modeste : "Mr. Herbert Norton went with them, meek as could be. After all, in his entire life he had never made a fuss, he was always such a perfect gentleman. And he even seemed rather glad to be leaving" (HCS 75). Le mari est présenté comme un étranger, un inconnu dont on donne le nom complet pour mieux asseoir la distance qui existe entre cet Autre et les habitantes de la maison. De plus, pour souligner la passivité du personnage, celui-ci est dépeint pour ce qu'il ne fait pas et non pour ce qu'il fait ("never"). L'annonce de sa mort est l'objet d'un court passage dans le roman, deux paragraphes lapidaires autour d'un appel téléphonique :

The phone call came in the middle of a cold rainy afternoon. Joan answered. It was a woman's voice, gentle, apologetic, asking for Mrs. Norton. [...]

---

blossom and snow; languid, delicate, saucy; now imperious, now melting, always bewitching. She was not versed in the ways of the world, but she had no need to be; she was better than that; she was well bred. She had not to learn to be, because she was born a lady" (cité dans Lamothe 491).

The voice coughed, very lightly. "Would you tell her that her husband just died?"

That was how they found out. This grey Mr. Norton had collapsed and died of a stroke while sitting on a bench in Jackson Square, feeding the pigeons. (*HCS* 169-170)

Le décès de Mr. Norton ressemble à la nécrologie que l'on pourrait lire dans un journal. Seule la personne qui appelle la mère de Joan semble gênée par la situation. La description qui s'ensuit est pleine de cynisme et confirme que jusqu'à son dernier souffle Mr. Norton est resté seul, abandonné de tous, si ce n'est des nombreux pigeons qu'il nourrissait quotidiennement. Pour marquer l'absence d'intérêt qu'il y a à parler de ce père invisible, la narration est coupée par un blanc typographique, l'essentiel étant dans les faits plus que dans la manière dont ils se sont produits. L'utilisation de la parataxe dans le premier paragraphe de la citation suggère des actions mécaniques dont la finalité est sans grande importance. Un peu plus loin, on apprend : "Several days later Aurelie, Doris and Joan went up to the attic apartment and gathered up clothes and linens and cleared out the closets, which were packed with empty whisky bottles. [...] When Aurelie and her daughters left, they locked the door behind them. The spiders and the mice could take over" (*HCS* 171). Ainsi se termine le passage de Monsieur Norton dans la maison du Colisée et, comme le suggère le recours à la polysyndète, les femmes s'empressent d'effacer toute trace de la présence d'un homme dans leur demeure.

La mort du père de Joan est présentée de la même manière, bien que Joan fasse preuve d'un semblant de regret lorsqu'elle pense à lui : "she couldn't believe he'd



been dead for ten years”, indique le narrateur avant de revenir sur les moments qu’elle a passés en sa compagnie. Mais il ne fait aucun doute que les hommes n’ont pas leur place là<sup>5</sup> et on apprend de manière abrupte : “a couple of years later he was dead. Then all there was left was in Metairie Cemetery, a fancy marble tomb with two angels and a cross and the name Anthony Mitchell carved across the front of it, in letters a foot high...” (HCS 42-43). Si les circonstances de la mort d’Anthony ne sont pas précisées, le décès du père est également tourné en ridicule par la description de sa pierre tombale – la polysyndète est cette fois utilisée à des fins hyperboliques. La rébellion de Joan contre la figure paternelle s’inscrit dans un art de la dérision et fait écho au désir de sa mère qu’elle ne ressemble pas à Anthony : “‘My dear girl,’ she said, ‘if you could stop being such an obstinate silly little ass, you would not resemble your father so much. [...] As a man (...), he was entitled to do silly things if he wished’” (HCS 24). Le but d’Aurelie est clair : il ne faut surtout pas que Joan reproduise le schéma paternel, elle doit plutôt se conduire en bonne petite fille. Dans les faits, Joan suit bien les conseils de sa mère et épouse l’idée d’une “révolte intime”<sup>6</sup> contre les pères, en ne donnant guère d’importance aux géniteurs de ses demi-sœurs : “Joan had to stop sometimes and figure out just whose father was who. When she was little she’d even had trouble remembering her sisters’ last names” (HCS 8). Le rôle du père est clairement dévalué et les commentaires du narrateur montrent combien Joan interroge la notion de Loi du père ; ici, pour utiliser

---

<sup>5</sup> Joan observe même que tous ses souvenirs la ramènent à sa mère et à nulle autre figure parentale (HCS 39).

une terminologie psychanalytique, “le Père réel a été investi comme Père symbolique par la médiation du Père imaginaire” (Dor 49), le père symbolique étant, selon Erik Porge, “un signifiant nulle part représenté et inaccessible sauf à forger une construction mythique” (35). Dans le roman de Grau, l’attitude de Joan suggère une remise en question de l’importance accordée au nom car, comme l’explique Guy Rosolato, “le nom signifie l’appartenance, pourrait-on dire anonyme, à une communauté qui, elle, se nomme dans l’individu” (45). Dans cette optique, les femmes de la maison du Colisée forment une communauté en marge des hommes ; la mère de famille n’apparaît d’ailleurs que sous son nom de jeune fille, ce qui confirme le fait qu’elle n’ait accordé aucune importance à ses maris successifs. La demeure est devenue, selon l’expression de l’une des filles, ““a house full of bitches”” (HCS 136). Quand Aurelie reproche à Joan ses mauvaises manières, cette dernière n’hésite pas à convoquer la mémoire de son père et à affirmer : ““I get that from my father. [...] He was a gambler and a crook (...). If he hadn’t died right when he did, he’d have gone to Atlanta prison with all those other people”” (HCS 40). Joan renvoie ici à son père pour mieux se rebeller contre l’autorité de sa mère et, dans le même temps, elle le critique pour sa vie dissolue.

La présence du père de Joan n’aura été que matérielle, symbolisée par une fontaine qu’il a construite et que ses rentes permettent d’entretenir de la même manière qu’elles offrent à Aurelie un certain confort financier (HCS 12). L’argent d’Anthony donne aussi à Joan la possibilité d’acquérir un véhicule et ainsi de devenir

---

<sup>6</sup> L’expression est empruntée à Kristeva.

indépendante. Avant cela, ses conquêtes jouaient un peu le rôle de chauffeur ; son achat doit être perçu comme un désir de rébellion contre les hommes puisqu'il intervient juste après la proposition de Fred, son petit-ami officiel, de la déposer à l'endroit de son choix (*HCS* 144-145). La couleur noire de la nouvelle voiture de Joan symbolise de façon proleptique le sombre dessein de la jeune fille, qui veut se venger de Michael, le jeune professeur qui l'a engrossée et s'en est allé avec une autre<sup>7</sup>. Ce dernier n'avait pas connaissance de la grossesse de Joan au moment de leur rupture et, lorsque Joan revient sur leur relation elle explique : "I didn't love Michael then, but I love him now. And how did that happen? I didn't love him last June. [...] Last June. That was when it started. Way back. Four months ago. On a close hot morning last June" (*HCS* 18-19). L'anadiplose et le jeu de répétitions montrent combien le mois de juin est important dans l'intrigue ; il constitue une porte d'entrée dans l'univers de Joan et permet de justifier ses actes dans la dernière partie du roman. Si l'amour entre Joan et Michael fait désormais partie du passé, la jeune fille se sent incapable d'envisager que son bien-aimé puisse en fréquenter une autre. Dans une ultime rébellion contre un amour impossible et contre un père manqué, Joan va détruire tout ce qui constitue le monde de Michael : sa relation avec une étudiante et sa carrière professionnelle.

Pendant plusieurs semaines, Joan se rend, au volant de sa Pontiac, près du domicile de Michael pour y épier les allers et venues des deux amants. Puis, lassée

---

<sup>7</sup> Il faut noter que dans sa relation avec Michael, Joan semblait totalement détachée : jusqu'à ce qu'elle le rencontre sur le campus, elle ne savait pas ce qu'il faisait dans la vie et trouvait l'information

d'être une spectatrice invisible, elle décide d'écrire une lettre à la nouvelle compagne de Michael : "Do you think your parents would be interested in hearing that you are having an affair with M. K.?" (HCS 161). La violence qui émane du récit est double et elle s'exerce contre deux corps : le corps de la jeune fille violenté par un avortement forcé et le corps social auquel appartient le père de l'enfant qui lui a été retiré. La rédaction de la lettre constitue la première étape de la vengeance de Joan, qui comprend que Michael est son seul lien avec l'enfant perdu ; c'est pourquoi elle souhaite qu'il se retrouve seul à son tour. Toute la narration a pour but de faire naître l'enfant malgré tout car, comme l'explique la traductrice du roman dans son introduction, l'enfant "continue à vivre dans la conscience et l'imagination de Joan, [et crie] vengeance" (Huet 5). La rébellion de l'enfant contre son père s'opère par le truchement de la mère chez qui l'embryon continue de se développer de manière symbolique : comme souvent chez Grau, avoir un enfant permet aux mères de se sentir moins seules<sup>8</sup>. La scène finale, dans laquelle Joan raconte au doyen de l'université son aventure avec Michael dans le but de lui faire perdre son emploi, prend alors tout son sens : "she knew she was not telling the truth, the whole truth. That she was changing it slightly, very slightly. That she was deliberately destroying a man" (HCS 186). Comme elle, Michael aura ainsi perdu une partie de lui-même,

---

somme toute inutile (HCS 53).

<sup>8</sup> Dans *The Keepers of the House* (1964), John dit à sa femme, qui nie l'exactitude de ces propos : "A child will keep you company" (New York: Avon, 1985) 224. Pour une étude de la solitude de Joan, je renvoie à mon article, "Corps et décor dans la fiction de Shirley Ann Grau", *Textes et Genres III, L'écriture du corps dans la littérature féminine de langue anglaise : Actes des colloques de juin 2005 et juin 2006*, dirs. Claire Bazin et Marie-Claude Perrin-Chenour (Nanterre : Publidix/Presses de l'Université Paris X-Nanterre, 2008) 385-406.

bien que ce ne soit pas sur le plan émotionnel et physique. Ici, la destruction de soi semble inmanquablement amener la destruction de l'autre.

Après l'entrevue avec le doyen, une phrase clé apparaît dans le texte et semble libérer Joan de l'emprise du passé ; ce n'est plus le vide qui résonne en elle mais les mots de Michael : "She could hear Michael's words echoing around in her head: 'I'd be fired so fast...'" (HCS 187). Pour se débarrasser du souvenir d'un père gênant, Joan noircit son histoire avec Michael : elle veut tuer l'amour en une répétition symbolique du meurtre de l'enfant par l'avortement. Elle résume son histoire en des termes durs et définitifs qui laissent deviner sa souffrance : "There wasn't anything left of the child either, that had lived in the world and walked about and nobody had seen it and nobody knew it was there, listening. Ghost child" (HCS 190). Les mots de Joan disent toute son impuissance : elle sera finalement la seule à vivre chaque jour l'absence. De plus, l'utilisation de "it" renforce l'idée de "ghost child", le côté anonyme de l'enfant qui est là tout en étant absent. Ce dernier n'a pas eu le droit d'être, il est resté chose ; mais en se rebellant contre le père (Michael), Joan parvient, en lui donnant une forme fantomatique, à se libérer du passé.

### **Père manquant, frères manqués**

Les personnages féminins ne sont pas les seuls à se révolter contre la Loi du père dans la fiction de Grau. Les frères mis en scène dans la nouvelle "The Last Gas-Station" ne prêtent que peu d'attention à leur géniteur – car c'est bien à cela qu'il est

réduit. Présent mais pour le moins absent, comme Mr. Norton dans *The House on Coliseum Street*, le père n'apparaît que dans la première moitié du récit. Son unique fonction se conjugue au passé : il a participé à la conception de quatre fils. Parmi ceux-ci, seul le plus jeune – qui narre les événements – réside encore dans la maison jouxtant la station-service qui donne son titre à la nouvelle ; il est devenu “le ‘romancier’ de sa propre histoire” (Kristeva 1996, 47) et, par la même occasion, il prend la place du père, de celui qui parle et que l’on écoute. Julia Kristeva note que “la mémoire mise en mots et l’implication de la pulsion dans ces mots – qui donnent un style – seraient une des variantes possible de la culture-révolte” (Kristeva 1996, 47). En racontant une partie de sa vie, le narrateur se livre à une “anamnèse”, à une “répétition” du passé qui a pour but de l’amener à une “élaboration” de son moi, pour reprendre les termes de Kristeva.

Dans une étude intitulée *Mort de la famille*, David Cooper suggère qu’il faut “vouloir et arriver à résumer tout le passé de notre famille, accomplissant ainsi notre libération par rapport à elle, libération plus efficace sur le plan personnel qu’une simple rupture agressive ou qu’une brutale séparation géographique” (10). Le narrateur de *Grau* semble apte à résumer le passé de sa famille bien qu’il soit incapable de parler d’une mère qu’il n’a pas connue. En effet, l’ensemble de la narration décrit un univers masculin ; et on apprend très tôt que la mère a disparu et qu’il est sage de ne pas aborder le sujet : “only one thing [Joe] won’t talk about is our mother. Now, I know we got to have one, but Joe won’t answer, and Mark being younger, don’t remember more than some black lady who took care of us for a

while”<sup>9</sup>. Tout dans la nouvelle a trait à la séparation, que ce soit d’avec la famille ou d’avec les animaux chers au personnage<sup>10</sup>. Dès le premier mot du récit, “we” (“nous”), le lecteur comprend que l’intrigue porte sur trois frères : “We have lived here with our father for years and years. Joe, who’s the oldest – then Mark, then me – ...” (LGS 129). Le quatrième fils, Bruce, n’effectue qu’un bref passage dans la vie du narrateur et il est introduit de manière périphérique : “Joe’s always been the religious one around here, the one who put the Bible on the top shelf in the kitchen. He used to read a little from it now and then. It was comfort to him, I guess, specially after Bruce left” (LGS 131). C’est la foi qui semble permettre à Joe de surmonter le départ de son frère. Dans l’économie narrative, la présence de ce dernier se justifie par son absence, il revient par l’intermédiaire du mot, comme tous ceux qui ont abandonné le narrateur derrière eux. S’il semble ignorer comment Bruce s’est volatilisé, le narrateur nous donne cependant une solution possible :

Every December there was a big increase in south-bound traffic. (...) Take this one car now; it had stopped every winter for four or five years. It was a man and his wife and their girl. (...) The last time the man wasn’t with them. They stayed quite a while, parked off to one side of the station, talking to Bruce. Afterwards Bruce was very excited: he smashed his thumb with a tire iron, something he don’t ever do. Anyway right after they left, he marked a date on the wall calendar with a big red star, and on that day he packed his clothes in a paper bag and told us he was going north with them. Then he walked across the highway to wait.

---

<sup>9</sup> Shirley Ann Grau, “The Last Gas-Station”, *The Wind Shifting West* (Greenwich, Connecticut: Fawcett Books, 1973) 129. Toutes les références à ce texte, désormais abrégé LGS dans le corps de l’article, renvoient à cette édition.

<sup>10</sup> J’ai étudié ces aspects en détail dans “Décor/des corps à la dérive : ‘The Last Gas-Station’ de Shirley Ann Grau”, *Nouvelles du Sud : Hearing Voices, Reading Stories*, dirs. Marie Liénard-Yeterian et Gérard Préher (Palaiseau : Presses de l’École Polytechnique, 2007) 195-205.

[...] He waited a long time... [...]

Then a Mercedes pulled in [...]. They wanted diesel fuel, which we never had.

[...] They pulled out very slowly to avoid wasting any fuel. [...] All of a sudden the three of us remembered and looked across the highway. Bruce was gone. We never even saw the car that stopped for him. (LGS 131-133)

Ce passage montre le désir de Bruce de quitter le foyer pour voler de ses propres ailes, une idée que le père ne semble pas condamner, lui qui n'est qu'un spectateur passif de ce qui l'entoure. Une rencontre avec l'autre sexe semble être à l'origine de la décision de Bruce ; toutefois s'il dit partir avec "elles", ce n'est pas dans leur voiture qu'il le fera. Le pronom "them" renvoie plus largement à la communauté que lui et ses frères ne connaissent pas : celle du monde extérieur.

L'immobilisme du père, qui ne tente pas de retenir Bruce, le premier enfant rebelle, est caractéristique de sa personnalité. Paradoxalement, sans ses fils, la station-service serait abandonnée, tout comme sa voiture, "parked behind the house (...). It was up on blocks, nice and neat, and the hens liked to nest under it" (LGS 133). Cette image renvoie métaphoriquement à la situation de la famille ; le père n'offre qu'un toit à ses fils et brille par son inactivité : "Our father", explique le narrateur, "he didn't do anything. He was so tired that he could only sit all day long on the front porch. He used to chew tobacco, but finally he even stopped fooling with the plug" (LGS 133). L'utilisation de la forme négative, de verbes ou d'expressions restrictives et la présence de l'adverbe "finally" annoncent déjà la mort de ce père absent qui sera livrée de manière totalement détachée : "One day Joe and Mark told me he was dead" (LGS 133). Son désintéret pour ses enfants n'a d'égal que leur



manière de prendre en charge l'enterrement : "That night Joe and Mark (...) carried our father way far out into the scrub and dropped him into one of the sinkholes there. They took a couple of tire irons and a piece or two of rusted junk from the back yard – to make sure he stayed down" (LGS 134). Si aucun conflit n'éclate entre le père et les fils au cours du récit, la scène montre combien les enfants sont heureux de se débarrasser de son corps, mettant un soin particulier à l'empêcher de réapparaître et le traitant comme un vulgaire tas d'ordures.

Après une telle scène, digne du meurtre du père dont parle Freud, on pourrait s'attendre à l'entrée des fils dans la civilisation<sup>11</sup>. Il n'en est rien. Le narrateur observe : "Nothing changed after his death. Joe went on signing his name on the receipts from the company" (LGS 134). Il faut néanmoins noter que Mark disparaît complètement des descriptions de la vie à la station-service après le décès du père, jusqu'au moment où une bagarre s'engage entre lui et Joe ; il reprend alors sa place dans le récit : "Few months after that, Joe and Mark got in a fight. I didn't see the start; when I walked in the kitchen Mark had a hold of a broken bottle and Joe had his knife out, the big switchblade he kept from our father" (LGS 134). Bien que le narrateur ignore les raisons qui ont amené le différend, le fait que Joe soit celui qui signe les reçus et qui ait gardé le couteau du père suggère un conflit d'autorité. Sans père, il a bien fallu désigner un chef de file et Mark n'est sans doute pas prêt à suivre les ordres de son grand frère Joe. En imposant une certaine norme, la famille "excelle

---

<sup>11</sup> Voir son ouvrage *Totem et Tabou : Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, traduction de Serge Jankélévitch (Paris : Payot, 1998).

à créer des rôles déterminés plutôt qu'à établir des conditions permettant à l'individu de prendre en charge son identité" (Cooper 25), aussi sa structure même se meurt car les sujets s'épuisent à vouloir être ce qu'ils ne sont pas. Mark devient, pour reprendre le titre d'un ouvrage de René Girard, "celui par qui le scandale arrive" et son désir semble bien être de l'ordre du mimétisme, source d'une rivalité qui, comme l'indique Girard, "fait tout pour se dissimuler, même des principaux intéressés" (2001, 19), ce qui expliquerait l'ignorance du narrateur. Mark parvient à maîtriser son adversaire et, une fois celui-ci à terre, l'observe en vainqueur avant de lui donner le coup de grâce : "Mark watched Joe for a long time. But whatever he was waiting for, it didn't come. Slowly, in an easy underhand, Mark tossed the broken bottle at Joe's back, the way you'd throw something on a pile of garbage" (LGS 135). La scène n'est pas sans rappeler la manière dont Joe et Mark ont disposé du corps de leur père, comme s'il s'agissait d'un détritrus. L'attitude de Mark corrobore la théorie de Freud que Julia Kristeva résume ainsi : "il existe un besoin de sacrifice au sens d'une remémoration et d'une représentation du meurtre initial" (1996, 26).

Le moment clé n'est malgré tout pas tant le fait d'une action que celui d'une parole que Mark lance à son jeune frère : "'Cain killed Abel (...). The end of the world is coming'" (LGS 135). La référence à l'épisode biblique suggère que la querelle avait pour origine la jalousie ; et, comme dans le mythe de Caïn, Mark entrevoit la possibilité d'une renaissance après l'Apocalypse que son acte a engendrée. Tels une prophétie, les mots de Mark résonnent dans les pages qui suivent ; mais Abel n'est pas mort, il est seulement diminué physiquement. Mark

disparaît, laissant derrière lui un frère désemparé qui doit se charger de Joe ; ainsi ce dernier prend véritablement la place laissée vacante par le père : “Now I was really busy”, observe le narrateur, “I had do to the cars all by myself and of course I had to take care of him. That’s why lots of things that should have been done, didn’t get done” (LGS 136). D’un point de vue objectif et concret, c’est le narrateur qui est en charge du fonctionnement de la station-service, et donc qui assume les responsabilités qu’un père digne de ce nom devrait assumer. Il illustre ainsi l’idée avancée par David Cooper selon laquelle “[n]ous n’avons pas besoin de père et de mère, nous avons besoin d’attention paternelle et maternelle” (29). Le narrateur est, il est vrai, le seul qui n’ait pas été perverti par la situation, il est la mémoire du lieu.

L’Apocalypse annoncée par Mark se réalise de façon métaphorique par l’intermédiaire d’une pénurie d’essence : “on the sides of the road abandoned cars began to appear” (LGS 137), “[t]he people from the cars, they’d thumb a ride if they could. If they couldn’t, they’d start walking (...) just following the highway” (LGS 137). Personne, comme le suggèrent ces citations, ne semble découragé, tout le monde s’achemine vers une même destination. À la vue de ce spectacle, Joe décide lui aussi de suivre le mouvement et tente de convaincre son frère : ““If they’re going, we’re going. Let’s get together right now. Before we miss the last car”” (LGS 137). Les mots de Joe ramènent le lecteur au désir mimétique (on passe de “they” à “we”), ce désir qui “vient d’autrui” et qui est “éminemment social” (Girard 2001, 18). Cependant le narrateur, qui a déjà été témoin des conséquences de tels désirs, préfère se cacher au lieu de suivre Joe vers des lieux inconnus : “[e]ven when I knew he was

gone, I stayed hidden, just to be sure. I'd rather met a coral snake where I was than run into Joe on the surface, mad as he was" (LGS 137). Il faut voir dans cette attitude ce que Girard, parlant du mythe de Caïn, nomme "l'établissement d'un système différentiel qui décourage (...) la rivalité mimétique et le conflit généralisé" (1978, 209). Une atmosphère de chaos règne autour de la station-service et le narrateur tente de protéger ce qui lui reste, sa vie. Il ne remet pas en question les motivations de Joe mais voit en lui davantage la folie que le bon sens. Lorsque se clôt le récit, il est seul et regrette sa rébellion contre son frère : "I should have gone with him. Sometimes I'll walk along after him, but it's got to be too far" (LGS 138). Si la distance semble insurmontable, l'espoir que nourrit le narrateur ne s'étirole pas. Au début de la nouvelle, il se souvenait des mots de Mark : "Once [he] told me that if I climbed to the very top of the roof and looked to the west, I'd see a big lake shining" (LGS 130), et concluait qu'il n'y avait rien à y voir. Une fois livré à lui-même, il tente de voir à l'horizon : "I climbed on the roof (...); I could see for miles and miles, and there wasn't a single thing moving" (LGS 138). L'expérience n'est certes pas probante mais elle montre l'importance qu'ont joué les frères dans la construction psychique du jeune garçon. "I sure wish I'd gone with Joe" dira-t-il un peu plus loin, recréant par les mots la trinité initiale de "Joe and Mark and me" (LGS 130, 132). Les actes de ses frères lui auront appris une chose : il faut savoir se rebeller pour vivre et affirmer son identité, aussi se dit-il : "[w]hen the next car passes I think I'm going to run out in the highway so they have to hit me or stop for me. I know that's what I'm going to do" (LGS 138). La forme "be going to", utilisée ici à deux reprises, montre bien la

détermination du narrateur, qui ne peut se résoudre à accepter le sort qui lui est réservé. Le texte se ferme sur une note d'espoir en suspens : "[i]f there is another car" (LGS 138).

### **Parricide et meurtre symbolique**

Les premiers écrits de Grau incluent souvent des personnages noirs qu'elle décrit comme "primitifs" et surtout "mythiques"<sup>12</sup> dans la mesure où leurs histoires illustrent les tensions présentes dans la vie de tous les jours. Avec "The Way of a Man", Grau s'intéresse de manière directe à la rébellion d'un fils contre son père en mettant en scène ces êtres primitifs et, même si leur couleur de peau importe peu, leur aspect primitif rend leurs passions d'autant plus exemplaires. Le personnage central, William, est le produit d'une union problématique ; sa mère l'abandonne à son père lorsqu'elle comprend que son attirance pour lui n'était que superficielle : "She had married the old man because of two mistakes. She thought he was too old to give her a child and she thought he was rich. Within a year she had a child growing in her body. And she never saw his money"<sup>13</sup>. La relation entre la mère et le

---

<sup>12</sup> Dans l'entretien qu'elle accorde à John Canfield dans les années 1980, elle explique : "Until now, I hadn't realized that the blacks in the early stories were primitive, but I think they're mythical characters" (46).

<sup>13</sup> Shirley Ann Grau, "The Way of a Man", *The Black Prince and Other Stories* (Greenwich, Connecticut: Fawcett Books, 1973) 132. Toutes les références à ce texte, désormais abrégé WM dans le corps de l'article, renvoient à cette édition.

père reposait sur un malentendu et la narration met temporairement fin au langage mythique dont le père faisait l'objet<sup>14</sup>.

William est âgé de deux ans lorsque sa mère décide de quitter le foyer conjugal. L'événement constitue un moment clé de la relation père-fils car tout ce qui les oppose devient apparent : "William was young and agile as a black monkey and noisy. And his father was very old and slow" (WM 133). Plutôt que de lier les deux propositions par un mot de liaison qui permettrait de montrer les dissimilarités entre les personnages, Grau choisit de marquer leur différence par un point : elle érige ainsi un mur entre eux et les sépare de manière définitive. Le texte se poursuit de manière à confirmer cela avec une conjonction, "so" ("ainsi"), qui exprime la conséquence : "And so one day the man took down the boy's cap from the nail where it had been hanging and put it on the nervous kinky head, and folded the boy's clothes in a brown paper bag. Then he took his son by the hand and walked into town to give him back to his mother" (WM33). William se trouve ainsi balloté entre ses parents qui n'assument pas leur rôle. L'arrivée du fils chez la mère réactualise cependant le mythe associé au père puisque celle-ci clame : "'He can afford to [feed you], him. (...) He can sure afford to, him'" (WM 134). La question de l'argent est centrale dans les relations parent-enfant et, dans une rébellion contre la pauvreté de la mère, William devient un délinquant : "he lived with her until he was fourteen and the police caught him stealing tires. Then he was sent up to the north part of the

---

<sup>14</sup> On pense au commentaire de Roland Barthes pour qui : "c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique" (1957,

state to the reform school" (WM 134). Lorsqu'il revient quelques années plus tard, il est adulte et sa rébellion relève désormais de son physique, comme le montre le passage de "look up" à "look down" : "“You a man grown (...) I used to could look down at you and you was a boy. But now I got to look up because you a man”" (WM 134). Ces mots, prononcés par la mère, montrent que les rôles sont inversés et que désormais William peut assumer ses responsabilités. Ayant grandi loin de sa famille, l'adolescent ne semble pas ressentir d'obligation filiale envers sa mère ; il quitte donc le foyer maternel, se trouve une petite amie et s'installe avec elle. On pourrait s'attendre à ce que William ne se tourne plus vers ses parents ; cependant il repart chez son père, et c'est alors que sa rébellion contre l'ordre émerge véritablement. Un matin, les deux hommes découvrent un esquif échoué dans le bayou ; ils s'opposent l'un à l'autre pour déterminer à qui revient l'embarcation :

"Look," William said, "iffen you don't want that boat, I sure enough do."

[...]

"Who done see it?" his father said. "I plain ask you."

"That don't matter (...). I the one to get it in, and it mine."

"I plain ask you: who done seen it first?"

[...]

"I plain telling you," William said. "I done spoke out first."

[...]

"Who seen it first?"

"I ain't arguing," William said. "I telling you. That mine." (WM 139)

Le dialogue de sourds se poursuit mais William veut à tout prix éviter d'en arriver à la violence : "“I dont want no trouble with you”" (WM 140), dit-il à son père qui fait mine de ne pas entendre. L'attitude de ce dernier figure la montée des tensions entre

les deux hommes ; et le narrateur d'observer : "William looked at [his father] and knew that he would have trouble and did not care" (WM 140). Les derniers mots annoncent l'inévitabilité d'un affrontement ; s'il n'éclate pas, c'est sans doute, comme le suggère René Girard dans son étude du complexe d'Œdipe, parce que le fils "n'a aucune expérience de la violence" ; mais, ce premier "obstacle" lui laisse une "impression indélébile" qui guidera ses réactions lors du prochain conflit (Girard 1972, 257). Quelques instants plus tard, tandis que William ramène l'embarcation près du rivage, il s'exclame "'I got this, so it is mine. Man's got a right to what he can get'" (WM 140). À nouveau, le père feint de ne pas entendre et William ne peut le supporter : "[he] felt his ears sing with anger. He bent and hooked his fingers under the stern handles, lifting and pushing. The muscles across his shoulders and back tensed against his shirt" (WM 140). L'affrontement physique n'a pas lieu car les deux hommes font une découverte inattendue et macabre : le cadavre d'une noyée est pris dans le filet emmêlé autour de la barque. William s'évanouit et son père s'occupe de faire disparaître le corps. Le fils laisse finalement son père garder la barque qui symbolise désormais la mort : "'I wouldn't have a dead skiff for no amount of money'" (WM 143). Trop heureux de sa nouvelle acquisition, le père met un point d'honneur à asseoir sa victoire en utilisant divers adjectifs pour définir l'embarcation qu'il a gagnée : "a mighty pretty skiff", "a real pretty skiff", "a sweet boat" (WM 143). Si William prétend être "a man grown that can take what his" (WM 143), son attitude montre cependant un degré de soumission au père qui culmine dans son "'I ain't arguing with you'" (WM 144), que le père n'hésite pas à tourner en ridicule en



lui rétorquant : “And you supposed to be a man grown” (WM 144). William bat symboliquement en retraite lorsqu’il regagne le domicile de sa mère, où il restera quelques mois ; la confrontation contient le germe de la “violence réciproque” dont parle René Girard car pour le personnage “les représailles demeurent impossibles” et, d’une certaine façon, il se sent encore enfant : l’adulte qu’est son père “est prompt à prévoir la violence et il réplique à la violence par la violence” (1972, 256), même si dans la nouvelle cette violence reste purement verbale.

Plus tard, lorsqu’il retourne chez son père, William refuse la féminisation qui lui était imposée. Le but de sa visite est de demander de l’argent à son père pour se rendre à la Nouvelle-Orléans, où lui et ses acolytes ont caché un butin dont le lecteur ignore l’origine (WM 145). Sa motivation est filiale : il pense qu’un fils a le droit de demander de l’aide à son père (“There’s things a man can ask for” WM 146). Ce dernier ne semble guère intéressé par les problèmes de William et prétend ne pas avoir d’argent. À ce moment précis, le mythe du père fortuné resurgit : “Everybody know you got [money]” (WM 146), lance William. Comme dans l’épisode de la barque, le père ridiculise la virilité de son fils : “And you supposed to be a man” (WM 147), sans voir sa détresse. William se sent humilié par les railleries de son père qui ne cesse de répéter “and you a man...” (WM 147). La révolte du fils contre un père moqueur éclate, encadrée dans la narration par deux blancs typographiques : “He felt his arm go up, but it was not his arm moving. He could not see when his fist came down, but he felt something crumble. ‘A man got a right...’ He stood there crying until the tears were all used up” (WM 147). Ici se trouvent cristallisées les

observations d'Albert Camus dans *L'homme révolté* puisque selon le philosophe, "le mouvement de révolte s'appuie [en partie] sur la certitude confuse d'un bon droit, plus exactement d'une impression, chez le révolté, qu'il est 'en droit de...'" (27). La tentative infructueuse de William pour être reconnu comme un fils par son père prend ici un tournant décisif : "le premier *non* du modèle" formulé dans l'épisode de la barque aboutit selon l'esthétique girardienne à "une expulsion dans les ténèbres extérieures" (Girard 1972, 257) ; le second "non" amène William au parricide. En effet, dans l'impossibilité de trouver le père qu'il cherchait, et ne rencontrant que du mépris, William en vient aux mains et la conséquence de son acte est sans appel : "His father was dead" (WM 147). Il est parvenu à faire taire le père mais il ne voulait pas lui donner la mort : "He had not meant to: the old man had died so easily" (WM 147). Comme c'est le cas dans la lecture que Girard propose du complexe d'Œdipe, le fils est ici "le dernier à apprendre qu'il [était] en marche vers le parricide" (Girard 1972, 257). Après cette scène, William devient étranger à lui-même, il regarde son bras et l'accuse du meurtre : "He lifted his arm and held it in the same position. He felt the muscles in his shoulder and along the arm. They had killed the old man. He had not done it" (WM 148). S'il regrette son geste, William n'en minimise pas pour autant l'importance dans son devenir homme : "He had not intended to but he had done it, and now there was no shivering like a baby. A man did what he did and didn't study about it afterwards" (WM 148). La mise à mort – bien qu'involontaire – du père rentre dans la même logique que la tragédie œdipienne : le sujet doit "*mettre à mort*" le père "pour devenir sujet" (Kristeva 1996, 133). William met un certain

temps à assumer ce qu'il a fait, bien que la dernière phrase de la nouvelle confirme sa force intérieure et présage un avenir plus satisfaisant pour lui : "the things a man has done he must abide with" (WM 151).

L'inscription de la perte dans la fiction de Grau a souvent trait aux relations humaines et, si dans *The Keepers of the House* l'idée de paradis perdu apparaît alors qu'Abigail Howland fait la lecture du chef d'œuvre de Milton à son grand-père (36), dans *Evidence of Love* le texte de Milton est la raison pour laquelle l'un des personnages sera baptisé Edward Milton, au grand dam de sa mère qui déclare : "If only your father hadn't read *Paradise Lost* that year"<sup>15</sup>. Le paradis perdu est partout dans ce roman familial : il renvoie non seulement à la famille d'Edward Milton Henley au moment de sa naissance mais aussi à celle dont il deviendra le chef, le patriarche, pour reprendre le titre de la nouvelle qui a servi de point de départ à Grau<sup>16</sup>. Lorsqu'il parle de sa famille, Edward Milton n'hésite pas à commenter, "We had always been a loosely connected family. I wonder if even my parents carried any vivid image of each other. I think they, like all of us, dealt in terms of pictures of each other. Recognized when seen, but not remembered out of sight" (EL 14). Dans ce contexte d'indifférence, la rébellion d'Edward Milton ne pourrait lui être que bénéfique : en prenant des décisions inattendues, il parviendrait à montrer à ses parents qu'il existe et qu'il n'est pas qu'un nom sur le livret de famille. Pourtant, il n'en fera rien. C'est son fils qui se rebellera contre l'ordre du père le premier. Edward

---

<sup>15</sup> Shirley Ann Grau, *Evidence of Love* (New York: Alfred A. Knopf, 1977) 14. Par la suite, le roman sera abrégé *EL* dans le corps du texte.

Milton, pour sa part, se rebiffe simplement contre un homme qui l'appelle Miltie : "I explained to him that I could not tolerate disrespect to the name of a great poet" (EL 14). Il accepte donc sans broncher la Loi du père et suit à la lettre les conseils qui lui sont donnés.

Comment ne pas être surpris, dans un monde aussi réglé, de voir son fils suivre ses propres intuitions ? Edward Milton a tout fait pour que Stephen, soit un fils parfait, son fils parfait : il avait engagé une mère porteuse pour être certain que sa progéniture ne serait qu'à lui ("It must be mine alone, it must have no blood attachment to any of my wives", EL 32), et qu'il serait unique et parfait en tout point de vue. Le seul problème, c'est que tout enfant n'est pas forcément aussi docile que ses parents pourraient le souhaiter :

My friends congratulated me on Stephen – the perfect son, they often called him. I myself was never so sure. I was beginning to suspect that the scatter-shot fallout of the genetic code had defeated me. There was something in him... how can I say this? At times he seemed so predictable, so open and clear, like the sand bottom of a shallow lake. Then, abruptly, he changed completely, vanished. (EL 35)

Dans ce passage, Edward Milton remet lui-même en question le comportement de son fils. Un tel aveu est difficile si l'on pense à tous ses efforts pour créer le fils modèle. Rebelle, Stephen l'est à l'école, refusant d'assister au cours de sport : "I cannot agree with the concept of an all-around man'", écrit-il à son père (EL 35) ; ses lettres n'ont rien de filial (EL 36) et, lorsqu'il annonce à son père qu'il veut être pasteur à l'église unitarienne, ce dernier ne parvient pas à le faire changer d'avis.

---

<sup>16</sup> "The Patriarch" fait partie du recueil *The Wind Shifting West*.

Quand Stephen est nommé dans la paroisse de Shelby en Pennsylvanie, la séparation est complète ; le fils ne suivra pas les pas de son père.

Comme elle l'a fait dans *The Keepers of the House* et *The Condor Passes*, Grau donne à chacun des chapitres du roman le nom du personnage qu'elle lui consacre. Elle parfait ici sa technique en ayant recours à la voix du personnage et non à une instance narrative à la troisième personne. Ainsi, dans le second chapitre, "Stephen Henley", le lecteur entre directement dans l'esprit du personnage et comprend mieux ce qui l'oppose à son père : "Pity is not an emotion my father inspires. Anger and hate, these are what he produces in people. He is the sort of man who ought to live in violence – only he doesn't" (EL 49). Ironie de la situation, Stephen remarque : "My father has cultivated hate and lived serenely, unmarred by any action. I, of gentle respectable habits, found myself in violent action" (EL 50). On voit ici que la vie d'Edward Milton est plus contrôlée que celle de son fils, que la violence reste extérieure et qu'il n'a pas à en craindre les conséquences. Tout danger est soigneusement écarté de manière légale, par l'entremise d'avocats ; Stephen, qui a choisi de vivre sa vie à l'écart de son père, ne peut faire de même. Sa rébellion est un combat par les mots, le père se réduit à un mythe au sens lacanien du terme<sup>17</sup>. Stephen souhaite par-dessus tout être différent et n'a de cesse de "tuer le père" en faisant des choix qui élargissent constamment le fossé qui les sépare : "All his life my father was a collector of beautiful women. (...) Unlike him, I am quite impartial. I

---

<sup>17</sup> "La seule fonction du père, dans notre articulation d'être un mythe, c'est justement (...) toujours et uniquement le *Nom-du-Père*" (Lacan 500).

admire beauty in women, but I am not moved to possess them in any way" (EL 60).

Sans grande surprise pour le lecteur, Stephen refuse aussi de laisser son père choisir les jeunes filles qu'il fréquente ; rebelle jusqu'au bout, il n'hésite pas à prendre des risques et refuse de succomber à la facilité : "my father did not win. The choice of woman was mine", dit-il sur un ton de vainqueur (EL 62).

L'Autre féminin qu'est sa mère reste un mystère pour Stephen. Edward Milton avait pris de nombreuses précautions en la sélectionnant et lui avait fait promettre de ne pas revenir : "My only requirement was that she disappear completely. And so she did. I bought her a ticket to San Francisco, with the understanding that she was free to leave the train at any stop west of Pittsburg" (EL 32). À l'âge de soixante-et-un ans, Stephen s'interroge cependant sur sa génitrice, mais ce n'est pas lui qui mènera à bien la quête de la mère. Par un semblant de hasard il découvre, chez son propre fils, Paul, le tableau d'une femme dont l'apparence lui est familière : "This was a young woman, her hair drawn back severely from a center part, tiny corral earrings in her ears, hands folded primly in her lap. She was wearing a silvery blue dress, with a high lace collar, tucks fanning across her shoulders like a sunburst. Her face was gentle and kind and placid, holding neither joy nor sorrow" (EL 98). La description du portrait est précise et détaillée ; Stephen est inexplicablement attiré par ce personnage. Son fils, qui a observé le tableau avec minutie, a depuis longtemps découvert le secret de la mystérieuse jeune femme : "'That's the way the house looked about the time you were born (...). And do you know why her portrait looks familiar to you? That's yourself you are seeing. That's your mother" (EL 100). Le jeu

des générations est intéressant, tout comme l'est l'image du miroir : celle-ci révèle l'importance de la "déchirure d'une intimité fermée" (Nancy 47) et montre combien Stephen, tout comme le fœtus de Joan Mitchell, est resté présent dans le cœur de sa mère et en a nourri la création artistique. Le travail et les goûts de collectionneur de Paul permettent de délivrer ce que Julia Kristeva appelle "une mémoire que l'on a voulu assassiner, qui a pu survivre sous les traces déplacées et condensées du dessin et de la peinture, et qui, par la dramaturgie analytique de la parole, retrouve une vie" (1997, 33). Stephen n'avait pas dit à Paul qu'il pensait beaucoup à celle qui lui avait donné naissance. Devant l'excitation de son fils en raison du phénomène d'inquiétante étrangeté qu'il est en train de vivre, il avoue : "She *has* been in my mind this last year. Now that I'm nearing the end of my life, I seem to want to go back and pick up all the pieces and fit them together..." (EL 100). Paul collectionne depuis longtemps les tableaux d'une certaine Mary Morrison Remick et il a compris qui elle était lors d'une exposition : "she had nothing but portraits of boys – and they all looked a great deal like you" (EL 101). À l'instar de son père, Stephen ne semble pas très intéressé par l'identité de celle qui l'a enfanté ; les recherches de Paul lui semblent démesurées : "Was the presence of blood so important to him? What strange evidence of love was this? [...] Even if the woman were my mother, well, it was not so important..." (EL 101). Ne trouve-t-on pas ici la plus belle des rébellions contre le non-dit, contre l'oubli des parents ? Paul se révolte silencieusement contre un père qui n'a jamais véritablement voulu savoir d'où il venait.

Tous les textes étudiés ici montrent combien il est important pour les enfants d'affirmer une identité propre. Ils évoluent tous à leur façon dans "le temps de la reconnaissance" dont parle Vladimir Jankélévitch, ce "temps organique et actif d'incubation" qui aboutit à un "mûrissement" de l'être (117). Joan Mitchell dans *The House on Coliseum Street* ne devient femme que lorsqu'elle parvient à se libérer du passé en faisant symboliquement naître l'enfant interdit. Le narrateur de "The Last Gas-Station" évolue dans un espace en marge et parvient à la reconnaissance grâce à son récit empreint de nostalgie et marqué par l'attente de jours meilleurs. La révolte de William, dans "The Way of a Man", si elle amène la mort du père, permet au fils écorché qu'il est de confirmer son existence, mouvement formateur que Paul, dans *Evidence of Love*, est l'un des seuls à atteindre de manière pacifique en cherchant dans le passé l'origine manquante de sa généalogie. En se rebellant, tous ces fils et ces filles ont pour but de préserver l'intégrité de leur personne afin de s'assurer un devenir viable. L'avenir, dans les écrits de Grau, n'est possible que lorsque le passé a été compris et que le présent peut enfin s'insérer dans une chronologie évolutive et non régressive. L'espoir pour les fils et les filles ne peut se concrétiser que dans une rébellion contre l'ordre établi.



## Ouvrages cités

### Sources primaires :

- Grau, Shirley Ann. *The Black Prince and Other Stories*. 1955. Greenwich, Connecticut: Fawcett Books, 1973.
- . *The House on Coliseum Street*. 1961. New York, NY: Avon Books, 1986.
- . *The Keepers of the House*. 1964. New York, NY: Avon Books, 1985.
- . *The Condor Passes*. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1971.
- . *The Wind Shifting West*. Greenwich, Connecticut: Fawcett Books, 1973.
- . *Evidence of Love: A Novel*. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1977.

### Sources secondaires :

- Bonifas, Anne-Marie. "Sur un problème sudiste : Shirley Ann Grau et les fantômes du passé". *Études anglo-américaines* 27 (1976) : 97-108.
- Brown, Laurie L. "Interviews with Seven Contemporary Writers." *The Southern Quarterly* 21 (Summer 1983): 3-22.
- Canfield, John. "A Conversation with Shirley Ann Grau." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 25.2 (Winter 1987): 39-52.
- Kaylor, Noel Harold, Jr. "Interview with Shirley Ann Grau." *Short Story* 8.1 (2000): 101-109.
- Huet, Colette M. "Introduction". Shirley Ann Grau. *La Maison du Colisée*. Traduit et présenté par Colette M. Huet. Paris : Stock, Collection "Les liens du monde", 1962. 3-6.

Lamothe, Elisabeth. "En quête des jardins maternels : Voix polyphoniques de Katherine Anne Porter, Ellen Glasgow et Eudora Welty". Thèse de doctorat sous la direction de Nicole Ollier, Université de Bordeaux III, 2003.

*Autres sources :*

Barthes, Roland. *Mythologies*. 1957. Paris : Seuil, Collection "Points essais", 1970.

Camus, Albert. *L'homme révolté*. 1951. Paris : Gallimard, Collection "Folio essais", 1985.

Cooper, David. *Mort de la famille*. 1971. Traduit de l'anglais par Ferial Drosso-Bellivier. Paris : "Points civilisation", 1972.

Dor, Joël. *Le Père et sa fonction en psychanalyse*. Paris : Points hors ligne, 1989.

Girard, René. *La Violence et le Sacré*. 1972. Paris : Hachette Littératures, Collection "Pluriel/Philosophie", 2006.

---. *Des choses cachées depuis la fondation du monde : Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort*. 1978. Paris : Grasset et Fasquelle/Le Livre de Poche, 2001.

---. *Celui par qui le scandale arrive : Entretiens avec Maria Stella Barberi*. 2001. Paris : Hachette Littératures, Collection "Pluriel", 2007.

Jankélévitch, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien : 2. La méconnaissance, le malentendu*. Paris : Seuil, Collection "Points essais", 1980.

Kristeva, Julia. *Sens et non-sens de la révolte : Pouvoirs et limites de la psychanalyse I*. 1996. Paris : Fayard/Le Livre de Poche, Collection "Biblio essais", 1999.

---. *Au commencement était l'amour*. Paris : Hachette/Le Livre de poche, 1997.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*. Paris : Éditions de l'Association Freudienne Internationale, 1999.

Liénard, Marie. "Flannery O'Connor : La nouvelle comme parabole". *Études* 402.5 (mai 2005) : 657-66.

Nancy, Jean-Luc. *Au Fond des images*. Paris : Galilée, 2003.

Porge, Erik. *Les Noms du père chez Jacques Lacan*. Toulouse : Eres, 1994.

Rosolato, Guy. *Essais sur le symbolique*. 1969. Paris : Gallimard, Collection "Connaissance de l'inconscient", 1974.