



HAL
open science

‘I think it’s fair to say that everything a writer hears or reads is potentially an influence’: De l’hypotexte à l’intertexte dans la fiction de Shirley Ann Grau

Gerald Preher

► **To cite this version:**

Gerald Preher. ‘I think it’s fair to say that everything a writer hears or reads is potentially an influence’: De l’hypotexte à l’intertexte dans la fiction de Shirley Ann Grau. Claire Bazin; Marie-Claude Perrin-Chenour. Textes & Genres IV : Les réécritures du canon dans la littérature féminine de langue anglaise, Publidix/Presses de l’Université Paris X-Nanterre, pp. 399-419, 2011. hal-04104782

HAL Id: hal-04104782

<https://hal.science/hal-04104782v1>

Submitted on 10 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.

**“I think it's fair to say that everything
a writer hears or reads is potentially an influence”:
De l’hypotexte à l’intertexte dans la fiction de Shirley Ann Grau**

Gerald PREHER

We all know that there is another story to
be told.

Adrienne Rich (25)

Dans "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", Adrienne Rich écrit :
"We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever
known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us" (19). Ces mots
suggèrent qu’avant d’écrire, un auteur doit s’imprégner de son héritage culturel pour
mettre en œuvre ce que Genette appelle l’« Hypotexte »¹, c’est-à-dire ce qui sous-tend
tout texte, qu’il soit ou non de fiction : faits culturels, lectures et tout autre élément
pouvant entrer en compte dans le processus de création. En ce sens, la présente étude
traitera plus du rapport « hypo/hypertextualité » que d’« intertextualité ».

En allant à contre-courant des valeurs sudistes et en présentant ce qui ne
devrait être vu, la fiction de Shirley Ann Grau épouse à la perfection ce que Rich
perçoit comme l’obligation qu’ont les femmes écrivains de consigner leur propre
version de l’Histoire, en utilisant l’hypotexte que leur fournit la connaissance du
monde qui les entoure. Dans son article séminal consacré à Grau, Anne-Marie
Bonifas explique :

[C]’est (...) un passé dévoyé et dévoyant qui pèse sur le Sud et que dénonce Shirley
Ann Grau, car non seulement il propose un modèle fondé sur la falsification, mais
encore il perpétue des habitudes intellectuelles, morales, sociales, où l’attachement
à la forme – au détriment de l’essence – fait figure de vertu cardinale. (98)

¹ Voir Gérard Genette, *Seuils* (1987 ; Paris : Éditions du Seuil, Collection « Points Essais, » 2002).

Dans ses nouvelles et romans, Grau retrace le chemin de ses aînés, s'empare de l'héritage littéraire américain et propose de faire le point sur l'évolution des mentalités, quitte à constater bien souvent que rien n'a véritablement changé : dans le Sud, le temps semble s'être arrêté pour ne jamais réellement reprendre son cours. Mais l'intertextualité est également convoquée par le biais de références aux grands noms de la littérature américaine du XX^e siècle, parmi lesquels Elizabeth Madox Roberts, Carson McCullers ou encore Ralph Ellison. Grau offre ainsi un regard critique sur une société qui n'a pas toujours accepté certaines remises en question fictionnelles, pourtant lucides, sur ses travers.

Le but de cet article est de mettre en évidence l'importance de l'hypotexte et de l'intertexte dans une œuvre encore peu connue, bien que reconnue. Mon propos portera tout d'abord sur "The Black Prince"², la première nouvelle de Grau publiée dans un magazine national sous le titre "The Sound of Silver"³. Grau explique à son sujet : "To a person of Anglo-American background the name "Black Prince" does not conjure up images of knights and Crecy and Poitiers. The Black Prince is the Prince of Darkness."⁴ Si les chevaliers médiévaux n'ont pas influencé Grau, les *folk tales* semblent se présenter comme un contrepoint intéressant à une nouvelle qui annonce déjà *The Keepers of the House*⁵, son troisième roman. Je voudrais ensuite proposer une relecture de *The House on Coliseum Street* à travers les textes de deux grandes dames de la littérature du Sud, Elizabeth Madox Roberts et Carson McCullers, en mettant en parallèle le destin des adolescentes qu'elles y dépeignent. Enfin, je me tournerai vers les deux romans majeurs de Grau, *The Keepers of the House* et *The Condor Passes*, qui attestent de l'influence du roman *Invisible Man* de Ralph Ellison et témoignent de l'intériorisation de la question raciale dans la conscience sudiste.

² La nouvelle apparaît dans *The Black Prince and Other Stories*. Toutes les références, précédées de BP, renvoient à l'édition Fawcett de 1973.

³ Shirley Ann Grau, "The Sound of Silver," *New Mexico Quarterly* 23 (Summer 1953): 127-52.

⁴ Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 18 août 2006. Je tiens à remercier Shirley Ann Grau de m'avoir autorisé à utiliser des éléments de notre correspondance.

⁵ Toutes les références au roman, précédées de KH, renvoient à l'édition Avon de 1985.

Du *folk tale* à la nouvelle : "The Black Prince"

Grau définit sa première nouvelle comme "a fairy story, a legend" (1968, 321). Le texte relate la rencontre d'Alberta Lacy et de Stanley Albert Thompson, le prince noir qui donne son titre au récit. Grau explique : "I've always thought of the courting of Stanley and Alberta as a ballet. Actually when I remember the whole story I see it as a dance."⁶ La dimension musicale est renforcée par la présence, à divers stades de la nouvelle, d'une chanson populaire intitulée "Alberta" : "there is an old song about a desirable young lady named Alberta. It's a courting song. I heard it when I was a child, liked the tune and remembered it"⁷. Grau se fait ainsi l'écho de Joyce Carol Oates pour qui "... prose is a kind of music: music creates 'mood.' What is argued on the surface may be but ripples rising from a deeper, sub-textual urgency" (*Uncensored* xi). La musique crée une ambiance particulière dans "The Black Prince", comme le fait Sally B. Blanton : "while Grau's work, as written literature, clearly differs from oral folktales, her stories share many elements found in this ancient genre" (47). Grau entre dans deux des quatre catégories relevées par Arthur Palmer Hudson dans son étude *Folklore Keeps the Past Alive* :

Fiction of contemporary life using folksongs as an important device or material describing characters and local color.

Fiction employing folksong as an essential thematic, structural, or atmospheric medium. (52)

Dans son album *Self Portrait* (1970), Bob Dylan reprend le *folksong* qu'entonne Stanley Albert pour séduire Alberta mais sa version est, selon Grau, beaucoup plus structurée que celle dont elle se souvient⁸. Une comparaison de l'un des vers reproduit dans la nouvelle avec celle interprétée par Dylan l'atteste :

Alberta what's on your mind
Alberta what's on your mind
My heart is so sad 'cause you treat me so bad

⁶ Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 25 novembre 2006.

⁷ Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 25 novembre 2006.

⁸ Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 16 avril 2007 : "[Dylan's lyrics] are far too modern and coherent/logical. My 'Alberta' was an old song I heard in whisps and pieces from many different voices at many different times – a soft lovely song that could have been a lullaby but wasn't. I have no idea who Alberta was; it seems an unusual name to me."

*Alberta what's on your mind
Alberta let your hair hang low*⁹

Dans cette dernière strophe, Dylan présente certes la tristesse du narrateur mais accentue davantage ses interrogations que ses sentiments. Stanley Albert, en revanche, montre à Alberta qu'il s'inquiète pour elle et son attitude l'accable, répétant : 'Alberta, why you treat me so unkind?'

Un soir, caché entre les pins, Stanley Albert surprend Alberta en fredonnant ces quelques mots :

*"Alberta, what's on your mind,
Alberta, why you treat me so unkind?
You keep me worried, you keep me blue
All the time,
Alberta, why you treat me so unkind?"* (BP 47)

Dylan et Stanley Albert mettent tous deux l'accent sur le prénom de la jeune femme, soulignant ainsi leur désarroi. Le second couplet de la chanson de Stanley Albert sert à convaincre Alberta qu'il peut lui procurer tout ce dont elle rêve :

*"Alberta, let your hair hang low,
Alberta, let your hair hang low.
I'll give you more gold
Than your apron can hold."* (BP 47)

Alberta fait preuve de répartie et, aux paroles de son courtisan caché parmi les pins, répond de manière bien terre-à-terre : "I ain't got no apron" (BP 48). Malgré tout, quand Stanley Albert apparaît, Alberta est séduite et reconnaît en lui l'homme qui l'avait intriguée lors de leur première rencontre, au cours de laquelle il avait déjà entonné ce même refrain. Il orchestre le jeu de la séduction autour de sa mystérieuse identité. Ce jeu se met à ressembler à une parodie de duo musical, si l'on en croit les répliques de chaque personnage (BP 36). Alberta n'est pas insensible au charme de l'étranger, et tente de désamorcer l'intérêt naissant de son amie Maggie Mary pour Stanley Albert :

"Don't you be having nothing to do with this here Stanley Albert Thompson."
Mary Maggy began to walk again, slowly, smiling just a little bit with one corner of her mouth. "Sounds like you been thinking about him for yourself."

⁹ Bob Dylan, "Alberta," <http://www.bobdylan.com/moderntimes/songs/alberta2.html> (15/03/2007).

Alberta jammed both hands down in the pockets of her dress. "I been thinking nothing of the sort." (BP 39)

La double négation qu'utilise Alberta rend compte du parler noir et dans le même temps renforce l'interdiction qu'elle essaie de formuler. Malgré tout, les deux démonstratifs ('this here') montrent qu'elle se l'est déjà approprié. Quand Mary Maggy interprète son attitude, Alberta préfère se fermer, ce que suggère l'image métonymique du mouvement de ses *deux* mains plongeant dans les poches de sa robe, comme si, en les cachant c'est elle-même qu'elle dissimulait. Plus tard, Alberta observe, admirative, les différentes rixes auxquelles participe Stanley Albert : "Alberta sat on the porch (...) and watched Stanley Albert roll around the dust of the yard and didn't even blink an eye, not even during the third fight when Tim Evans, who was Maggie Mary's brother, pulled a razor" (BP 40). La description implique qu'Alberta ne veut rien perdre du combat et le recours à une double négation suggère, une fois de plus, son intérêt grandissant pour le jeune homme qu'elle s'efforce cependant de nier :

sometimes he'd sing a song (...). He had a good voice, strong and clear, and he pounded time with the flat of his hand on the table. And he'd always be looking at Alberta when he was singing until she'd get up, holding her head high and stiff, and march over to where Willie was and take hold of his arm real sweet and smile at him. And Willie would give Stanley Albert a quick mean look and then pour her a drink of his best whisky. (BP 43)

Alberta, incapable de montrer ses sentiments en public, n'est pas encore prête à céder aux avances du chanteur. Ce n'est que lorsqu'ils se retrouvent seuls qu'Alberta prend véritablement conscience de la singularité du jeune homme : "There wasn't a man could hide behind a pine under a bright moon. There wasn't a man could pass a bright open space and not be seen" (BP 47). Étranger, venu d'ailleurs, Stanley Albert intrigue Alberta et elle ne peut s'empêcher de voir en lui un être exceptionnel et succombe à son charme.

Les deux amants prennent alors la route main dans la main et rejoignent la maison de Stanley Albert. La scène oriente l'interprétation du lecteur, lui suggérant de voir dans le comportement d'Alberta une forme de prostitution. En effet, en

acceptant de suivre le chanteur, Alberta a implicitement répondu par l'affirmative à sa requête, "Just let you hair hang low" et, en réclamant ce qui lui a été promis, "'You ain't give me none of the things you said'" (BP 49), elle lie argent et sexe. On trouve donc ici une réécriture de la Tentation dans laquelle Alberta (Eve) accepte la pomme que lui présente Stanley Albert (le serpent) et en oublie son Adam (Willie). À ce sujet, Grau explique:

I have always been intrigued by the devil, his appearances (real and symbolic) in human life. That line of thought finally produced the story of Stanley and Alberta. I know that 'the prince of darkness is a gentleman' but in Stanley he seems more of a swinger.¹⁰

Alberta s'est corrompue en décidant de suivre Stanley Albert dans l'espoir de voir se matérialiser l'or promis. Elle réitère sa demande à plusieurs reprises et cite les mots de la chanson :

"That ain't what you promised. I remember how you came and sang:
'I give you more gold
Than you apron can hold'." (BP 50)

Dans cette reprise dévoyée du mythe de Faust, l'argent coulera effectivement à flots. Mais, bien qu'attirée par l'appât du gain, Alberta n'est pas pour autant devenue aveugle :

The candle was on the table to one side. It caught the brightness of Alberta's eyes as she stood smiling at Stanley Albert Thompson. The steady yellow light threw her shadow over his body, a dark shadow that reached to his chin. His own shadow was on the wall behind. She glanced at it over his shoulder and giggled. 'You better do something about your shadow there, Mr. Thompson. That there is a ugly shadow, sure.'

He turned his head and glanced at it briefly. 'Reckon so,' he said.

It was an ugly shadow, sure. Alberta looked at Stanley Albert Thompson and shook her head. 'I can't hardly believe it,' she said. 'You're a pretty man.'

He grinned at her and shook himself so that the shadow on the wall spun around in a wild turn. (BP 50)

Le jeu des ombres révèle l'identité sombre de Stanley Albert, sa face cachée, et leur contact anticipe et préfigure l'accouplement des corps. La clarté de la pièce met

¹⁰ Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 25 novembre 2006.

également en relief la noirceur des motivations d'Alberta : les allitérations en /s/ dans 'It caught the brightness of Alberta's eyes as she stood smiling at Stanley Albert Thompson' suggèrent un renversement de la scène traditionnelle : ce sont les yeux de la jeune fille qui rappellent ceux du serpent. Au lieu d'être effrayée à la vue de l'ombre maléfique d'Albert Stanley, Alberta s'exclame : "If he don't do any more than dance on a wall, I ain't complaining'" (BP 50). L'ombre est ainsi personnifiée et acceptée ; Alberta a obtenu ce qu'elle voulait : "The coins weighed down the pockets of her dress, and his hands were warm against her skin. 'I reckon I'm satisfied,' she said" (BP 51). La scène introduit une rupture dans la vie d'Alberta qui accepte de tout quitter pour vivre avec Stanley Albert.

Grau utilise le *folksong* pour donner à son texte une valeur mythique ; son récit mêle surnaturel et ouverture sur la réalité. Elle s'inscrit ainsi dans une lignée définie par Arthur Palmer Hudson:

The most interesting and artistic use of folksong is that which serves description of the inner, imaginative lives of the characters. Indeed, we often listen to a song hovering in the subconscious and emerging only in phrases and snatches, like the verbal substance of dreams. (Hudson 54-55)

Le mythe ainsi créé dans la nouvelle trouve un écho dans le roman *The Keepers of the House* où l'histoire d'Alberta et de Stanley Albert est réactivée et mise en abyme lors de la rencontre de William Howland avec Margaret : "William remembered some of the stories he'd heard years and years ago. Stories of Alberta, the great tall black woman who lived up in the hills with her man Stanley Albert Thompson..." (KH 82-83). L'accent mis sur le mot 'stories' renforce l'idée que le Sud est une région de conteurs, que chaque histoire demeure dans la mémoire de celui qui l'a entendue et resurgit sans crier gare quand une situation la rappelle. Comme l'écrit Barthes, « Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles. Tout peut donc être mythe ? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif » (181).

L'écrivain est sujet aux mêmes forces quand des lectures apparemment oubliées lui reviennent à l'esprit. C'est ce que suggère le second roman de Grau, *The House on Coliseum Street*, dont la trame narrative et la thématique rappellent à la fois la nouvelle d'Elizabeth Madox Roberts "The Scarecrow"¹¹ et le roman de Carson McCullers, *The Member of the Wedding*¹².

De la crise d'adolescence à l'émergence d'une identité : Échos de Roberts et McCullers

Shirley Ann Grau est une voix singulière dans la littérature du Sud : chaque roman est l'occasion d'une nouvelle expérimentation, explore un nouveau thème, un nouveau paysage. Pourtant à la lecture de *The House on Coliseum Street*¹³, on ne peut qu'être interpellé par les similitudes qui lient Joan Mitchell au personnage de Joan dans "The Scarecrow" d'Elizabeth Madox Roberts. Les deux héroïnes portent le même prénom, sont toutes deux benjamines d'une famille de filles, se sentent plus proches de leur père que de leur mère et surtout sont en osmose avec leur environnement, que ce soit la ville pour l'une ou la campagne pour l'autre. De plus, Grau avoue son admiration pour Roberts :

Roberts is a marvellous writer. She is one of the very few people I admire enough to have collected a complete set of her first editions. I think it is her great dignity and her sense of man's place on the earth.¹⁴

La place de l'Homme dans le monde est également au coeur de la production de Grau, comme le montrent les questions que se posent les deux Joan sur leur avenir au moment de l'adolescence. Au début de *The House on Coliseum Street*, Joan Mitchell se remémore La Nouvelle Orléans :

¹¹ La nouvelle est reproduite dans *The Haunted Mirror*. Toutes les références, précédées de *HM*, renvoient à l'édition Viking de 1932.

¹² Les références au roman, précédées de *MW*, renvoient à l'édition Houghton Mifflin de 2004.

¹³ Les références au roman, précédées de *HCS*, renvoient à la première édition publiée chez Alfred A. Knopf en 1961.

¹⁴ Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 12 Mai 2007.

The close windless heat of a river town. The swamp smell after the daily rain. The oleander bushes with their glossy thriving poisonous leaves. The grass and vines that grew so frantically you could see them move – the way you could see the heavy white moonflowers open on summer nights, the way they unfolded in the heat, stretching until their backs were broken and they flopped open and died. And the sky was like a teacup fitted overhead, close and hard and shiny as china. (HCS 7-8)

La minutie avec laquelle Joan décrit la ville laisse entrevoir sa nostalgie du passé ; senteurs et sensations envahissent le souvenir. Tout d'abord, les phrases brèves, dépourvues de verbe, transmettent les impressions de la jeune fille ; ensuite, la vie végétale prend le dessus et Joan s'efforce d'en donner un inventaire aussi précis que possible, comme si son existence était trop éphémère pour en saisir toute la beauté. La ville est pleine d'une vie que Joan tente de s'approprier après avoir été obligée d'avorter. Elle s'efforce de combler le vide qu'elle ressent en elle par la multitude de mouvements qu'elle perçoit autour d'elle. À mesure que progresse la description, le rythme s'accélère et, comme pour indiquer que l'espace d'une phrase ne suffit pas, elle reprend son souffle et enchaîne en décrivant un ciel qui reflète ses espoirs de fertilité. La dichotomie entre le dedans et le dehors, le vide et le plein, la mort et la vie, est ici manifeste. Joan garde l'espoir d'une nouvelle grossesse, chérissant l'idée que "the hurt will stop when [she is] pregnant. When all that empty space is filled up" (HCS 217). Son seul regret est qu'il faille un homme pour amorcer le processus :

it's a pity you have to have a man for it. It would be so much nicer if it just happened. If each time the little ovum burst out it carried a full child, instead of just half one. If you could just say this is my child, and not just half mine... (HCS 217)

La succession de 'if' montre à la fois le désir de Joan de concevoir seule et sa déception douloureuse à l'idée que la parthénogenèse n'existe pas chez les êtres humains. On retrouve dans le roman de Grau les mêmes thèmes que ceux abordés par Katherine Ann Porter dans "The Princess". Élisabeth Lamothe note en effet que « la nouvelle met l'accent sur la fragmentation de l'identité féminine, du fait des

injonctions sociales stipulant que le féminin n'a pas sa place aux côtés de l'intellect et de l'âme mais reste marqué par la nature et le corps » (218).

De la même manière, Joan dans "The Scarecrow" se réjouit de voir éclore les œufs dans la basse-cour ("they would give birth to more life" [HM 96]). Comme La Nouvelle Orléans pour Joan Mitchell, la basse-cour est un espace paisible, hors de la maison :

Away from the voices of the house she entered into the mid-morning quiet of the farm (...) her sense of the place spiced with odors of sweet lime and odors of the feathers that lay decaying in the dry dust under foot. (HM 95)

Les odeurs familières de la ferme enchantent Joan, qui se sent chez elle et reconnaît cet environnement comme faisant partie intégrante de sa personne. Étrangement, cette sensualité (au sens de 'perception par les sens', ici olfactifs et tactiles) ne se retrouve pas dans la sexualité des deux personnages ; Joan Mitchell regrette qu'il faille avoir une relation sexuelle pour concevoir, tandis que chez Roberts "Joan would not let any hand touch her. Since she could first remember, she would scarcely endure to let any other flesh touch her own" (HM 97). Le seul homme qui parvienne à approcher Joan est Tony ; leur mariage brise l'idylle qui la liait jusqu'alors à la terre de sa famille. Devant la maison de Tony, Joan entrevoit l'avenir : "She studied the house quickly as she stood before it. (...) She saw into a remote future and saw herself settled into it, but on the instant she rejected it as never being her own" (HM 114). Comme plus haut l'odorat et le toucher, un autre sens – la vision -- permet à Joan de comprendre que la maison de son mari ne sera jamais son foyer : la perception extérieure construit ici encore une image intérieure.

La méfiance de Joan envers les hommes se répète lorsqu'elle s'arme d'un couteau avant de rejoindre Tony dans leur chambre : "She chose one, that of the sharpest point, a paring knife four inches long in the blade, and concealed it in the bosom of her dress" (HM 116). La cachette confirme l'aversion de Joan pour tout contact humain. Si elle a eu une fois la faiblesse de se laisser toucher par Tony, elle ne

souhaite aucunement renouveler l'expérience et le voir "glad of his power over her" (HM 110). Aucune scène d'amour n'a lieu ; Joan décide de regagner la ferme familiale où le génie du lieu peut s'opérer : "She was walking back to her own way of life, to her own scenes and places..." (HM 119). La répétition de l'adjectif 'own' montre bien l'auto-suffisance de Joan dont la vie ne prend sens que grâce au lieu qu'elle habite et aux sensations qui en découlent. Seul son père comprend ce qui la ronge et pourquoi elle est revenue :

"Joan, she's not bound to marry where she's not of a mind to. She's not bound to marry. Let Tony Wright stay away from here. You all hearken to what I say. Joan, she's not married. You leave Joan be." (HM 121-22)

Il n'est pas surprenant que ce soit le père de Joan qui prenne son parti car lui aussi abhorre le contact humain (HM 98) ; seul compte son amour de la terre, qu'il a transmis à sa fille :

Since she was a small child her father had made a helper of her for himself, since he had no boys. He seldom talked to her, or to any other, but he knew that, following his great outcry, 'Joan, Joan, the corn!' the field would be tended. (HM 103).

En proclamant que Joan n'est pas mariée, et en allant jusqu'à le marteler aux oreilles de ses autres filles et de sa femme, le père marie symboliquement sa fille à la terre, seule entité digne de son attention.

La relation père-fille dans *The House on Coliseum Street* joue également un rôle important. Au départ, Joan n'a guère de respect pour son père : "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 people" (HCS 47). Il apparaît à plusieurs reprises dans le roman, en particulier quand Joan a un peu trop bu (HCS 82), et de manière significative à la fin de l'histoire, par l'intermédiaire de la seule trace matérielle qu'il a laissée derrière lui :

In the center of the tiny yard the tile fountain gurgled gently. The bronze dolphins leered and squirted obscenely. It was the one mark her father had made on the house on Coliseum Street. Joan thought: Except for me. (HCS 241).

À nouveau, la description de l'extérieur tend à exprimer le mal intérieur : les dauphins apparaissent désormais comme des symboles sexuels qui suscitent le dégoût de Joan ; dans le même temps, ils lui ouvrent également les yeux : "My father knew I would have to leave someday. And he fixed it so I can go...." (HCS 241). Les deux Joan se retrouvent ainsi au même point à la fin des récits, toutes deux sauvées par leur père et libérées des conventions sociales.

Néanmoins, le roman de Grau va plus loin que la nouvelle de Roberts, transposant l'un des thèmes de "The Scarecrow" (le rejet de l'homme) dans un contexte plus contemporain. L'écrivaine reconnaît en effet : "There are very few plots available to any writer, so we work with the same material."¹⁵ Joan Mitchell, à l'inverse du personnage de Roberts, recherche désespérément l'amour et le moyen de lui donner naissance sous la forme d'un enfant. Sa quête est identique à celle de Frankie Addams dans *The Member of the Wedding* et se résume en un mot : "We". À chaque page de *The House on Coliseum Street* où l'on voit Joan se morfondre à cause de sa solitude, des échos de Frankie se font entendre et attestent de l'admiration de Grau pour sa consœur géorgienne. Elle écrit : "I admire her work. A subtle, intelligent, graceful writer. McCullers is a wonderful writer. She has a haunting quality that lingers long after the reading is finished"¹⁶ – une caractéristique que Louise Y. Gossett relève chez Grau : "Miss Grau's skill in making hard and clear descriptions gives the dissociation of Joan the circumstantial vividness of a dream which cannot be forgotten" (189).

Pour Frankie, 'scared' et 'lonesome' sont synonymes, un amalgame qui indique son propre état d'esprit, explicité par les premières lignes du récit : "This was

¹⁵ Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 20 Mai 2007.

¹⁶ Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 16 et 27 mai 2006. Joyce Carol Oates partage l'avis de Grau, elle commente : "*The Member of the Wedding* is an exquisitely rendered, genuinely haunting work of art..." "You Are the We of Me," *Uncensored* 274.

the summer when for a long time she had not been a member. She belonged to no club and was a member of nothing in the world" (MW 3). Tout au long du roman, elle cherche à créer un lien avec le monde en imaginant une grotesque comédie : un mariage à trois avec son frère et sa fiancée. De la même façon, Joan Mitchell cherche à échapper à sa solitude ; son avortement lui fait prendre conscience que "Being one is lonesome" (HCS 204) ; à l'inverse du père de Frankie, déboussolé depuis la mort de sa femme ("he walked the dawn-stale kitchen like a person who has lost something, but has forgotten what it is he has lost" [MW 52]), Joan sait ce qu'elle a perdu : "it's gone. It wasn't anybody's but mine, and it's gone" (HCS 179). Avec ce personnage, Grau propose une variation sur le thème favori de McCullers, la solitude, qu'elle pousse plus loin en retirant à la jeune fille son bien le plus précieux. Là où McCullers explore les maux du cœur, Grau s'attache aux dommages subis par le corps, au déchirement intime qui résulte d'un avortement¹⁷.

Ainsi, Joan se sent tellement différente après sa grossesse qu'elle s'exclut volontairement du groupe qu'elle fréquentait auparavant :

She could see the way the other students looked at her now – a mixture of amusement and annoyance. A nut: they thought clearly. She shrugged and paid no attention. She scarcely talked to anyone, even people she had known long before... (HCS 176)

Les changements corporels (liés à la croissance, en ce qui la concerne) sont eux aussi à l'origine de la mise à l'écart de Frankie, qui s'exclame, "I wish I were somebody else except me" (MW 7). Frankie, comme Joan, est incapable de faire face à la vie ; elle évolue dans un monde imaginaire, cherchant à maîtriser sa peur de la solitude en essayant d'échapper à son reflet dans le miroir (MW 18).

Pour appartenir à un groupe et devenir un « nous », Frankie va même jusqu'à changer de nom. Le message de Berenice, la domestique noire, est essentiel et éclaire

¹⁷ Pour une étude plus détaillée du roman, je renvoie à mon article, « Corps et décor dans la fiction de Shirley Ann Grau », in *Textes et Genres III, L'écriture du corps dans la littérature féminine de langue anglaise : Actes des colloques de juin 2005 et juin 2006*, eds., Claire Bazin et Marie-Claude Perrin-Chenour (Nanterre : Publidix/Presses de l'Université Paris X-Nanterre, 2008), 385-406.

le roman de Grau comme la nouvelle de Roberts : "... things accumulate around your name," said Bernice. "You have a name and one thing after another happens to you, and you behave in various ways and do things, so that soon the name begins to have a meaning'" (MW 113). En effet, c'est en restant fidèles à leurs noms et donc à leurs identités que les trois jeunes filles parviennent à développer leur personnalité : la Joan de Roberts renoue avec la terre, Frankie regagne sa bourgade et Joan Mitchell retourne chez elle, même si elle n'a pas la clé de la porte. Si le sentiment d'incomplétude qui ronge Joan (elle n'a toujours pas fait le deuil de son enfant) rappelle la phrase inachevée de Frankie à la fin de *The Member of the Wedding*, "I am simply mad about—" (MW 163), les deux romans se terminent sur une note d'espoir : chez McCullers, "an instant shock of happiness" raye l'amertume de Frankie et présage des jours (plus) heureux, tandis que Grau, plus subtile, décrit une aube chargée de symboles qui semble présager l'épanouissement futur de Joan : "The water of the tile fountain turned lead-colored in the first light. The sun was beginning to come up" (HCS 242). Les plus grandes leçons à tirer du roman de McCullers sont énoncées par Berenice, véritable figure de sagesse (MW 119 par exemple). Dans la fiction de Grau, les Noirs jouent également un rôle important, même s'ils apparaissent souvent comme des hommes ou des femmes invisibles suivant le portrait archétypal établi par Ralph Ellison.

Les Noirs invisibles : Margaret, Stanley et Invisible Man

Le roman d'Ellison, *Invisible Man*¹⁸, s'ouvre sur le constat alarmant du narrateur :

I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids—and I might even be said to possess mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me. (IM 3)

¹⁸ Les références au roman précédées de *IM* renvoient à l'édition Random House de 1982.

En décrivant l'attitude des gens à son égard, le narrateur se détache d'abord du canon littéraire établi par Poe : contrairement aux écrits hantés par des personnages invisibles, le narrateur veut affirmer son appartenance au genre humain et surtout au monde réel. Aussi décline-t-il d'abord tous les éléments qui font de lui un homme, avant d'ajouter, plein d'ironie, qu'il est également doté d'un cerveau ; chaque segment successif assombrit le portrait qu'il dresse. Tony Tanner voit le roman d'Ellison comme "seminal for subsequent American fiction" (50), une affirmation qui semble confirmée à la lecture de *The Keepers of the House* et *The Condor Passes* de Grau. Cette dernière reconnaît pourtant : "I really don't remember Ellison very well. He was simply a literary icon of my youth. And that is the way I read him."¹⁹ Les Noirs dans l'œuvre de Grau doivent pourtant beaucoup aux mots qui ouvrent le roman d'Ellison.

L'exemple le plus flagrant se trouve dans *The Condor Passes*²⁰, qui s'ouvre sur le constat que dresse Stanley :

Me? What am I? Nothing. The legs on which dinner comes to the tables, the arms by which cocktails enter the living room, the hands that drive cars. I am the eyes that see nothing, the ears that don't hear.

I am invisible too. They don't look and don't see me. When they move, I have to guess their direction and get myself out the way... (CP 7)

Le corps du personnage est fragmenté : chaque membre est décrit séparément, selon la fonction qu'il remplit. L'homme devient une sorte de robot à tout faire et son intégrité disparaît au profit de son utilité. L'« homme invisible » a compris que son aspect extérieur est corrompu aux yeux des Blancs, alors il en décrit l'intérieur ; Stanley, lui, présente chacune des tâches qu'il doit réaliser et, ce faisant, décrit son enveloppe corporelle. De plus, le personnage suggère qu'il voit et entend des choses auxquelles il ne serait pas exposé si son invisibilité ne faisait pas de lui un être insignifiant qui se fond dans le décor pour ses employeurs : "So there we are. I think they're crazy and they don't think about me at all" (CP 11). La répétition du verbe

¹⁹ Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 15 mai 2007.

²⁰ Les références au roman précédées de l'abréviation CP renvoient à l'édition Fawcett de 1972.

'think' donne un contrepoint presque comique au lien de cause à effet que Stanley tente d'établir : il est invisible donc personne ne se soucie vraiment de ce qu'il pense.

Grau tourne parfois en ridicule l'idée d'invisibilité, comme par exemple à travers la description du couple que Stanley forme avec Vera :

His wife Vera, now, she was company. From the time he stepped in the door until he left in the morning, there'd be a steady stream of talk, flowing over him like a shower. They'd been married twenty-five years and he'd long ago stopped listening... (CP 19)

Le mariage est devenu routine et Vera invisible : elle n'est plus qu'un flot de paroles désincarné auquel Stanley ne prête même plus attention. Le rythme brisé de la seconde phrase suivante reflète d'ailleurs le supplice que Stanley pense vivre en l'absence de descendance :

Maybe it was his having no children that made the difference.
Maybe a man needed children. Maybe it was his fault. He'd never found out.
Now he was too old to raise a child. And Vera too old to have one.
Maybe that was why he felt so lonely at times. Maybe that was why he was so glad to get back to Vera. (CP 19)

On retrouve dans les mots de Stanley les mêmes préoccupations que chez Joan dans *The House on Coliseum Street*. Ici, l'homme se remet en question, comme le suggère l'utilisation anaphorique de 'maybe' qui ponctue ses commentaires, et reconnaît finalement l'importance de Vera. Le rôle que joue Stanley n'est jamais reconnu verbalement et son statut n'évolue guère, bien qu'il reçoive une somme plus que généreuse à la fin du roman quand son employeur décède. Ainsi quand il prend à nouveau la parole, c'est pour déclarer : "It's me, Stanley, your friendly guide, your humble servant, your loyal descendant of slaves" (CP 274). L'emploi d'un rythme ternaire qui ouvre une perspective sur la dure réalité de l'Histoire et le fait que Stanley se sente 'invisible' pour toute personne circulant dans la maison renvoient au mythe de la société sudiste dans laquelle chacun a sa place et où les couleurs ne doivent pas se mélanger, en tout cas pas de façon ostentatoire. Stanley reste donc tout au long du roman le personnage phare même si sa présence est niée par ceux qui l'approchent. Anne-Marie Bonifas explique :

[les personnages noirs] de Shirley Ann Grau s'en tiennent à des rôles traditionnels, (...) il s'agit alors de rôles (...) nettement imposés par le Sud esclavagiste. Ou bien ils doivent se contenter de former une masse indistincte où leur identité n'est pas reconnue des Blancs, ou bien ils sont réduits à l'état de 'service.' (Bonifas 102)

Stanley présente les mêmes caractéristiques qu'Ellison percevait dans son personnage : "The major flaw in the hero's character is his unquestioning willingness to do what is required of him by others as a way to success, and this was the specific form of his 'innocence'" (*Shadow and Act* 177).

Lors d'un épisode significatif, Stanley fait la même expérience que l'anti-héros d'Ellison qui se tient dans la rue sans être vu : "Deliberately Stanley stood in the center of the living room. People hurried back and forth around him, but nobody asked him to move. *I bet me a nickel nobody asks me to move. Me that's standing right in the way...*" (CP 280). L'emplacement que choisit Stanley est symbolique de sa place dans le roman et dans la famille, celle de "the old black butler, the old friend of the family who knows his place" (CP 293). Le recours aux italiques pour faire partager au lecteur les pensées du personnage appuie ce qu'exprime la narration. Seul dans un monde de Blancs, Stanley en est réduit à faire un pari avec lui-même. À la fin du roman, quand le maître de maison est sur le point de mourir, Stanley est pourtant le seul à être véritablement présent, les autres membres de la famille "were too busy with themselves to care about him" (CP 297). Aussi Stanley affirme son pouvoir et son rôle en ne laissant pas son employeur dans le besoin. Il utilise ainsi son invisibilité pour faire le bien et revendique à sa façon l'existence qui lui était jusqu'alors niée.

La même situation se répète dans *The Keepers of the House*. Après avoir échangé quelques mots avec un garçon noir, Abigail, la narratrice, est incapable de donner son nom quand on le lui demande ; elle avoue : "I had done what most white people around here did – knew a Negro and dealt with him for years, and never found out his name. Never got curious about who he was, and what he was called. As if Negroes didn't need identities" (KH 259). Le Noir est réduit à néant, comme l'insinuent la répétition de 'never' et la négation du modal, mais Abigail ne se sent

pas coupable de son attitude, préférant se retrancher derrière les conventions régionales. Elle se souvient également que, dans son enfance, elle ne jouait pas avec les filles de Margaret, la maîtresse noire de son père : "We didn't seem to play with them. I don't know why. Most times we didn't even see them; now and then we simply found them in the middle of a game, but they simply moved off..." (KH 169). Ici aussi les Noirs sont présentés comme invisibles, et Abigail sépare clairement les races en opposant le "we" au "them", de la même façon que l'épicier dans *The Bluest Eye* de Toni Morrison, qui ne voit pas Pecola en raison de sa "total absence of human recognition – the glazed separateness" (42).

Grau s'attaque aussi à l'ambiguïté raciale lorsqu'elle présente Margaret, intriguée par sa propre couleur de peau :

Black skin. She looked at it, pinched it between her fingers, rubbed it. It was black and that was all. Her father's blood where would it be? It had to be somewhere, because it had gone into her. It would be inside maybe. Inside she would be white and blond-haired like him... (KH 92)

Dans sa jeunesse, Margaret aurait aimé être blanche comme son père mais malgré un examen minutieux de ses traits et de sa peau, rien ne laisse penser que du sang blanc coule dans ses veines. Influencée par les stéréotypes blancs, la jeune fille s'imagine même, comme Pecola dans le roman de Morrison, que quelque part en elle un moi blanc sommeille. Elle ne s'épanouira réellement qu'une fois arrivée chez les Howland même si, là encore, elle est aux yeux de tous la femme à tout faire alors qu'en réalité William l'a secrètement épousée.

La découverte de ce mariage est un moment clé du roman qui apparaît tout d'abord en manchette dans les journaux : "Past of prominent citizen comes to light" (KH 289). L'étalage médiatique permet à Abigail de reconsidérer Margaret et son grand-père : reconnue par William, Margaret gagne une nouvelle identité et devient visible. Abigail prend également conscience de la droiture de son grand-père après avoir vu le contrat de mariage :

I put the clipping and the photostat back in their crisp clean brown envelope and slipped them under the phone, thinking what I had always known: that my grandfather had been a good man. That he had found a woman to fill the last decades of his life and that he had married her. A good man. And when I thought of what would happen now, I felt sick. (KH 289)

L'émotion d'Abigail transparait ici à travers la structure de ses pensées : la parataxe hache le message, auquel les répétitions donnent une dimension incantatoire. Néanmoins, bien que la révélation remplisse Abigail de fierté, elle annonce également la fureur des Blancs qui avaient accepté en silence que William et Margaret habitent sous le même toit. À l'instant même où Margaret perd son invisibilité, Grau présente avec clarté la violence des Blancs à l'encontre de ce qu'ils ne comprennent pas.

Lors de sa confrontation avec les hommes de la ville qui prévoient de mettre le feu à sa ferme, Abigail convoque les fantômes du passé, ceux qui ont souffert de la brutalité des autres. Abigail cherche Margaret au milieu de ces spectres, comme si la découverte du mariage avait fait d'elle une partie intégrante de la famille. Elle ne peut pourtant s'empêcher de répéter les préjugés blancs : "I wondered why Margaret hadn't been with them. Maybe they wouldn't admit her as belonging with them. After all, she was a Negro" (KH 325). Malgré tout, pour montrer qu'elle a compris la signification de l'amour que partageaient William et Margaret et défendre leur union interdite, Abigail affronte la violence des autres. Floyd C. Watkins note que "The marriage between the white Will Howland and the Negro Margaret in *The Keepers of the House* is the most perfect perhaps in any modern fiction" (20). Abigail reconnaît l'importance symbolique de cette union et devient, à la fin du roman, plus que la simple gardienne de la maison et de sa mémoire, la gardienne de l'amour interdit de son grand-père et de Margaret. En racontant son histoire, Abigail formule à sa façon un constat proche de celui de l'« homme invisible » : "I began to accept my past and, as I accepted it, I felt memories welling up within me" (IM 383).

Dans la postface à l'un de ses recueils de nouvelles, Joyce Carol Oates écrit : "All writers are time travellers to whom no time is merely 'present' or 'past', for memory is a transcendental function" (1993, 522). Cette définition de la relation de l'écrivain au temps introduit également un autre angle d'approche de l'hypotexte. Bien que contrairement à Oates, Grau n'utilise pas sciemment les textes des autres, elle les reconnaît comme faisant partie intégrante de sa culture, de son héritage : "I think it's fair to say that everything a writer hears or reads is potentially an influence."²¹ Une influence, certes, mais Grau prouve à travers son œuvre que ses emprunts lui permettent de donner une seconde vie à certains textes, un autre sens à des expressions attachées à tel ou tel auteur. Grau crée ainsi des mythes, puisque pour reprendre les termes de Barthes, « le mythe est une parole définie par son intention (...) beaucoup plus que par sa lettre (...) ; et (...) pourtant l'intention y est en quelque sorte figée, purifiée, éternisée, *absentée* par la lettre » (197). Alberta et Stanley vivront à jamais dans l'espace hors-temps que Grau a créé dans "The Black Prince" ; Abigail, Stanley et Joan poursuivront leur quête de sens pour échapper à leur solitude. Shirley Ann Grau nous offre par l'intermédiaire de ses textes une continuation poétique des canons littéraires et crée par la même occasion des liens au sein de son propre canon qui devient à son tour intemporel.

²¹ Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 1 juin 2006.

Ouvrages cités

- Ellison, Ralph. *Invisible Man*. 1952. New York: Random House, 1982.
- . *Shadow and Act*. New York: Vintage Books, 1964.
- Grau, Shirley Ann. "The Sound of Silver." *New Mexico Quarterly* 23 (Summer 1953): 127-52.
- . *The Black Prince and Other Stories*. 1955. Greenwich: Fawcett, 1973.
- . *The House on Coliseum Street*. New York: Alfred A. Knopf, 1961.
- . *The Keepers of the House*. 1964. New York: Avon Books, 1985.
- . "Notes on 'The Black Prince'." *An Introduction to Literature*. Eds. Mary Rohrberger et al. New York: Random House, 1968. 320-21.
- . *The Condor Passes*. 1971. Greenwich: Fawcett, 1972.
- McCullers, Carson. *The Member of the Wedding*. 1946. New York: Houghton Mifflin, 2004.
- Morrison, Toni. *The Bluest Eye*. 1970. New York: Pocket Books, 1972.
- Roberts, Elizabeth Madox. *The Haunted Mirror*. New York: The Viking Press, 1932.
- ***
- Barthes, Roland. *Mythologies*. 1957. Paris : Éditions du Seuil, Collection « Points Essais », 1970.
- Blanton, Sally B. "The Spell of the Swampland: The Tales of Shirley Ann Grau." In *Songs of the New South: Writing Contemporary Louisiana*. Eds. Suzanne Disheroon Green and Lisa Abney. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2001. 47-55.
- Bonifas, Anne-Marie. « Sur un problème sudiste : Shirley Ann Grau et les fantômes du passé ». *Études anglo-américaines* 27 (1976) : 97-108.
- Genette, Gérard. *Seuils*. 1987. Paris : Éditions du Seuil, Collection « Points Essais », 2002.
- Gossett, Louise Y. *Violence in Recent Southern Fiction*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1965.
- Hudson, Arthur Palmer. *Folklore Keeps the Past Alive*. Athens: University of Georgia Press, 1962.
- Lamothe, Élisabeth. « 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.
- Oates, Joyce Carol. *Where Are You Going, Where Have You Been? Selected Early Stories*. Princeton: Ontario Review Press, 1993.
- . *Uncensored: Views & (Re)views*. New York: Ecco, 2005.
- Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision." *College English* 34.1 (October 1972): 18-30.
- Tanner, Tony. *City of Words*. New York: Harper and Row, 1971.
- Watkins, Floyd C. *The Death of Art: Black and White in the Recent Southern Novel*. Athens: University of Georgia Press, 1970.