



HAL
open science

Dire le Sud américain à travers des instants de vie, ou quand le Blanc parle du Noir

Gerald Preher

► **To cite this version:**

Gerald Preher. Dire le Sud américain à travers des instants de vie, ou quand le Blanc parle du Noir. Témoignages de la marge: Cultures de résistance, Éditions Kimé, pp. 255-270, 2018, Mémoires en jeu. hal-04105552

HAL Id: hal-04105552

<https://hal.science/hal-04105552>

Submitted on 30 Sep 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.

**Dire le Sud américain à travers des instants de vie,
ou quand le Blanc parle du Noir**

Gerald PREHER

À partir de plusieurs récits de vie publiés entre les années 1960 et la fin des années 1990, cet article montre que la question de la race demeure centrale pour les écrivains blancs du Sud américain. Dans les textes abordés ici, le Noir, bien que marginalisé, occupe une position centrale, ce qui permet d'évaluer la place du je-narré et celle du je-narrant par rapport à l'autre. Chacun des auteurs convoqués (Erskine Caldwell, William Styron, Reynolds Price, Elizabeth Spencer et Richard Ford) présente les préjugés qui dictent les us et coutumes sudistes en les expliquant, les rejetant ou en les justifiant ; l'auteur/autrice se livre ainsi au lecteur dans un genre proche de la confession.

Focusing on autobiographical narratives published between the 1960s and the end of the 1990s, this article shows that the question of race remains central for the white writers of the American South. In the texts presented here, the Black, though marginalized, occupies a central position which makes it possible to assess the place of both the narrated-I and the narrating-I in relation to the other. Each writer (Erskine Caldwell, William Styron, Reynolds Price, Elizabeth Spencer and Richard Ford) tackles the prejudices that dictate Southern manners explaining, rejecting or justifying them—the author thus engages in a literary genre that is not unlike confession.

Mots clés : Récits de vie, littérature du Sud, race, marges, confession

Key words: Autobiographical writing, Southern literature, race, margins, confession

**Dire le Sud américain à travers des instants de vie,
ou quand le Blanc parle du Noir**

Mettre la vie en mots c'est vous
approprier la vie pour en faire ce que
vous voulez, plutôt que l'inverse.

Gore Vidal, 1876¹.

Pour Gilles Deleuze, la littérature américaine constitue « l'énonciation collective d'un peuple mineur, ou de tous les peuples mineurs, qui ne trouvent leur expression que par et dans l'écrivain². » Le Sud américain s'est, depuis le conflit qui amena la guerre de Sécession, toujours présenté comme une région en marge : ses premiers écrivains se sont efforcés d'en défendre les positions et ceux qui sont venus à l'écriture par la suite ont tenté d'en interroger la pertinence. « La mémoire collective du Sud est hantée », annonce le critique Claude Richard qui, s'appuyant sur un essai de Flannery O'Connor, précise : « dans la conscience individuelle de l'écrivain sudiste s'agitent des fantômes "féroces et instructifs"³ ». Ces fantômes n'ont pas la blancheur que l'on associe généralement aux ectoplasmes – leur couleur, c'est le noir, la couleur de peau de ces hommes et de ces femmes longtemps assujettis. En convoquant ces individus invisibles – on pense au personnage de Ralph Ellison – les écrivains du Sud insistent sur les différences qui séparent les races, même si certains s'efforcent de les minorer. Mark Twain met en scène l'une des amitiés interraciales les plus connues, celle de Huck Finn et Jim ; Katherine

¹ Gore Vidal, *1876* (1976), London, Panther, 1977, p. 354. « To turn life to words is to make life yours to do with as you please, instead of the other way round. »

² Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1993, p. 15.

³ Claude Richard, « Mémoire et expérience chez les jeunes romanciers sudistes », *Récit et Roman : Formes du roman anglais du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Didier, 1972, p. 91.

Anne Porter, Ellen Douglas ou encore Elizabeth Cox suivront son modèle mais à travers des personnages féminins⁴.

« Je suis convaincu que l'artiste *invente* (découvre et fabrique) sa vie par son écriture⁵ », explique Jean Bellemin-Noël dans le préambule à son ouvrage *Biographies du désir*. L'invention de soi s'élabore ainsi suivant un double mouvement donnant lieu à un double je / jeu : le sujet écrivant procède à une introspection qui l'amène à se recréer plutôt qu'à simplement se dire. S'il n'invente pas le réel, il établit cependant sa réalité propre. Par le biais de ses analyses, Bellemin-Noël rejoint l'idée formulée par Louis Marin dans *La Voix excommuniée* selon laquelle, « le réel n'advient qu'en simulacre. Au lieu du sujet, nous trouvons une figure : "Je" n'est jamais au point du réel où *il se* pense et où *on le* pense. Il n'est peut-être que *la fiction de ce point*⁶. » Bien que le réel ne cesse de s'échapper, l'écriture permet d'en stabiliser la réalité, de l'enraciner dans un temps donné. On retrouve ici la distinction que fait Clément Rosset dans plusieurs de ses ouvrages : le réel renvoie au moment présent, la réalité au passé⁷. Mis en écriture, le réel se transforme en réalité, devenant dans le même temps interprétation. L'écriture autobiographique relève tout autant de l'invention et l'on remarque, dans certains récits de vie, que l'auteur se place souvent en marge des événements qu'il décrit en se mettant en scène. L'utilisation d'un je-narrant qui évalue les faits et gestes d'un je-narré donne aux textes des allures d'autofiction.

Par exemple, dans le premier volet de ses mémoires, *Clear Pictures : First Loves, First Guides*, publiés en 1989, Reynolds Price, écrivain de Caroline du Nord, se souvient d'une question posée par la cuisinière noire de sa tante plusieurs années après son

⁴ Katherine Anne Porter, « The Old Order », *The Leaning Tower and Other Stories* (1944), New York, Signet, 1970 ; Ellen Douglas, *Can't Quit You, Baby* (1988), New York, Penguin, 1989 ; Elizabeth Cox, *Night Talk*, New York, St. Martin's Press, 1997.

⁵ Jean Bellemin-Noël, *Biographies du désir*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1988, p. 9.

⁶ Louis Marin, *La Voix excommuniée*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/figures », 1981, p. 136. Les italiques sont de Marin.

⁷ Voir notamment, Clément Rosset, *Le Réel et son double* (1976, 1984), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

départ en retraite : « 'Pourquoi est-ce que les Blancs détestent les Noirs, Reynolds ? Réponds à cela'⁸. » Plutôt que d'initier un dialogue, la question est suivie d'un commentaire : « J'essayais de chercher une réponse dans l'histoire et dans la peur que peut susciter l'ignorance⁹. » Le fait que les mots de l'ancienne cuisinière soient rapportés au discours direct montre qu'ils avaient donné lieu à un profond questionnement chez Price. Pourtant le développement qui suit atteste d'un désir de justifier ce passé plutôt que de porter sur lui un regard critique – le chapitre porte sur la sœur de sa mère et Price s'efforce de montrer combien une époque peut influencer les rapports humains. Les portraits qu'il présente s'apparentent plus aux fragments dont parle Pontalis dans *En Marge des jours* ; ils sont sortis « des marges de [sa] mémoire, elle-même fragmentée, lacunaire, pour les porter non au centre [...] mais pour qu'ils viennent au jour du vif aujourd'hui¹⁰. » Le chapitre que Price consacre à la main d'œuvre noire le touche d'ailleurs plus à vif puisqu'il relate ses propres interactions avec des Noirs et décrit son admiration pour eux.

Nombreux sont les écrivains du Sud qui ont joué le jeu de l'introspection, que ce soit sous forme de mémoires, d'essais autobiographiques ou d'autobiographies. Les critiques, Fred Hobson notamment¹¹, ont vu dans cette recherche d'un temps perdu, un désir de s'amender en réfléchissant sur la relation à l'autre – en particulier au Noir. À travers l'étude de quelques mémoires et d'essais autobiographiques, cet article a pour objet d'explorer la place du mineur dans ce mouvement de re-connaissance. Le Noir apparaît comme la figure mineure qui permet une remise en question des coutumes sudistes en mettant en avant les paradoxes d'une culture singulière. Il sera question

⁸ Reynolds Price, *Clear Pictures: First Loves, First Guides*, New York, Atheneum, 1989, p. 76. « 'Why do white people hate the black people, Reynolds ? Answer me that.' »

⁹ *Ibid.*, p. 76. « I tried to put it in terms of history and ignorant fear. »

¹⁰ J.-B. Pontalis, *En Marge des jours* (2002), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 27.

¹¹ Fred Hobson, *But Now I See: The White Southern Racial Conversion Narrative*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1999.

d'Erskine Caldwell, de William Styron, de Reynolds Price, d'Elizabeth Spencer et de Richard Ford qui, chacun à leur manière, amènent le lecteur au cœur du cœur du Sud. Les textes portés ici à l'étude illustrent des genres littéraires différents même s'ils relèvent tous du récit de vie. Chacun sera abordé indépendamment pour mettre en évidence diverses facettes du Sud et montrer que chacune de celles-ci contribue à une meilleure compréhension du puzzle sudiste – « puzzle » suggérant non seulement, comme en français, l'idée d'un assemblage de pièces dans le but de créer un tout mais aussi, les notions de mystère, de déroute, auxquels le nom est associé dans son sens anglophone.

La mémoire oculaire selon Erskine Caldwell

Le titre de l'ouvrage d'Erskine Caldwell, *Deep South*, publié pour la première fois en 1968 dans son intégralité est assez transparent¹². Son sous-titre « Memory and Observation » suggère que le récit n'est pas tout à fait celui d'une vie (celle de Caldwell) mais plutôt celui de la vie d'une région¹³ dont il devient le peintre. Merleau-Ponty explique dans *L'Œil et l'Esprit* qu'on « ne voit que ce qu'on regarde. [...] Tous mes déplacements par principe figurent dans un coin de mon paysage, sont reportés sur la carte du visible¹⁴. » *Deep South* est l'une de ces cartes dans l'œuvre de Caldwell qui a écrit plusieurs ouvrages autobiographiques consacrés soit à sa venue à l'écriture, soit à des lieux et des moments clés de sa vie. Dans *Deep South*, le lecteur visite avec Caldwell le « Sud hanté de Dieu », pour reprendre l'expression de Flannery O'Connor, et les tableaux qu'il dresse au fil des pages constituent, dirait encore Merleau-Ponty, « le dedans du dehors et le dehors du dedans [...] sans lesquels on ne comprendra jamais la

¹² Erskine Caldwell, *Deep South : Memory and Observation* (1968), Athens, The University of Georgia Press, 1995.

¹³ Harry Crews suit la même trajectoire dans *A Childhood: The Biography of a Place* publié en 1978.

¹⁴ Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (1964), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 17.

quasi-présence et la visibilité immanente qui font tout le problème de l'imaginaire¹⁵. » La combinaison du titre et du sous-titre invite également à réfléchir sur la dichotomie entre surface et profondeur. Divisé en deux parties, l'ouvrage s'intéresse au pouvoir du religieux et Caldwell se dit d'emblée favorisé dans cette exploration puisque son père était révérend. La première partie, « In the Shadow of the Steeple » (« Dans l'ombre du clocher »), raconte l'enfance avant d'en venir au véritable sujet : ne trouvant pas de réponses satisfaisantes à ses interrogations sur les motivations qui avaient poussé son père à épouser une carrière religieuse, Caldwell décida de mener sa propre enquête et de dresser une véritable cartographie religieuse du Sud. Cette mission allait le conduire à réfléchir sur ce qui se passait « On the Other Side of Town » (« De l'autre côté de la ville »), titre de la seconde partie qui ne figurait pas dans la version de 1966.

Si l'objectif de l'ouvrage est d'éclairer des zones d'ombre, la seconde partie a également pour but d'explorer l'inconnu – de s'aventurer dans un lieu « autre ». Sur un peu plus de soixante pages, Caldwell propose de dresser un historique des rapports qu'entretiennent les Noirs avec la religion. Les chapitres de la première partie alternent entre histoire personnelle et vécu collectif puisque Caldwell présente parfois en italiques les mots d'autochtones avec lesquels il s'est entretenu – le lecteur entend plusieurs voix en suivant plusieurs voies. L'ouvrage s'apparente ainsi à la catégorie que Philippe Lejeune nomme « le document vécu », document au travers duquel Caldwell lui-même serait l'« instance extérieure autorisée et responsable » qui offre une « garantie¹⁶ ». Le problème est bien entendu, comme l'observe Guy Owen dans l'avant-propos de l'édition de 1980, que Caldwell est écrivain et qu'il n'hésite pas à « inclure ici et là une

¹⁵ Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, p. 23. Dans l'ouvrage qu'il consacre à Caldwell, Michel Bandry indique que l'écrivain est le « premier [...] à avoir systématiquement démonté les rouages d'un système fondé sur l'exploitation des Noirs par les Blancs, à avoir mis à jour les rapports de dominant à dominé régissant les relations entre les deux races ». Voir Michel Bandry, *Erskine Caldwell : Humour et misère*, Paris, Belin, coll. « Voix américaines », 1997, p. 41.

¹⁶ Philippe Lejeune, *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 206.

pincée de fiction¹⁷ ». Owen reconnaît malgré tout la valeur documentaire de *Deep South* et loue l'ajout de la seconde partie, « De l'autre côté de la ville », qui fait intervenir un mulâtre et permet selon lui de « conclure sur une note optimiste¹⁸ ». Si tout au long de la première partie le Noir est bien présent, « De l'autre côté de la ville » permet à Caldwell d'en faire le centre de gravité – isolé en marge du texte original par une page de titre, certes, mais toutefois indépendant. Comme le dirait Deleuze, « l'écriture se conjugue toujours avec autre chose qui est son propre devenir¹⁹ », une idée qui n'est en rien étrangère à l'espoir que nourrissait Caldwell de voir un jour ce *Deep South* changer grâce au métissage.

William Styron ou les éclats de voix

William Styron souhaitait tout autant que Caldwell voir les mentalités évoluer et c'est notamment à travers une autre forme de récit de la marge, de récit en marge qu'il s'est efforcé de le faire ; l'essai qui, explique Vincent Ferré, « met l'accent sur les expériences intellectuelles dans leur pluralité plutôt que sur le fait de se dire soi²⁰ ». Les essais que consacre William Styron au Sud illustrent ce propos puisqu'ils découlent principalement d'un effort pour comprendre les conflits raciaux aux États-Unis dans les années 1960. Après la parution de son roman *The Confessions of Nat Turner* en 1967, plusieurs intellectuels – majoritairement noirs – s'étaient ligués contre Styron initiant une véritable guerre pamphlétaire dont l'ouvrage *Ten Black Writers Respond* est l'illustration²¹. Heureusement pour Styron, comme le rappelle Jess Row dans un article du *New York Times* commémorant les quarante ans du roman (ou plutôt du scandale qui suivit sa

¹⁷ Guy Owen, « Foreword », Erskine Caldwell, *Deep South*, p. viii. « adding a pinch of fiction here and there ».

¹⁸ *Ibid.*, p. xi.

¹⁹ Gilles Deleuze dans Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 56.

²⁰ Vincent Ferré, « Frontières de l'essai et de l'autobiographie », in Françoise Simonet-Tenant *et al.* (dir.), *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007, p. 43-44.

²¹ John Henrik Clarke (ed.), *William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond*, Boston, Beacon Press, 1968.

parution), tout le monde ne s'est pas laissé influencer – Eugene Genovese, spécialiste des études noires américaines avait publié un long article dans ce même journal où il qualifiait ces critiques de « sévères radicaux opposés à tout dialogue racial²² ». Styron s'était aussi exprimé sur la question et avait publié quelques textes brefs pour justifier le bien fondé de ses intentions, notamment dans le magazine *Life*. En 1993, son essai « Nat Turner Revisited » est inséré comme postface à une nouvelle édition du roman et en devient le véritable point final. Toujours préoccupé par la légitimité de son travail, Styron conclut sur des mots qu'il emprunte à James Baldwin, un écrivain afro-américain : « Chacun d'entre nous, pour toujours quoi que l'on fasse, contient l'autre – l'homme la femme, la femme l'homme, le Blanc le Noir, le Noir le Blanc. Nous faisons tous partie de l'autre²³. » Ces mots rappellent une idée formulée par Walt Whitman dans ses *Feuilles d'herbes* sur la pluralité de l'identité américaine mais le fait que Styron ait choisi ceux d'un Noir montre son désir de réduire la marge qui sépare non seulement les races mais aussi les sexes.

La sortie du roman avait, il est vrai, fait bien du bruit et ce n'était pas la première fois que Styron se faisait remarquer (on pense aux accusations de plagiat dans son premier opus, *Un Lit de ténèbres*, paru en 1951) et ce ne serait pas la dernière (*Le Choix de Sophie* [1979] a subi le même sort)²⁴. Styron a été critiqué pour son recours à des stéréotypes racistes et antisémites ; on peut pourtant se demander s'il ne s'appliquait pas à suivre les injonctions de Flannery O'Connor dans son essai « Le Romancier et son

²² Repris dans Jess Row, « Styron's Choice », *The New York Times*, Sunday Book Review, 5 septembre 2008, BR27. « censorious radicals opposed to racial dialogue ».

²³ Baldwin cité par Styron, « Nat Turner Revisited » in *The Confessions of Nat Turner* (1967), réédition, New York, Vintage, 1993, p. 455. Le texte a été rédigé en 1992. « Each of us, helplessly and forever, contains the other – male in female, female in male, white in black, and black in white. We are part of each other. »

²⁴ George Steiner, dans un article publié dans *Le Monde* le 6 mars 1981, parlait malgré tout d'une « œuvre profondément émouvante par le besoin qu'avait Styron de l'écrire » ; il montrait aussi que le roman « nous fait éprouver, mieux que tout autre, comment un écrivain, même très doué, ne peut *en fin de compte* nous faire croire à Auschwitz ». S'il reconnaissait « la (partielle) défaite » du récit, Steiner concluait pourtant : « C'est dans l'érotisme du roman que s'affirment l'acuité de [la vision de Styron], les audaces de son style, auxquelles se dérobe Auschwitz. » (p. 19).

pays » : « vous êtes obligé d'adopter une méthode de choc pour [...] communiquer votre vision – comme vous criez à l'oreille des sourds, ou comme devant les yeux de personnes presque aveugles vous dessinez des caractères d'une taille ahurissante²⁵. » Styron s'est efforcé de retranscrire l'impensable, de créer de nouvelles marges pour se trouver lui-même au cœur de l'attention.

Dès son titre, *The Confessions of Nat Turner* peut interloquer : il reprend partiellement celui d'un texte publié en 1831 par un avocat, Thomas Ruffin Gray, qui avait rencontré ledit Turner, instigateur d'une rébellion sanglante, avant son exécution – *The Confessions of Nat Turner: The Leader of the Late Insurrection in Southampton, Virginia*. Pourtant, le roman avait été largement annoncé : Styron avait évoqué son intérêt pour cet épisode historique dans un essai pour *Harper's Magazine* en avril 1965 et des extraits du manuscrit avaient rempli quelques pages du *Paris Review* à l'hiver 1966 et encore de *Harper's Magazine* en septembre 1967. Ces textes marginaux ou pré-textes, pour employer le mot de Gérard Genette, auraient pu préparer le débat. Si *a posteriori* la lecture des morceaux choisis n'apporte guère plus que celle du roman, l'essai, « This Quiet Dust » (« Cette paisible poussière »), assez copieux, permet à Styron de réfléchir à la maturation de son projet²⁶. Contrairement à ses autres essais sur le Sud, celui-ci n'est pas un compte-rendu de lecture sur un ouvrage important qui traite de race, mais bien un récit autobiographique où l'auteur s'interroge sur les méfaits de l'esclavage qui a entraîné « la dégradation d'un peuple²⁷ ». Styron y explique aussi combien il était intrigué par le mystère qui entourait Turner en raison de la brièveté des passages traitant de l'insurrection dans les livres d'histoire au programme du collègue. Nat Turner était encore une figure de la marge quand Styron se mit à rechercher son histoire – le

²⁵ Flannery O'Connor, *Oeuvres complètes : Romans, nouvelles, essais, correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009, p. 826-827.

²⁶ Le texte figure dans William Styron, *This Quiet Dust and Other Writings*, New York, Random House, 1982.

²⁷ William Styron, « This Quiet Dust », in *This Quiet Dust*, p. 37.

scandale l'a ramené au centre, permettant à son auteur de montrer que « trop d'Américains blancs refusent de reconnaître l'humanité du Noir²⁸ ».

Portraits de Noirs chez Reynolds Price

On retrouve les mêmes préoccupations que chez Styron dans *Clear Pictures* de Reynolds Price – un ouvrage que l'auteur définit comme un mémoire, voire une autobiographie. Le titre laisse entrevoir la clarté du propos et annonce déjà la structure d'ensemble : il s'agit de portraits. Comme Philippe Lejeune a pu le faire au sujet de l'œuvre de Montaigne, il est préférable de parler ici d'« auto-portrait plutôt [que d']autobiographie » car ce n'est pas un « récit suivi²⁹ » qui est livré au lecteur mais plutôt des « instants de vie » tels qu'on peut en trouver chez Virginia Woolf. Par ailleurs, c'est par le biais des membres de sa famille et de personnages marginaux que l'on découvre l'enfance de l'auteur. De même que chez Caldwell, la voix du texte se fait pinceau, l'auteur devenant là aussi « l'œil [qui] voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau³⁰ ». Le Sud ne pourrait être décrit dans son entier si les Noirs étaient relégués à la marge, si leur présence était ignorée.

L'ouvrage de Price est protéiforme ; il est émaillé de photographies mettant en scène des proches dont plusieurs Noirs, comme l'indique le sous-titre du chapitre « Black Help » (« La Main d'œuvre noire ») : « Grant Terry, Flora Rushing, Marian Anderson, *Many More* ». Et « *bien d'autres* » annonce déjà que la présence du mineur occupe une place importante pour Price qui précise que dans le comté où il a grandi, il y avait plus de soixante pour cent de Noirs³¹. En marge de *Clear Pictures*, on trouve également dans son premier recueil de nouvelles, *The Names and Faces of Heroes* (*Les Noms et visages des héros*), deux textes à substrat autobiographique, « Oncle Grant » et

²⁸ *Ibid.*, « Too many white Americans still deny the Negro his position as a moral human being. »

²⁹ Lejeune cité dans Vincent Ferré, « Frontières [...] », p. 44.

³⁰ Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, p. 25.

³¹ Reynolds Price, *Clear Pictures*, p. 83.

« La Princesse Ozimba », confirmant un attachement pour ces compagnons de couleur – ces « guides ». Price rappelle aussi que ses écrits de jeunesse portaient sur la place du Noir dans le Sud et dans sa vie ; sa première nouvelle publiée porte, par exemple, sur « un jeune garçon blanc qui prend conscience des injustices raciales³² ».

Les premières évocations de Noirs dans l'ouvrage de Price suggèrent une certaine attirance : l'auteur était fasciné par la couleur de leur peau, par leur odeur et leurs voix. Dans les descriptions proposées, la différence est présentée comme une force plutôt qu'un handicap. Price propose aussi une mise au point sur le terme « Noir » qui n'était pas accepté dans les années 1930 mais qui l'est devenu au moment de l'écriture, à la fin des années 1980 : on parlait alors de « personnes de couleur » ou de « Negro ». Il explique que le mot était prononcé « *Nigra* », « non pas pour suggérer *nigger*, comme de nombreux commentateurs ignorants ont essayé de le suggérer, mais parce que dans les dialectes sudistes la voyelle /e/ est fréquemment prononcée comme un /i/ court³³. » Price justifie ainsi une appellation péjorative par un fait de langue qui rendrait ses choix lexicaux plus respectables. Le fait de se justifier suggère pourtant qu'il y a ici un problème que l'auteur reconnaît sans pour autant en faire clairement état. L'un des ses souvenirs les plus vifs relate sa rencontre avec une chanteuse noire, Marian Anderson. La présence artistique de cette femme est telle que la couleur de peau devient subalterne ; Price écrit : « après ma conversion en sa présence, cet aspect racial disparut pour moi ; et je la reconnus avant tout comme une artiste suprême – ce que j'aspirais moi-même à devenir³⁴ ». L'art transcende ainsi, pour Price, la question de la race ; ce n'est plus l'identité de celui ou de celle qui crée qui importe mais sa création.

³² *Ibid.*, p. 114.

³³ *Ibid.*, p. 85. Les italiques sont de Price. « The acceptable word was *colored* or *Negro*. And the latter word was pronounced *Nigra*, not at all to suggest *nigger*, as so many ignorant reporters have tried to suggest, but because in Southern dialects the vowel *e* is frequently pronounced as a short *i* »

³⁴ *Ibid.*, p. 112. « After my conversion in her presence, that racial aspect vanished for me ; I prized her as, first and last, a supreme artist – something I meant to be. »

L'écriture a permis à Price de faire cohabiter Noirs et Blancs avant même que la déségrégation ait commencé dans le Sud. Tout au long du chapitre qu'il consacre aux Noirs dans *Clear Pictures* – même si ceux-ci figurent également ça et là au fil d'autres portraits – Price poursuit la même trajectoire pour amoindrir les marges entre les races. Il fait état d'anecdotes et de frustrations qui lui permettent de voir dans ces jeunes années au contact de l'« autre », les fondations de relations qui lui paraissent « enrichissantes et bien plus profondes³⁵ » que celles qu'il peut avoir avec des Blancs.

Figures de l'autre au cœur du moi : Elizabeth Spencer

Elizabeth Spencer, dans ses *Paysages du cœur* (1998), semble à première vue plus intéressée par son environnement que par les êtres qui le peuplent. S'inspirant des derniers mots de l'une de ses nouvelles, « Un Paysage du Sud », où l'attachement à la terre est plus important que les relations humaines car il est la marque d'une indéniable stabilité, le titre de son mémoire présage un travail impressionniste guidé par le cœur. À l'instar de *Clear Pictures*, le volume contient de nombreuses images de lieux et de personnes. Un chapitre arrête cependant le regard par la singularité typographique qui l'annonce : contrairement aux vingt-neuf autres, le dix-septième est présenté entre guillemets – « "Them" ». Le premier paragraphe n'aide en rien à savoir qui « ils » sont, étant donné qu'il s'ouvre sur un commentaire auquel la fin du chapitre précédent ne préparait pas le lecteur : « Bien entendu ils étaient toujours là autour de nous, la moitié d'entre 'nous', littéralement, c'était "eux"³⁶. » Spencer poursuit : « On avait des blagues sur eux ; on imitait leur façon de parler. Nous sentions-nous bienveillants envers eux, en dépit de tout cela ? Oui, et on avait aussi pour eux une véritable affection ; de vraies amitiés, bien que rare, naissaient même parfois. Et même si de telles choses restaient

³⁵ *Ibid.*, p. 118. « rewarding and far more equally grounded friendships ».

³⁶ Elizabeth Spencer, *Landscapes of the Heart*, New York, Random House, 1998, p. 145. « Of course, they were always around us, fully half of 'us' was 'them.' »

cachées, il y avait dans certains cas de vraies histoires d'amour³⁷. » Le choix des guillemets semble se justifier dans la première proposition qui oppose les uns aux autres tout en les englobant dans un même ensemble par la suite.

Le chapitre aurait tout autant pu s'intituler « "Eux" et "nous" » mais l'ambiguïté aurait été vite levée. La fin du premier paragraphe le dit à mi-mots puisque le lecteur sait déjà que Spencer a grandi dans le Mississippi et que sa famille possédait une plantation ; « eux », désigne les Noirs, et l'utilisation de guillemets suffit à indiquer leur différence et à les marginaliser. Tout le chapitre repose sur la distinction suggérée initialement et insiste sur la prise de conscience qui s'opère chez Spencer. Lorsqu'elle décrit le lieu où logent les domestiques, elle observe : « J'y étais allée moi-même [...] et je vis l'endroit où, pendant toutes ces années, 'ils' avaient dû vivre³⁸. » C'est à ce moment précis que Spencer comprend le fossé qui la sépare d'« eux » et qu'elle a honte de ne pas s'être plus tôt rendue dans le logement de fortune qui était destiné aux Noirs. La marge qui semblait invisible est alors plus présente que jamais ; comme le dirait Derrida, « Les traces ne produisent donc l'espace de leur inscription qu'en se donnant la période de leur effacement³⁹. »

Née en 1921, Elizabeth Spencer dit relire ses mémoires pour se remémorer les temps passés, se souvenir de celles et ceux qui ont laissé des traces indélébiles sur sa vie⁴⁰. Le souvenir des Noirs qu'elle a côtoyés dans son enfance semble aujourd'hui aussi vivace qu'en 1965 lorsqu'elle avouait, pour l'introduction d'une réédition de son roman *Une Voix dans l'ombre* (1956), que pendant le long séjour en Italie qui lui permit de le terminer :

³⁷ *Ibid.*, p. 145. « Jokes were told about them ; their speech was imitated. Did we feel benevolence toward them, despite all this ? Yes, and real affection, too ; real friendships, though rare, were sometimes made. And hidden though such things might be, there were instances of real love. »

³⁸ *Ibid.*, p. 148. « I went there myself [...] and saw what all these years 'they' had had to live in. »

³⁹ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence* (1967), Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2003, p. 334.

⁴⁰ Conversation téléphonique le 27 novembre 2017.

Les Nègres me manquaient. Si vous avez vécu dans un endroit où la moitié de la population est noire (au moins la moitié, car je connaissais bien plus de Nègres que de blancs avant d'être envoyée à l'école), eh bien quand vous quittez ce lieu, vous sentez qu'il vous manque quelque chose, et vous comprenez que vous espérez vous voir entouré de la présence de ces peaux noires. [...] D'écrire avec conviction dans ce roman sur autant de Nègres que je pouvais en imaginer était un moyen pour moi d'être avec eux⁴¹.

Comme chez Price, c'est le désir de l'autre qui s'exprime dans l'écriture mémorielle. Le roman de Spencer aurait dû recevoir le prestigieux Prix Pulitzer en 1957 mais, à un moment charnière du mouvement pour les droits civiques, la décision du comité avait été passée sous silence – cette année-là personne n'avait été déclaré vainqueur⁴². Le roman fit parler de lui, Spencer fut montrée du doigt quand elle rentra chez elle et finit par quitter le Sud, marginalisée qu'elle était pour avoir dit le Sud sans le farder. Le chapitre consacré aux Noirs dans ses mémoires fait également écho à l'intime connaissance qu'a Spencer de sa région ; dans des textes à substrat biographique comme « La Petite fille brune », on retrouve Bill Burkhead, l'homme à tout faire qu'elle suivait partout lorsqu'elle était enfant : « Il était utile et gentil et savait faire tout ce qu'on pouvait lui demander⁴³. » L'utilisation de la polysyndète montre combien, pour Spencer, Bill était un homme entier ; elle ne lui attribue pas une qualité plus qu'une autre car sa personnalité est définie par la combinaison des trois. Sa présence dans deux types

⁴¹ Elizabeth Spencer, « Introduction », *The Voice at the Back Door*, New York, Time, 1965, p. xviii. « I missed Negroes. If you have always lived where half the population is black (at least, for I knew far more Negroes than white people until I got sent to school), then when you leave that, you feel the world is lacking something, and then you know you are wishing to see black skins around. [...] To write in this book about as many Negroes as I thought I could convincingly imagine was a way of being with them. »

⁴² Voir *Landscapes of the Heart*, p. 312.

⁴³ *Ibid.*, p. 151. « He was helpful and kind and knew how to do whatever was asked. »

d'écrits (la fiction et l'autobiographie) atteste chez elle de l'importance centrale du marginal.

Richard Ford ou la mise en scène du passé dans le présent

Un dernier texte renforce encore les différences entre Blancs et Noirs même s'il est le résultat d'une expérience dont le but était de les effacer. Il s'agit d'un essai de Richard Ford intitulé « In the Same Boat » paru en juin 1999 dans le *New York Times Magazine*. C'est le fruit d'une mise en scène qui rejoue l'épisode du radeau dans les *Aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain avec pour acteurs Ford, dans le rôle de Huck, et Stanley Crouch, dans celui de Jim. L'essai de Crouch est reproduit au centre de celui de Ford et l'interrompt. La place centrale du Noir est ainsi signifiée de façon matérielle et remet en question le « système mur blanc – trou noir » dont a parlé Deleuze – ce « mur des significations dominantes [...] où s'inscrivent toutes les déterminations objectives qui nous fixent, nous quadrillent, nous identifient et nous font reconnaître⁴⁴. » Crouch fait d'ailleurs écho à Deleuze lorsqu'il annonce à Ford que le cœur du problème est que « Nous sommes tous emprisonnés [...] dans ces supposées *i-den-tités*⁴⁵ ».

Pour Ford, les « relations entre les Américains noirs et les Américains blancs peuvent être perçues comme [une aventure] : un voyage au sens figuré au cours duquel on pourrait apprendre à mieux faire ensemble ce que l'on ne parvient pas très bien à faire tout seul⁴⁶. » Le Mississippien, qui n'aborde pas souvent la question de la race, regarde ici non seulement dans le rétroviseur mais aussi devant lui – il avoue ses propres préjugés, ses remises en question et donne à un texte marginal, une place centrale pour comprendre le reste de son œuvre où le Noir fait quelques brèves

⁴⁴ Gilles Deleuze dans Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 57.

⁴⁵ Cité dans Richard Ford, « In the Same Boat », *New York Times Magazine*, 6 juin 1999, p. 113. « 'We're all trapped [...] into these supposed *i-den-tities*. »

⁴⁶ *Ibid.*, p. 108. « relations between black and white Americans might be seen as [an adventure] : a figurative voyage to learn how we can manage better together what we don't manage very well alone. »

apparitions – « fantôme jouant dans l’ombre », fantôme de l’ombre, comme a pu le suggérer Toni Morrison⁴⁷. Converser avec Crouch en marge du monde offre à Ford la possibilité de se dévoiler, de penser la différence car, explique-t-il, « les conversations sur la race que l’on peut avoir avec d’autres Blancs font de la race un genre de sport de spectacle⁴⁸ », la plaçant en marge de la vie.

Ford raconte que, dans son enfance, dans le Mississippi des années 1950 et 1960, « [il n’allait] pas à l’école avec des enfants noirs. [Il ne jouait pas] au sport contre des Noirs, [n’avait pas] un ami noir...⁴⁹ » L’utilisation de la négation (ne/pas) indique le souhait de Ford de se différencier des Sudistes qui ont été, comme Price ou Spencer, exposés à l’autre dès leur plus jeune âge. Il a d’ailleurs souvent répété qu’il n’était pas sudiste, qu’il ne se « sentai[t] pas particulièrement chez lui dans le Mississippi⁵⁰. » Ce sentiment d’étrangeté est confirmé dans un souvenir qu’il relate d’une situation qui l’avait alors « mortifié » : « J’avais dû dire quelque chose d’inapproprié car un camarade de classe, un garçon que je connaissais, s’était levé devant la classe et s’était exclamé d’un air suffisant que, “bien entendu, Ford aimait les Noirs”⁵¹ » Ford comprit alors que même s’il était né dans le Sud, il n’en avait en rien saisi les usages, et c’est après cet épisode qu’il choisit de partir dans le Michigan pour faire ses études supérieures.

Ford reconnaît aussi avoir eu des attitudes racistes et déclare que ses conversations avec Crouch sur la question de la race se sont rapidement transformées en

⁴⁷ Toni Morrison, *Playing in the Dark : Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Random House, 1992.

⁴⁸ Richard Ford, « In the Same Boat », p. 113. « Conversations about race with other whites just makes race a kind of spectator sport. »

⁴⁹ *Ibid.*, p. 109. Ford s’exprime, bien entendu, à la première personne : « I didn’t go to school with black kids. I didn’t play sports against blacks, didn’t have a black friend... »

⁵⁰ Voir son essai « Influence : A Flight and a Fancy », dans le recueil *Growing Up in Mississippi*, sous la direction de Judy H. Tucker et Charline R. McCord, Jackson, University Press of Mississippi, 2008. La citation figure à la page x.

⁵¹ Richard Ford, « In the Same Boat », p. 111. « I must’ve uttered something inappropriate, because a classmate, a boy I knew, stood up in front of the room and smirkingly announced to everyone that “of course, Ford’s a nigger lover” »

confession : « Qu'est-ce qu'un homme blanc peut faire de plus pour favoriser la compréhension des questions raciales que de se jeter à l'eau en espérant que quelqu'un (une homme noir) lui porte secours ?⁵² » Tout dans ce que décrit Ford laisse penser que ce n'est plus au centre d'évaluer la marge, mais à la marge de juger la pertinence du centre pour qu'un rapprochement s'opère plutôt qu'un nouvel éloignement. Ford avoue que dans les années 1980 il avait rédigé des commentaires racistes dans plusieurs de ses lettres sans même s'en être rendu compte à l'époque ; il se plaignait d'un critique noir qui avait émis un avis négatif sur l'un de ses romans et déclarait qu'on ne pouvait le comprendre si l'on n'avait pas grandi dans un quartier noir...⁵³ S'il ne veut pas reconnaître sa « sudité », Ford s'en est pourtant servi comme d'une arme pour justifier ses positions, sa vision du Sud et de l'autre. En redécouvrant les lettres du passé, les traces visibles de ses préjugés, et en dévoilant le contenu, Ford fait véritablement son *mea-culpa*. Il ramène au centre de la conversation des traits qu'il avait initialement laissés en marge et montre ainsi au lecteur qu'en avouant les erreurs passées, il est possible de progresser et de changer. Reconnaître la marge et être reconnu par elle permet alors une réévaluation du centre.

*

Dans *Biographies du désir*, Jean Bellemin-Noël écrit que « la mémoire est la plus étrange des facultés de l'homme, celle à qui l'on peut se fier le moins. Si elle était toujours infidèle, le mal ne serait que léger, car on se méfierait...⁵⁴ ». Les instants de vie présentés ici, textes en marge de l'œuvre de chaque auteur, ont tous pour objet de placer le moi au

⁵² Richard Ford, « In the Same Boat », p. 146. « What more can a white man do for the cause of racial understanding than to throw himself overboard and hope somebody (a black man) pulls him out ? »

⁵³ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁴ Jean Bellemin-Noël, *Biographies du désir*, p. 43.

centre sans pour autant laisser le Noir en marge. Chacun a beau suivre une voie différente, la voix qui résonne est celle d'une personne consciente des méfaits de l'histoire et désireuse de se réformer à titre personnel mais également aux yeux des autres. Le récit de soi gagne en profondeur lorsqu'il se fait dans le même mouvement le récit de l'autre. Le mineur devient le dénominateur commun majeur de textes dont le propos est d'ouvrir la voie à la différence d'un même qui s'avère tout autant être l'autre.