

L'INTEMPORALITÉ DU PASSÉ

DANS L'ŒUVRE DE QUATRE ÉCRIVAINS DU SUD :

***WALKER PERCY, PETER TAYLOR, SHIRLEY ANN GRAU
ET REYNOLDS PRICE***

© Centre de Recherche « Écritures », 2009
Université Paul Verlaine – Metz

ISBN : 978-2-917403-13-6

Tous droits réservés
réimpression ou reproduction interdite
par quelque procédé que ce soit, notamment par microfilm, xérographie,
microfiche, offset, microcarte, etc.

Ce volume est la version revue pour la publication d'une thèse soutenue à l'Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines en décembre 2008, sous la direction de Jacques Pothier ; faisaient partie du jury Michel Bandry, Ineke Bockting et Géraldine Chouard.

Cette thèse a été publiée avec le soutien du centre « Écritures » de l'Université Paul Verlaine – Metz.

Relecture, mise en page, typographie : Brigitte Zaugg, Catherine Maillot (ingénieur d'études, UPVM)

Conception de la couverture
Sophie Eberhardt, ingénieur d'études, UPVM

Crédit photo (couverture)
© Gérald Préher

Gérald PRÉHER

L'INTEMPORALITÉ DU PASSÉ

DANS L'ŒUVRE DE QUATRE ÉCRIVAINS DU SUD :

***WALKER PERCY, PETER TAYLOR, SHIRLEY ANN GRAU
ET REYNOLDS PRICE***

UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE – METZ
CENTRE DE RECHERCHE « ÉCRITURES »

2009

Collection *Littératures des mondes contemporains*
Série Amériques, n° 6

In memoriam Simone Vauthier

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Odile Masclaux, qui m'a fait découvrir le Sud et toujours encouragé à suivre mes intuitions, et Line Koï's, qui m'a permis de connaître l'œuvre de nombreux écrivains de Sud américain et a dirigé mon premier travail de recherche sur Walker Percy. Mon entrée dans l'univers percyien a entraîné une rencontre décisive, celle de Simone Vauthier, à qui je dédie ce travail car, sans son enthousiasme, je n'aurais certainement pas poursuivi mon exploration du Sud. Je suis également redevable à Lewis A. Lawson et Christopher Metress, qui ont relu mes premières pages et prodigué de judicieux conseils.

Je remercie mon directeur de recherches, Jacques Pothier, pour avoir relu mon travail attentivement et pour toutes les pistes qu'il m'a données pour l'améliorer. Mes remerciements vont aussi au laboratoire *Suds d'Amérique*, dont l'aide financière m'a été précieuse pour me rendre aux États-Unis afin de consulter les archives de Walker Percy, Reynolds Price et Peter Taylor.

Je suis reconnaissant à Shirley Ann Grau, Elizabeth Spencer et Reynolds Price de m'avoir accordé plusieurs entretiens, d'avoir entretenu une correspondance régulière avec moi et de m'avoir autorisé à reproduire des extraits de nos échanges.

Je tiens à exprimer ma gratitude à Pierre Halen, directeur du Centre « Écritures », pour l'intérêt qu'il a porté à la publication de mon manuscrit.

Merci à mes parents, ainsi qu'à mes amis et collègues, en particulier Anne Geoffroy, Étienne de Planchard, Élisabeth Lamothe, Marie Liénard et Tanya Tromble, pour leur soutien. Enfin, je remercie chaleureusement Brigitte Zaugg, qui a relu ce travail en détail et en a mis en forme une grande partie.



PRÉFACE

« Le passé n'est pas mort. Il n'est même pas passé ». Cet aphorisme d'un personnage de Faulkner, souvent attribué à l'auteur lui-même, est peut-être la formule qui résume le mieux ce poids du passé dans le Sud. On a même pu l'entendre s'insinuer régulièrement dans les discours du président des États-Unis. William Faulkner, la figure centrale de la littérature du Sud au vingtième siècle, est largement associé à cette thématique à travers le retentissement de ses grands romans : *Le Bruit et la fureur*, où les trois frères Compson sont hantés par le souvenir de leur enfance avec leur sœur Caddie, et surtout *Absalon, Absalon !*, où les personnages reconstituent à l'infini l'énigme de la personnalité de Thomas Sutpen, le légendaire planteur qui, comme un demiurge, tira des marais du plat pays une plantation à la seule force de ses poignets – à moins que ce ne soit de celle d'une poignée de Noirs haïtiens – plantation qui devait s'étioler quelques années plus tard, ruinée par la guerre de Sécession. Faulkner parle de ce Sud hanté par le passé, d'autant plus que celui-ci reste à l'écart de la prospérité générale, comme si le rêve américain n'était pas pour lui. En 1960, dans *The Burden of Southern History*, l'historien Comer Vann Woodward soulignait la spécificité du Sud, issue de son histoire particulière : seule région des États-Unis à avoir subi les ravages de la guerre, l'humiliation de la défaite et la misère d'une Reconstruction qui n'en avait que le nom, le Sud ne pouvait pas vraiment croire au rêve américain. En revanche, son sens tragique permettait à l'homme du Sud, qui depuis longtemps se savait mortel, de faire face avec plus de maturité que son compatriote du Nord aux réalités d'une Histoire dont il avait désormais tout lieu de croire qu'il n'était pas le fils chéri.

Vann Woodward écrivait dans les États-Unis de la Guerre Froide, tandis que la montée de la puissance soviétique et l'affaiblissement des alliés des États-Unis semblaient menacer de confronter la nation tout entière à la fin du rêve. La défaite du Vietnam ainsi que des aventures étrangères plus hasardeuses ont effectivement mis un terme au rêve de toute-puissance. Le Sud aurait-il donc perdu sa spécificité et son charme sulfureux ?

S'il est une spécificité qu'il n'a pas perdu, c'est de produire en grand nombre des écrivains de qualité, et Gérard Préher s'attache ici à en présenter quatre qui ont commencé à écrire dans la deuxième moitié du vingtième siècle et dont la carrière s'est développée principalement après la fin de la ségrégation qui faisait du Sud l'envers honteux de la grande démocratie américaine – dans un Sud moins hanté par le problème racial, donc. Il propose d'explorer le poids d'un passé qu'il appelle intemporel chez quatre auteurs quasi-contemporains : Walker Percy, Peter Taylor, Shirley Ann Grau et Reynolds Price. Ceux-ci sont l'exemple d'un Sud qui continue de se confronter aux fantômes du passé, et chacun à sa manière articule le passé personnel et le passé historique – repli névrotique, atmosphère gothique, conscience apocalyptique restent donc d'actualité, dans des configurations évidemment très variables selon les écrivains. Walker Percy, lui-même descendant d'une longue lignée d'hommes de lettres, montre des personnages tourmentés par leur rapport au père et la mise en cause de leur masculinité. Peter Taylor met en scène des personnalités confrontées au vide de l'existence, qui plongent dans un passé plus foisonnant pour retrouver un sentiment de plénitude évanescent. Shirley Ann Grau revient avec courage dans *The Keepers of the House*, paru en plein combat pour les droits civiques, sur la condition des Noirs. Mais le Sud n'existe pas (plus ?) en vase clos, et le vent de l'Histoire mondiale vient se mêler aux relents du passé du Sud, car les personnages de ces quatre écrivains voyagent : dans le dernier roman de Reynolds Price, *The Good Priest's Son*, le 11 septembre occupe même une place centrale.

Lecteur insatiable, Gérard Préher est un des meilleurs connaisseurs de la littérature du Sud de cette période, et il fait découvrir toute une génération d'auteurs de la fin du siècle dernier avec beaucoup de finesse, d'enthousiasme et d'efficacité.

Jacques Pothier
Laboratoire *Suds d'Amériques*
Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines

The memory can be hurt time and again – but in that may lie its final mercy. As long as it's vulnerable to the living moment, it lives for us, and while it lives, and while we are able, we can give it up its due.

Eudora Welty, *The Optimist's Daughter*¹

'It's all *now* you see. Yesterday wont be over until tomorrow and tomorrow began ten thousand years ago.'

William Faulkner, *Intruder in the Dust*²

1 Eudora Welty, *The Optimist's Daughter* (1972; New York: Fawcett, 1973) 207.

2 William Faulkner, *Intruder in the Dust* (1948; New York: Vintage International, 1991) 190.

INTRODUCTION

LA LITTÉRATURE DU SUD

UN PASSÉ QUI EST PRÉSENT, UN PRÉSENT QUI SE DIT AU PASSÉ

Our age is retrospective. It builds the sepulchres
of fathers.

Ralph Waldo Emerson, *Nature*¹

yesterday today and tomorrow are Is: Indivisible:
One

William Faulkner, *Intruder in the Dust*²

1 Ralph Waldo Emerson, "Introduction," *Nature* (1836), rpt. in *Emerson's Prose and Poetry*, eds., John Porte and Sandra Morris (New York: W. W. Norton and Company, 2001) 27.

2 William Faulkner, *Intruder in the Dust* (1948; New York: Vintage International, 1991) 190.



Dans son essai "The Regional Writer," Flannery O'Connor définit ce qu'elle nomme l'identité sudiste et insiste sur le fait que "It is not made from what passes, but from those qualities that endure, regardless of what passes, because they are related to truth. It lies very deep. In its entirety, it is known only to God, but of those who look for it, none gets so close as the artist."¹ L'écrivain du Sud serait donc un chantre de l'intemporel tout en étant le témoin de son temps et, plus largement, du Temps et des conséquences de son passage sur le présent. William Faulkner, dans *As I Lay Dying*, semble illustrer les mots de la Géorgienne lorsqu'il décrit le paysage : "That's the one trouble with this country: everything, weather, all, hangs on too long. Like our rivers, our lands: opaque, slow, violent: shaping and creating the life of man in its implacable and brooding image."² Après avoir cité ce passage dans son article « Mémoire et expérience chez les jeunes romanciers sudistes », Claude Richard définit le temps faulknérien comme « visqueux »³, insaisissable, et rapproche l'esthétique temporelle de Faulkner de celle d'écrivains comme Heather Ross Miller, Reynolds Price, Shirley Ann Grau et Shelby Foote. Tous, selon Claude Richard, proposent un « voyage dans le souvenir » dans des récits au « caractère quasi rituel

1 Flannery O'Connor, "The Regional Writer" (1963), rpt. in *Mystery and Manners: Occasional Prose*, eds., Sally and Robert Fitzgerald (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1969) 58.

2 William Faulkner, *As I Lay Dying* (1930; New York: Vintage International, 1990) 45.

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) 91. Simone Vauthier définit également le temps faulknérien comme « visqueux » dans « Le temps et la mort dans *The Moviegoer* », *Recherches Anglaises et Américaines* 4 (1971) : 98.

[dont la] technique incantatoire et cathartique [a] pour but d'intégrer un 'passé troublant' à l'expérience présente »⁴. L'écrivain du Sud transforme ainsi le présent en le parsemant de passé, en créant un temps protéiforme qui permet une exploration des confins les plus sombres de l'être. Il est donc, pour reprendre les mots de Georges Poulet à propos du temps racinien, « un être qui se prolonge en arrière, dont l'existence ne consiste pas seulement à vivre, mais à avoir vécu et mal vécu »⁵. La mise en parallèle de la tragédie racienne et du temps du Sud permet de faire ressortir le rapport entre les notions de tragédies et de temporalité. À l'instar du drame racinien, la littérature du Sud met constamment en scène « l'intrusion d'un passé fatal, d'un passé déterminant, d'un passé cause-efficiente, dans le présent qui cherche désespérément à s'en rendre indépendant »⁶.

Point n'est besoin de scruter l'Histoire des États-Unis dans le détail pour s'apercevoir que le Sud s'impose d'emblée comme la région abîmée par excellence : théâtre de la guerre la plus sanglante que le pays ait connue, elle a toujours été perçue comme une entité à part dans la nation. D'une certaine manière, la Chute sudiste est à l'origine d'une grande partie de la littérature du Sud. En 1968, Thomas Daniel Young observait en effet, "No event has stimulated the creative imagination of the Southern writer more than the Civil War. This catastrophe and its aftermath have attracted the talent of almost every important Southern novelist who has written in the past forty years."⁷ Avant cela, comme l'explique Étienne de Planchar, c'est un autre conflit qui était à l'origine du mythe de la grandeur sudiste :

Les débuts du mythe se trouvent plus dans les romans historiques de William Caruthers, William Gilmore Simms racontant la lutte contre les Anglais pour arracher l'indépendance que dans la littérature de plantation, dont *Swallow Barn* de John Pendleton Kennedy est l'exemple le plus connu. D'ailleurs, si ce livre joue un rôle important dans l'élaboration des stéréotypes qui organisent le mythe, c'est dans son roman historique *Horseshoe Robinson* qu'il part en quête des origines du futur gentleman virginien. L'intention première de ce mythe est de *naturaliser* le Cavalier anglais, qui n'est plus le bienvenu, pour en faire un gentleman indigène en lui insufflant un peu de l'esprit *américanisant* de la frontière pour gommer la patine européenne du personnage. Cette rupture avec l'Angleterre est une façon d'affirmer, face à la montée

4 Claude Richard, « Mémoire et expérience chez les jeunes romanciers sudistes » 92.

5 Georges Poulet, *Études sur le Temps humain I* (1949 ; Paris : Plon, Coll. « 10/18 », 1972) 149.

6 Georges Poulet, *Études sur le Temps humain I*, 150.

7 Thomas Daniel Young, "The Past in the Present: Another Look at *So Red the Rose*," *Notes on Mississippi Writers* 1.1 (Spring 1968): 6.

du sentiment « sectionnel », l'identité sudiste tout en rappelant le rôle majeur qu'a joué la région au cours de la Guerre d'Indépendance⁸.

Les Sudistes ont donc toujours essayé de définir leur identité propre, en marge des autres Américains. Aussi, poursuit Étienne de Planchard en glosant sur les commentaires de Rosa Coldfield dans *Absalom, Absalom !* de Faulkner, « Paradoxalement, la défaite signale l'heure de gloire de l'aristocrate, regagnant par la plume ce qu'il a perdu par l'épée »⁹.

Le roman historique constitue pour l'écrivain sudiste un moyen d'extérioriser ses frustrations et d'imposer à son récit une temporalité à rebours car, souligne Simone Vauthier, « Le retour vers le passé est d'abord une expérience subjective, et presque une manière de vivre les impressions du présent »¹⁰. C'est pourquoi Simms, de la même façon que les autres écrivains mentionnés par Étienne de Planchard, avait pour but de dépeindre « l'âme d'une région en quête de son identité propre »¹¹. Pour définir cette identité, le Sud, à l'instar de tant de civilisations ancestrales, regarde non pas vers l'inconnu qu'offre l'avenir mais vers le passé, seul élément stable dans un présent bien souvent chaotique : tout sera donc vu à travers le filtre, la pellicule du passé. Ce dernier s'affirme sous la forme d'un traumatisme mais aussi d'un ressentiment, deux notions qui, selon Marc Ferro, se rejoignent pour amener « une révolte, une régénérescence ou une révolution » :

La reviviscence de la blessure passée est plus forte que toute volonté d'oubli. L'existence de ce ressentiment montre (...) combien est artificielle la coupure entre le passé et le présent, qui vivent ainsi l'un dans l'autre, le passé devenant un présent, plus présent que le présent. Ce dont l'Histoire offre maints témoignages¹².

8 Étienne de Planchard, « Introduction », *L'Aristocratie sudiste* (Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2009) 16.

9 Étienne de Planchard, « Introduction », *L'Aristocratie sudiste* 16.

10 Simone Vauthier, « Légende du Sud : Présentation de William Gilmore Simms », *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg* 47.4 (janvier 1969) : 266.

11 Simone Vauthier, « Légende du Sud : Présentation de William Gilmore Simms » 260.

12 Marc Ferro, « Le ressentiment dans l'Histoire : Un passé plus présent que le présent », *Culture et mémoire : Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, dirs., Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (Palaiseau : Les Éditions de l'École Polytechnique, Coll. « Cultures, littératures et civilisations », 2008) 20.

Pour les Sudistes, l'oubli est impossible, car le présent ne peut être vécu que si le passé y trouve sa place. Chaque événement est automatiquement analysé à la lumière du passé, chaque nouvel écrivain est évalué par rapport à ceux qui l'ont précédé : « c'est du présent que part l'appel auquel le souvenir répond »¹³, dit Bergson.

Dans *Statues*, Michel Serres note : « Qui n'a plus rien vit au lieu où voisinent la mort et la vie, où commence l'être »¹⁴. Après la Guerre de Sécession, les écrivains du Sud se sont efforcés de redonner vie à leur région par le Verbe ; nombreux sont ceux dont la démarche s'est teintée de nostalgie, notion dont Boualem Sansal propose une interprétation prégnante dans son *Petit Éloge de la mémoire* : « La nostalgie est comme la spéléologie, une démarche risquée, on entre en soi, on avance pas à pas dans les profondeurs de son âme, de sa mémoire, de son histoire, avec toujours l'espoir d'atteindre le fond et de pouvoir retrouver le chemin du retour »¹⁵. À travers la littérature, les écrivains du Sud s'efforcent de 'retrouver le chemin du retour', de comprendre le passé pour se libérer de son poids. Comme l'indique Marie Liénard, on trouve au cœur de l'imagination sudiste "the opposition between the Old South and the New South, the destruction of a past order and its attending nostalgia, but at the same time the haunting and obsessive re-enactment of this past..."¹⁶. Les personnages sont pris dans un entre-deux, dans un temps qui semble ne jamais cesser d'être déjà passé ; aussi le lecteur ne peut-il que rejoindre l'avis de Michel Gresset et conclure que « Le Sud attend encore un avènement, son avenir est bouché, son peuple condamné à répéter des gestes et des attitudes ancestrales »¹⁷. En cela, la question de l'intemporalité s'impose car, explique Paul Ricœur :

13 Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896 ; Paris : Presses Universitaires de France/Quadrige, 1999) 170.

14 Michel Serres, *Statues* (1987 ; Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 1989) 70.

15 Boualem Sansal, *Petit éloge de la mémoire* (Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 2007) 9-10.

16 Marie Liénard, "Kazan's *A Streetcar Named Desire* or the Fall of the House of DuBois," *A Streetcar Named Desire: Tennessee Williams – Elia Kazan*, dir., Dominique Sipièrre (Nantes : Éditions du Temps, Coll. « Lectures d'une œuvre », 2003) 207-208.

17 Michel Gresset, « Temps et destin chez Faulkner », *Preuves : Les Idées qui changent le monde* 155 (1964) : 46.

le temps est facteur de dissemblance, d'écart, de différence. C'est pourquoi la menace qu'il représente pour l'identité n'est entièrement conjurée que si l'on peut poser, à la base de la similitude et de la continuité ininterrompue du changement, un principe de permanence dans le temps. [...] Ce qui demeure, c'est l'organisation d'un système combinatoire ; l'idée de structure, opposée à celle d'événement, répond à ce critère d'identité¹⁸.

En rendant le passé 'permanent', l'écrivain du Sud confère à sa région une identité stable ; la structure ne peut être détruite car elle repose sur un « chronotope » infini, pour reprendre l'expression qu'utilise Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* pour désigner la corrélation « temps-espace »¹⁹. Pour Bakhtine, « le chronotope détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité. (...) En art et en littérature toutes les définitions spatio-temporelles sont inséparables les unes des autres et comportent toujours une valeur émotionnelle »²⁰. Ramener au Sud le rapport qu'établit Bakhtine entre temps et espace renvoie aux liens intimes qui unissent la région à son Histoire. Par ailleurs, la « valeur émotionnelle » dont parle Bakhtine trouve un écho tout particulier dans le Sud où, « Parce que tous les sentiments sont indissociables de l'espace, celui-ci constitue l'ancrage qui rend plausible toute intrigue », explique Danièle Pitavy-Souques²¹. Sans cartographie préalable d'un espace particulier, on ne peut s'y identifier. Élisabeth Lamothe rejoint cette idée et note, en s'appuyant sur les théories de Susan Kavalier-Adler, que

Le temps peut contribuer à alimenter, sous-tendre l'expression de soi, le développement de l'objet créé : "Time is no longer a warden omnisciently guarding the artist's prison cell, but is transformed into part of the inner sequence of expanding thought." On perçoit ainsi que si le temps chronologique et linéaire est suspendu et remplacé par une idée du temps organique, un rythme interne individuel et adapté à ses propres modalités de création, l'artiste parvient à maîtriser son rapport au temps²².

-
- 18 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* (1990 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1996) 142.
- 19 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1975 ; Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1987) 237.
- 20 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* 384.
- 21 Danièle Pitavy-Souques, *La Mort de Méduse : L'Art de la nouvelle chez Eudora Welty* (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1992) 22.
- 22 Élisabeth Lamothe, « 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) 317. La citation est de

De la même façon, lorsqu'il étudie *The Sound and the Fury*, Jean-Paul Sartre se dit frappé par « la métaphysique de Faulkner », qu'il qualifie de « métaphysique du temps ». Pour lui, Faulkner parvient à montrer que « Le malheur de l'homme est d'être temporel » et que pour « parvenir au temps réel, il faut abandonner cette mesure inventée qui n'est mesure de rien »²³. Impalpable, inaccessible, improbable : les adjectifs au préfixe privatif qui pourraient être utilisés pour décrire le temps du Sud ne manquent pas – c'est ce qui transparaît d'ailleurs dans l'explication de Géraldine Chouard :

Tout à la fois substantiel et intangible, familier et fuyant, manifeste et mystérieux, le temps demeure un objet introuvable, un sujet impossible, ou du moins impossible à appréhender autrement que dans le paradoxe de sa présence et de sa fuite, de la sujétion qu'il impose et de la grâce dont il dispose, éternellement, de ne jamais se laisser atteindre²⁴.

Chez les auteurs du Sud, la seule chose qui fasse sens a trait au passé ; l'instant est insaisissable et tout se dérobe. Ce qui pour le personnage faisait sens devient non-sens ; avant qu'il n'ait pu apprécier les joies du présent, celui-ci s'est transformé en passé. Walter Benjamin, dans un texte sur l'Histoire, résume ce qui entre en ligne de compte lorsqu'on se trouve confronté à cette littérature du passé : « L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance ». Il poursuit : « c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle »²⁵. Les images du passé abondent chez les romanciers sudistes contemporains qui, comme Faulkner, recherchent dans le passé des solutions pour envisager leur vie au présent. On croise dans leurs productions pléthore de narrateurs

Susan Kavalier-Adler dans *The Creative Mystique: From Red Shoes Frenzy to Love and Creativity* (London: Routledge, 1996) 17.

- 23 Jean-Paul Sartre, « À propos de *Le Bruit et la Fureur* : La temporalité chez Faulkner » (1939), *Critiques littéraires, Situations I* (1947 ; Paris : Gallimard, Coll. « Idées », 1975) 86.
- 24 Géraldine Chouard, « Le Fil du temps : Aspects de la temporalité dans le roman américain contemporain (Eudora Welty, Saul Bellow, Vladimir Nabokov) » (Thèse de doctorat sous la direction d'Hubert Teyssandier, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1995) 16.
- 25 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz (Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2000) 430.

qui reviennent sur les lieux du passé, comme par exemple Joel Knox dans *Other Voices, Other Rooms* (1948) de Truman Capote, Boy Ganchion dans *The House of Breath* (1949) de William Goyen ou encore Will Barrett dans *The Last Gentleman* (1966) de Walker Percy. Or aucun n'atteint l'objectif escompté ; l'image du passé ne parvient pas à se superposer dans le présent et elle s'impose alors tel le mythe d'un temps idéal pour des personnages en quête de sens.

Le canon littéraire américain retient Thomas Wolfe comme l'un des écrivains les plus attachés à définir le temps. Dans son essai "Story of a Novel," il élabore une théorie selon laquelle il existe trois temps : "an element of actual present time," "an element of past time," et, le plus important :

A third which I conceived as being not only time past and present, but as time immutable, as time fixed, unchanging, subject neither to past or present time, as, for instance, the time of rivers, mountains, oceans, and the earth; as time everlasting, a kind of eternal and unchanging world and universe of time against which would be projected the transience of man's life, the bitter briefness of his day.²⁶

Le Temps du Sud, c'est ce troisième temps, un temps qui reste figé dans la mémoire et dans le cœur, un temps infini que Wolfe a tenté d'écrire dans des romans-fleuves dont la longueur atteste de son désir de ne jamais s'interrompre. Son œuvre constitue, selon Amélie Moisy, « une *Recherche américaine du Temps perdu*, dont l'impact provient autant de l'expression lyrique de sentiments et de ressentiments vécus (...) que de la netteté avec lesquelles ces scènes et ces détails sont recréés »²⁷. Véritable poète de l'intemporel, Wolfe s'est évertué à tout décrire, à tout dire, même les plus menus détails ; c'est pourquoi les écrivains des générations suivantes ont dû raffiner l'approche en resserrant leur écriture autour de thèmes plus proches du lectorat et en adoptant un ton moins élégiaque. Reynolds Price est en cela assez proche de Thomas Wolfe, comme le fait remarquer John W. Stevenson qui, en comparant les deux auteurs, met l'accent sur la nécessité de canaliser l'énergie créatrice de sorte à obtenir un résultat plus concret pour le lecteur :

Wolfe's relentless energy and his cosmic agony for the lost home is refined and controlled in the nostalgia of Price's fiction. Perhaps it is the younger writer's knowledge

26 Thomas Wolfe, "The Story of a Novel" (1935), rpt. in *The Autobiography of an American Novelist*, ed., Leslie Field (Cambridge: Harvard University Press, 1983) 51.

27 Amélie Moisy, *Thomas Wolfe : L'Épopée intime* (Paris : Belin, Coll. « Voix américaines », 2002) 13.

of and belief in Wolfe's tremendous vision that gives him the stage to work out his own private need to define the quest for innocence and the obligations of love.²⁸

Chez les écrivains du Sud, c'est un « glissement insensible du quotidien au merveilleux, du tangible au surnaturel » qui s'opère, pour reprendre les mots de Jean Rouberol à propos des nouvelles de Eudora Welty²⁹. Le mythe est réconfortant car il permet au monde de trouver la cohérence qui en était jusque-là absente³⁰. Dans cette perspective, Robert Georgin explique que le mythe deviendrait presque « une discipline scientifique », « Car si chaque mythe tente de fournir une solution logique à un problème qui se pose, cela signifie que ce mythe (...) renvoie (...) à une théorie générale de la connaissance qu'exprime le système mythique tout entier »³¹. L'émergence du mythe, comme le dit Paul Carmignani, « autorise la coexistence de systèmes antagonistes et la survivance, ne fût-ce que dans l'univers de la fiction (...) du *old way of life* »³². Tout roman qui se passe dans le Sud met en scène à la fois le passé et un présent qui glisse irrémédiablement dans le passé. Sartre compare « la vision du monde de Faulkner à celle d'un homme assis dans une auto découverte et qui regarde en arrière »³³. On retrouve une vision analogue chez bon nombre d'écrivains, dont les personnages sont victimes d'un passé qu'ils ne peuvent saisir, un passé qui s'est souvent fait sans eux et qu'ils doivent maintenant subir : « le présent chemine dans l'ombre, comme un fleuve souterrain, et ne réapparaît que lorsqu'il est lui-même passé »³⁴.

Le choix de Walker Percy, Peter Taylor, Shirley Ann Grau et Reynolds Price repose sur des critères qui, bien que subjectifs, se veulent néanmoins

28 John W. Stevenson, "The Faces of Reynolds Price's Short Fiction," *Studies in Short Fiction* 3 (1966): 306.

29 Jean Rouberol, « Aspects du mythe dans 'The Wide Net' de Eudora Welty », *Le Sud et autres points cardinaux*, dir. Jeanne-Marie Santraud (Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987) 51.

30 Dans *L'Homme nu*, Claude Lévi-Strauss affirme que « Tout mythe, du fait seul qu'il existe, énonce un discours cohérent ». Cité dans Robert Georgin, *Le Temps freudien du verbe* (Lausanne : L'Âge d'Homme, Coll. « Le Sphinx », 1973) 36.

31 Robert Georgin, *Le Temps freudien du verbe* 36.

32 Paul Carmignani, « Sud historique, Sud mythique, Sud diégétique », *Caliban* 26 (1989) : 11.

33 Jean-Paul Sartre, « À propos de *Le Bruit et la Fureur* » 89.

34 Jean-Paul Sartre, « À propos de *Le Bruit et la Fureur* » 90.

objectifs : ces quatre écrivains sont représentatifs d'une génération qui a commencé à écrire dans la deuxième moitié du XX^e siècle à propos d'un Nouveau Sud dans lequel la question raciale, toujours d'actualité, était cependant moins radicale qu'elle ne pouvait l'être pour Faulkner. Chacun de ces auteurs présente une vision différente de ce Sud, mais leurs points de vue, s'ils divergent sur certains aspects, se rejoignent pour décrire une région dans laquelle le passé, « le Sud Historique », s'immisce sans cesse dans le présent, « le Sud diégétique », et crée ainsi un « Sud mythique », pour reprendre la terminologie adoptée par Paul Carmignani. Malgré leurs différences, Percy, Taylor, Grau et Price participent tous à leur façon à la création du Sud en lui donnant une dimension quasiment éternelle dans leurs récits ; ceux-ci montrent certes une évolution des mœurs mais aussi une stagnation dans le cadre rigide imposé par une région que les quatre auteurs reconnaissent comme une source d'inspiration. Ainsi, comme Faulkner, ils ne se bornent pas à décrire le Sud comme un lieu isolé mais s'efforcent également de l'inscrire dans la force globalisante qu'est l'Amérique. La belle formule de Jacques Pothier, « Faulkner utilise son art extraordinaire pour décrire notre état de suffocation dans un monde qui meurt d'épuisement »³⁵, pourrait donc s'appliquer à chacun d'eux, sans exception, et s'étendre à des écrivains que je n'ai pu, faute d'espace et de temps, inclure dans cette étude.

Je n'ai pas choisi d'inclure des écrivains afro-américains, même si certains auraient correspondu à ma problématique. La raison principale en est que chez un grand nombre d'entre eux l'accent est mis sur un désir de *rectifier* l'Histoire, de dire ce que les écrivains blancs cachent ou expriment de manière oblique. Ces derniers considèrent que le passé *vit* en eux, pèse sur le présent et introduit un sentiment de malaise, tandis que les écrivains noirs considèrent que le passé est *présent* autour d'eux et doit être rappelé pour être dénoncé. Par exemple, le roman d'Ernest Gaines, *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, se présente comme un voyage dans le passé américain et une exploration de l'Histoire sudiste. On perçoit dans cette autobiographie fictive le cheminement de l'Histoire à partir de la Guerre de Sécession, seul conflit interne ayant bouleversé la nation, puis à travers une reconstruction qui a surtout incité les Sudistes à retrouver leur

35 Jacques Pothier, « Le Sud de Faulkner dans le triangle atlantique : États-Unis, Europe, Amérique latine », Communication présentée à Port-Royal des Champs le 17 octobre 2007 dans le cadre du Master « Littératures, Civilisations, Langages », page 8.

pouvoir sur les Afro-Américains. Le traumatisme et le préjudice subis par ceux-ci seront partiellement effacés avec les mouvements pour les droits civiques dans les années 1960, et les Sudistes devront finalement se faire à l'idée de changement, mais les Afro-Américains continuent à ressentir le besoin de définir leur place dans un espace particulier, comme le suggère l'écrivaine géorgienne Alice Walker : "I think my whole program as a writer is to deal with history just so I know where I am. (...) One of the scary things is how much of the past, especially our past, gets forgotten."³⁶ Walker parle ici du traitement de l'Histoire afro-américaine aux États-Unis et de l'oubli dont sont souvent victimes les personnes de couleur, craintes cristallisées dans *Invisible Man* de Ralph Ellison.

On retrouve, chez les auteurs dont je traite ici, un « travail » au sens où l'entend J.-B. Pontalis dans des commentaires sur les notions de « rêve » et de « deuil » abordées par Freud, travail qui

n'implique pas nécessairement effort et peine, la sueur et les larmes, mais signifie *transformation*. Le rêve transforme des sensations présentes, des restes de la veille, visages et souvenirs, personnes et lieux : il est un laboratoire. Le deuil transforme l'objet perdu, l'incorpore et l'idéalise, le fragmente et le recompose, et il lui faut du temps pour ce faire.³⁷

Pour devenir intemporel, le récit doit avant tout s'ancrer dans un temps bien défini et reconnaissable, même s'il finit par en dévier ; ce type de travail est indissociable de la création littéraire des Sudistes, ce que William Faulkner a magistralement formulé ainsi : "There is no such thing as was – only *is*. If *was* existed there would be no grief or sorrow."³⁸ Ignorer le passé reviendrait à ignorer son identité. De notre côté de l'Atlantique, les plus attachés à la région ont été automatiquement étiquetés « Sudistes », comme pour suggérer que par le biais de l'écriture ils devenaient nécessairement les défenseurs de la Cause, désormais perdue – comme si tout écrivain originaire du Sud était « obligé » de défendre un état d'esprit auquel il n'adhère

36 Alice Walker dans *Black Women at Work*, ed., Claudia Tate (New York: Continuum, 1983) 185. On lira avec profit l'article d'Élisabeth Béranger, « Le passé composé d'Alice Walker », *Le facteur religieux en Amérique du Nord 7 : Religion et mémoire ethnique au Canada et aux États-Unis*, dirs., Jean Béranger et Pierre Guillaume (Talence : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1986) 23-41.

37 J.-B. Pontalis, *La Force d'attraction* (Paris : Seuil, Coll. « La librairie du Vingtième siècle », 1990) 106-107.

38 "Interview with Jean Stein Vanden Heuvel," *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner: 1926-1962*, eds., James B. Meriwether and Michael Millgate (1968; Lincoln: University of Nebraska Press, 1980) 255.

pas forcément mais qui transparaît dans les élans nostalgiques figurant, peut-être malgré lui, dans ses récits : est sudiste celui qui écrit sur un temps que le vent a emporté. Le terme « Sudiste », en français, est connoté péjorativement et associé à une idéologie à laquelle il est souvent résumé ; en anglais, en revanche, le terme « Southerner » est neutre et désigne tout ce qui est associé au Sud. De manière à ne pas étiqueter les auteurs que j'aborde ici, j'ai préféré parler de « littérature du Sud » plutôt que de « littérature sudiste » car, même s'ils montrent certains traits sudistes, Percy, Taylor, Grau et Price ne sont en rien les défenseurs d'une cause perdue. Ils sont cependant le produit d'une culture et d'une manière de penser qui, héritées des dogmes passés, se sont atténuées avec le temps.

Walker Percy est né le 28 mai 1916 à Birmingham dans l'Alabama. Il est l'auteur de six romans et de nombreux essais qui ont tous pour cadre le Sud. En 1928, sa vie prend un tournant tragique lorsque son père se suicide. Deux ans plus tard, sa mère trouve la mort dans un mystérieux accident de voiture que les biographes présentent également comme un suicide. Ces deux événements s'avèrent décisifs pour plusieurs raisons mais surtout parce qu'ils vont conduire Percy à la littérature. Recueilli par son cousin William Alexander Percy, homme de lettres, avocat et planteur qui vit à Greenville, dans l'État du Mississippi, le jeune garçon est plongé dans un environnement littéraire ; la lecture devient son refuge, un moyen de s'éloigner de la dure réalité de la vie. Dans la biographie qu'il a consacrée à l'auteur, Patrick Samway cite Percy qui explique que, grâce à son cousin, il a découvert sa "vocation and in a real sense a second self, that is, the work and the self which, for better or worse, would not otherwise have been open to me."³⁹ C'est donc la mort qui ouvre les yeux de Percy au monde des livres. Plus tard, lorsqu'il contractera la tuberculose, il retrouvera la boulimie de lecture de son adolescence ; c'est alors que naîtra son intérêt pour les philosophes existentialistes⁴⁰.

La mort ou la proximité de la mort offre, comme l'explique Gilles Deleuze, un parfait point de départ pour l'écriture car « C'est un père qu'on

39 Walker Percy cité dans Patrick Samway, S.J., *Walker Percy, A Life* (1997; Chicago: Loyola Press, 1999) 34.

40 Percy fait souvent référence à Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre, Albert Camus ou Søren Kierkegaard dans les entretiens qu'il a accordés.

va chercher au bout du voyage, comme au sein du rêve, dans une conception infantile de la littérature »⁴¹. On retrouve dans chacun des romans de Percy l'image du père disparu qui amène le fils à rechercher en lui le sens à donner à sa vie, de façon à comprendre son 'pèlerinage terrestre', métaphore de l'existence pour le cinéphile qu'est Binx Bolling⁴². Peggy Castex résume le but que Percy s'est fixé en présentant des personnages en perpétuelle quête de sens :

the whole mission of his writing is ass-kicking, in other words, providing his characters and his readers with the shock of vicarious death or tragedy meant to jolt them into recognizing their dispossessed mortal condition so that they might start a search of their own.⁴³

Le Sud de Percy est également un lieu du secret, un endroit qui amène, comme il l'explique, à s'interroger sur soi-même : "there is still something about living in the South which turns one inward, makes one secretive, sly, and scheming..."⁴⁴. Eudora Welty l'a bien montré, c'est l'appartenance à une région qui forge le caractère de ses habitants : "Place (...) has the most delicate control over character too: by confining character, it defines it."⁴⁵ Dans son essai "Why I Live Where I Live," Percy observe qu'il trouve "necessary to escape the place of one's origins and the ghosts of one's ancestors but not too far."⁴⁶ Aussi, il a passé la majeure partie de sa vie à Covington, en Louisiane, et se déclare persuadé qu'il n'aurait jamais connu l'inspiration s'il n'avait pas vécu dans le Sud⁴⁷ :

I'm a Southern writer. I was born and raised in the South here, and I've always lived here, except for going to school in New York. (...) I'm a Southern writer in the sense that

41 Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris : Minuit, 1993) 12.

42 Walker Percy, *The Moviegoer* (1960; New York: Noonday, 1971) 53.

43 Peggy Castex, "Medicine and Malady as Metaphor in Walker Percy's Fiction," *Deux Regards sur L'Amérique : Dashiell Hammett et Walker Percy*, dir., Jeanne-Marie Santraud (Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987) 92.

44 Walker Percy in "An Interview with Zoltán Abádi-Nagy" (1987), rpt. in *Signposts in a Strange Land*, ed., Patrick Samway, S.J. (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1991) 377.

45 Eudora Welty, "Place in Fiction," *On Writing* (New York: The Modern Library, 2002) 46.

46 Walker Percy, "Why I Live Where I Live" (1980), rpt. in *Signposts in a Strange Land* 3.

47 Dans "Novel-writing in an Apocalyptic Time" (1986), il écrit : "I cannot imagine writing what I write if I did not come from the South." Walker Percy, *Signposts in a Strange Land* 153.

I depend on my Southern background for the décor, the setting, a sense of place, which any novelist must have.⁴⁸

La notion d'Histoire couplée à celle d'espace est nécessaire pour aborder le monde de Walker Percy car son histoire familiale et celle du Sud apparaissent en toile de fond de tous ses romans. Ainsi, la fiction percyenne illustre bien les commentaires de Bergson sur la mémoire :

Si l'on pose la mémoire, c'est-à-dire une survivance des images passées, ces images se mêleront constamment à notre perception du présent et pourront même s'y substituer. [...] Percevoir finit par n'être plus qu'une occasion de se souvenir⁴⁹.

On retrouve toujours la même structure dans les romans de Percy : un homme est livré à lui-même et doit prouver qu'il peut survivre dans le monde d'aujourd'hui, dans la ville, espace apparemment dompté mais qui demeure pour lui ce qu'Upton Sinclair a qualifié de jungle au début du vingtième siècle. À Covington, Percy a trouvé un parfait compromis entre la jungle urbaine et la nature sauvage : "it is in a certain sense out of place and time but not too far out."⁵⁰ C'est dans ce lieu paisible qu'il a écrit ses dernières lignes et s'est éteint le 10 mai 1990.

Peter Taylor est né le 8 janvier 1917 à Trenton dans le Tennessee. Comme certaines des familles qu'il décrit dans sa fiction (trois romans, de nombreuses nouvelles et des pièces de théâtre), la sienne déménage à Nashville puis à Memphis. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Taylor participe aux combats en Europe. À son retour il enseigne quelque temps en Caroline du Nord, dans l'Ohio puis à nouveau en Caroline du Nord, avant de s'établir en Virginie ; il garde cependant des liens forts avec son Tennessee natal. Pendant ses études, avant la guerre, Taylor suit les enseignements de grands écrivains sudistes tels que Allen Tate, John Crowe Ransom ou encore Donald Davidson. C'est grâce à Tate que naît en lui le désir d'écrire car Tate, explique-t-il lors d'un entretien, "made literature and ideas seem more important than anything else in the world, and you

48 Claude Richard, Simone Vauthier, Jean Rouberol and Régis Durand, "Interview on Worldnet" (1986), rpt. in *More Conversations with Walker Percy*, eds., Lewis A. Lawson and Victor A. Kramer (Jackson: University Press of Mississippi, 1993) 158.

49 Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1896 ; Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Quadrige », 1990) 68-69.

50 Walker Percy, "Why I Live Where I Live" 9.

wanted to put everything aside and follow him.”⁵¹ À Charlotte H. Beck, Taylor va même jusqu’à désigner Tate comme celui qui lui a révélé son identité de Sudiste : “[he] helped me identify myself as to who I was, as a Southerner.”⁵² C’est à Vanderbilt que Taylor fait la connaissance de Robert Penn Warren qui, comme les trois autres figures tutélaires mentionnées plus haut, a participé à l’élaboration du fameux manifeste, *I’ll Take My Stand* (1930), dont Jean Roubérol présente les grandes lignes ainsi :

Sans abandonner en rien leurs préoccupations esthétiques, et convaincus bien au contraire que l’art tel qu’ils le concevaient ne pouvait s’épanouir dans une civilisation industrielle, ils tentèrent de définir le type de société qu’ils souhaitaient pour le Sud et que celui-ci pourrait peut-être proposer en exemple à l’Amérique⁵³.

Il n’est pas surprenant que Taylor, entouré de personnalités autant impliquées dans l’avenir de leur région et dans l’image qu’elle présentait au monde, ait emprunté le même itinéraire qu’elles dans sa fiction. Pour lui, les années à Vanderbilt sont le théâtre d’une révélation aussi éthique qu’esthétique qui n’a fait que confirmer les notions inculquées par sa famille :

It was one of those marvelous coincidences in life that I grew up with very strong Southern feelings in my family and in my interests – temperamentally – and then just at the right psychological moment I came under the influence of Tate, Ransom and Warren. That was very important in my life. The world is changing constantly, and the South is disappearing, really, but there will still be young writers who will come along and be interested in who they are, and be temperamentally disposed to write about that, and be influenced by older writers.⁵⁴

En dépit des changements subis par sa région, Taylor pense donc que le passé renferme les clés de l’avenir. Dans sa fiction, il suit le chemin tracé par les agrariens et notamment par Robert Penn Warren, pour qui « il ne s’agit plus de montrer (...) un objet historique, mais bien de le reconstruire »,

51 Hubert H. McAlexander, “A Composite Conversation with Peter Taylor” (1985-1986), rpt. in *Conversations with Peter Taylor*, ed., Hubert H. McAlexander (Jackson: University Press of Mississippi, 1987) 116.

52 Charlotte H. Beck, “Peter Taylor and the Fugitives: Surrogate Fathers, Foster Son,” *The Fugitive Legacy: A Critical Heritage* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2001) 205.

53 Jean Roubérol, *Les Sudistes* (Paris : Armand Colin, Coll. « U² », 1971, en collaboration avec Jean Chardonnet) 262.

54 Peter Taylor in Robert Daniel, “The Inspired Voice of Mythical Tennessee” (1983), rpt. in *Conversations with Peter Taylor* 47.

écrit Gwenola Le Grand-Le Cor⁵⁵. Le projet de Taylor est proche de celui de Proust, qu'il cite comme l'une de ses références littéraires ; en effet, selon lui, "One of the nice things about writing is making use of details that seemed important in your life. You discover what they mean to you."⁵⁶ Taylor cite également comme l'un de ses parrains littéraires le poète Randal Jarrell, dont il n'a pas manqué d'appliquer les conseils, en particulier celui qu'il rappelle dans un entretien avec Barbara Thompson : "Write all those stories you can, because that is a world that's gone, will never exist again, and this record of it should exist."⁵⁷ Taylor, d'une certaine façon, fige le temps en fiction ; son œuvre, indique Jonathan Baumbach,

is haunted by memories of the real and illusory glories of a lost past (...). His stories, set mostly in the middle south, are about the dissolution of a society, about the sorrows and imbalances of disorder, about an obsolescent (and quixotic) code of honor.⁵⁸

De ses premiers textes publiés dans un magazine littéraire de l'État du Mississippi⁵⁹ à son dernier roman *In the Tennessee Country*, Taylor offre une véritable exploration du temps. Le titre de son dernier opus cristallise son objectif de proposer un parcours temporel à travers le Tennessee, parcours qu'il aurait aimé poursuivre en reprenant sa pièce *A Stand in the Mountains* pour en faire un roman⁶⁰, mais il fut emporté par la mort, le 2 novembre 1994.

55 Gwenola Le Grand-Le Cor, « Persistance de la mémoire dans l'œuvre de Robert Penn Warren » (Thèse de doctorat sous la direction de Marie-Christine Lemardeley-Cunci, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2000) 328.

56 Peter Taylor cité dans Marilynne Robinson, "The Family Game was Revenge," *The New York Times* (19 October 1986) 52.

57 Barbara Thompson, "Interview with Peter Taylor" (1987), rpt. in *Conversations with Peter Taylor* 157.

58 Jonathan Baumbach in *Moderns and Contemporaries: Nine Masters of the Short Story*, eds., Jonathan Baumbach and Arthur Edelstein (New York: Random House, 1968) 343.

59 Hubert H. McAlexander étudie le parcours littéraire de Taylor dans *Peter Taylor: A Writer's Life* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2001), je renvoie à son étude pour de plus amples informations sur les détails relatifs à la carrière de Taylor, qui n'auraient pas leur place dans cette introduction du rapport de l'écrivain au temps.

60 Voir l'entretien avec Christopher P. Metress, "An Oracle of Mystery: A Conversation with Peter Taylor," *The Craft of Peter Taylor*, eds., C. Ralph Stephens and Lynda B. Salamon (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1995) 154-156.

Shirley Ann Grau est née le 9 juillet 1929 à la Nouvelle-Orléans en Louisiane. Elle a écrit six romans et de nombreuses nouvelles qui se déroulent principalement dans le Sud, et même si elle s'est efforcée d'élargir le cadre aux États du Nord, il y a toujours un arrière-plan sudiste dans ses productions. Les lieux de l'enfance, et en particulier Montgomery, dans l'Alabama, où elle a fait une partie de sa scolarité, marquent sa fiction, si bien qu'un critique a même entrepris de retracer la géographie fictive que Grau met en scène dans son roman le plus connu, *The Keepers of the House*⁶¹. Elle entame des études à l'Université de Tulane (dans la branche réservée aux femmes, car Tulane n'est pas encore mixte) mais ne les termine pas. Elle s'oriente vers l'écriture grâce à l'engouement de l'un de ses professeurs, John Husband, pour son travail. C'est dans une salle de classe que Grau parfait son art de la prose, bien qu'elle ait la ferme conviction que l'on naît écrivain, on ne le devient pas, pour jouer sur l'expression de Simone de Beauvoir à propos du devenir femme : "About the only thing a writer is born with is a certain facility with words."⁶² Sa première nouvelle, "For a Place in the Sun," paraît dans le magazine louisianais *Surf* en 1948. Plusieurs de ses poèmes, essais et nouvelles de jeunesse sont publiées dans *Carnival*, un périodique édité par des étudiants. *Carnival* permet à Grau de réellement s'investir dans l'écriture ; elle devient éditrice associée du journal avant de voler de ses propres ailes en soumettant ses textes à des périodiques renommés comme le *New Mexico Quarterly* ou à des revues telles que *New World Writing*.

Dans l'un de ses rares écrits autobiographiques, Grau explique par quel biais elle est venue à la littérature : "My grandfather was a frustrated actor who would declaim Shakespeare by the hour. So when it came time to teach me to read, of course he selected his favorite poet. That is why I learned to read from Shakespearean songs..."⁶³. Le lien de Grau à la lecture est de l'ordre du sensuel, du tactile :

once I had learned to read, I couldn't believe the freedom and the power it gave me. To open the covers of a book and to be able to decipher it – that was the most wonderful thing in the world. I learned to love the smells of books: leather, the sweetish smell of

61 William T. Going, "Alabama Geography in Shirley Ann Grau's *The Keepers of the House*," *Alabama Review* 20.1 (1967): 62-68.

62 Shirley Ann Grau, "The Essence of Writing," *The Writer* 87 (May 1974): 14.

63 Shirley Ann Grau, "Writers and Writing," *The Flora Levy Lectures in the Humanities 1983 4*, Lafayette: The University of Southwest Louisiana (1988): 21.

fancy coated paper, the carbolic smell of English books, the glue-tinged dusty smell of cheap bindings.⁶⁴

Le livre est pour Grau un « objet fétiche », dirait Roland Barthes⁶⁵. L'attrait des mots écrits et de l'objet dans lequel ces mêmes mots apparaissent montre que la lettre constitue un « littoral entre jouissance et savoir »⁶⁶. Aussi, même des livres que Grau décrit comme superficiels peuvent se révéler instructifs : "*Gone With the Wind* and *The Godfather*, two very superficial books, have superb narrative lines. They are great storytelling, any writer can learn from their skills."⁶⁷ Pour Grau, l'écrivain doit avant tout trouver sa voix même si toute lecture peut avoir des incidences sur son écriture⁶⁸ : "a writer learns to write, finds the style, the mode (...) that is comfortable for him, and then doesn't think about it again."⁶⁹

Ainsi, contrairement à Percy et Taylor, ce n'est pas l'influence de grands noms de la littérature du Sud qui a amené Grau à devenir écrivain ; elle avoue qu'elle a choisi l'écriture par élimination :

I probably – ordinarily – would have gone into law. But in those days – you've got to remember – in the very early fifties, late forties, there was a good deal of dislike of women in the general legal world... I've never been entranced by the thought of going into a field where you are ever so handicapped.⁷⁰

I never started out to be a writer in the first place. [...] However, when I came up in the late 1940s, and in college in the fifties, there were darn few things for girls. I liked law, but it was almost completely closed. Writing offered two things. First, there was no prejudice against women. In fact, being a woman has a slight advantage, especially in non-fiction. The regular sort of job I wouldn't do, the kind with everything so organized. So, you see, I guess I became a writer by the process of elimination.

64 Shirley Ann Grau, "Writers and Writing" 22.

65 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1982) 39.

66 Voir Jacques Lacan, « Lituraterre » (1971), *Autres écrits* (Paris : Seuil, 2001) 11-22.

67 Shirley Ann Grau, "Writers and Writing" 24-25.

68 Grau écrit en effet : "I think it's fair to say that everything a writer hears or reads is potentially an influence." Courriel à GP du 1er juin 2006.

69 Noel Harold Kaylor Jr., "Interview with Shirley Ann Grau," *Short Story* 8.1 (2000): 101.

70 Laurie L. Brown, "Interviews with Seven Contemporary Writers," *The Southern Quarterly* 21 (Summer 1983): 5.

I certainly never became a writer as a matter of compensation for something, like so many others say they have. I just don't fit in that category, the one where authors complain about their unhappy childhoods and about being so socially alienated.⁷¹

On comprend à travers ces extraits de deux entrevues accordées à une dizaine d'années d'intervalle que pour Grau, écrire est une réaction contre un système qui favorise l'ascension sociale des hommes. Pourtant ce n'est pas comme « femme-auteure » qu'elle se positionne, encore moins comme « écrivain sudiste » :

Any label you think for anybody is always at least half wrong. I've (...) been called an anti-feminist, a southern woman writer, which is probably meant more insultingly than anything else, including the anti-feminist label. (...) I think if you label, you're going to have to change the labels as time goes on, because no writer sits still. (...) writers are conditioned by their times. Occasionally a writer will leave the past, but it's awfully hard to change the way the novel is done.⁷²

Dans de nombreux entretiens Grau revient sur la notion d'« écrivain sudiste » et réitère sa position : “the term ‘Southern writer’ is usually most uncomplimentary in the literary world. It's, oh, ‘another’ Southern writer. So nobody's going to go for something that is, to start with, a criticism.”⁷³ Grau appartient à une tradition d'écrivains-conteurs et considère que “A writer must think of himself as a storyteller, a mood-evoker, a delineator of character – those are all the problems he faces and has to solve – for better or worse.”⁷⁴ Dans son premier roman, *The Hard Blue Sky* (1958), elle utilise son héritage culturel et présente, selon les mots de Claude Richard, « une vie profondément marquée par le passé, ne serait-ce que dans le langage, l'admirable *Cajun* qui s'est perpétué dans les récits qui réunissent, le soir, tous les habitants de l'île »⁷⁵. L'œuvre de fiction, pour Grau comme pour Percy et Taylor, trouve sa source dans l'identité propre à celui qui écrit : “writers inevitably reflect the society. You just can't help it. You're a creature of your time and place.”⁷⁶ Pour Grau, le « chronotope » sudiste est

71 Don L. Keith, “A Visit with Shirley Ann Grau,” *Contemporaria* 2.2 (1972): 12.

72 John Canfield, “A Conversation with Shirley Ann Grau,” *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 25.2 (Winter 1987): 39.

73 William Parrill, “The Art of the Novel: An Interview with Shirley Ann Grau,” *Louisiana Literature* 2.1 (Spring 1985): 6.

74 Shirley Ann Grau, “The Essence of Writing” 15.

75 Claude Richard, « Mémoire et expérience chez les jeunes romanciers sudistes » 92.

76 John Canfield, “A Conversation with Shirley Ann Grau” 46.

intimement lié au mythe et elle s'efforce de créer "a kind of legendary, mythological time, a non-real approach, a storytelling in the legendary sense of storytelling. That's something I (...) want to do because I think the realistic story has rather sharp limits."⁷⁷ Cette vision de la littérature est cristallisée dans un très beau passage de *The Hard Blue Sky*, dans lequel un personnage explique les méfaits du temps :

Time worked that way. Like the sand and grass over in the marsh. Whatever stood on it slipped down into it and disappeared. Not so fast you could see it going. But still after a while, it was gone.

She hated time, she thought. Forever cutting off things behind you, and then in a while cutting off what you remembered of those things. And leaving you just a little narrow spot of present and near past to stand on.⁷⁸

Grau transpose ici sa perception d'un temps sclérosant et utilise des métaphores de la nature pour mettre l'accent sur la *pathetic fallacy* qui retient prisonniers ses personnages. Elle rejoint ainsi Faulkner, chez qui, écrit Michel Gresset, « le scandale n'est pas tant dans l'existence que dans le temps lui-même. Car le temps est le scandale de l'existence. C'est le destin éternellement générateur de révolte inutile, impuissante »⁷⁹.

Grau vit toujours dans le Sud et partage sa vie entre la Nouvelle-Orléans et Houston, au Texas. Elle continue d'écrire et de créer des contrées mythiques comme celle qu'elle a dessinée dans son dernier roman en date, *Roadwalkers* (1994), où les personnages traversent le temps et inventent des « royaumes magiques » ("magical kingdoms") pour en arrêter le cours. Elle a le projet de terminer un roman historique⁸⁰ et a déjà rédigé plusieurs nouvelles qu'elle compte rassembler prochainement dans un recueil⁸¹.

77 John Canfield, "A Conversation with Shirley Ann Grau" 45.

78 Shirley Ann Grau, *The Hard Blue Sky* (New York: Alfred A. Knopf, 1958) 97.

79 Michel Gresset, « Temps et destin chez Faulkner » 45.

80 Un extrait a paru sous le titre "Untitled" avec les indications suivantes : "This is an opening chapter from a new half-finished novel, as yet untitled. The time is April or May of 1866, the place is the middle South." Le texte figure dans *Creative and Critical Approaches to the Short Story*, ed., Noel Harold Kaylor, Jr. (Lewiston: E. Mellen Press, 1997) 445-451.

81 C'est ce qu'elle indique dans nos récentes correspondances.

Reynolds Price est né le 1^{er} février 1933 à Macon en Caroline du Nord. Des quatre auteurs retenus pour cette étude, il est de loin le plus prolifique, avec treize romans (quatorze si l'on compte un récit pour enfants intitulé *A Perfect Friend*), des poèmes, des nouvelles, des pièces de théâtre, des essais et des récits autobiographiques. À ce jour, il continue d'écrire et rédige la suite de ses mémoires. « Du Sudiste », écrit André Bleikasten, « Price a le verbe disert, la nostalgie agreste et le goût immodéré pour l'enchevêtrement des relations humaines »⁸². Dans les premières pages de ses mémoires, *Clear Pictures : First Loves, First Guides* (1989), Price décrit une enfance heureuse et retrace son intérêt pour la littérature et les arts en général : il raconte que non seulement il a très tôt écrit des poèmes, des pièces de théâtre et des récits courts, mais qu'il espérait avant tout devenir peintre⁸³. Son opinion sur le trait le plus significatif du Sud justifie son penchant pour la littérature (penchant, car il continue à dessiner ses personnages avant de les décrire en mots) : “[The South is] a culture obsessed with language, with spoken narrative above all; we [baptize] our young in earliest infancy in floods of story.”⁸⁴ Price rejoint Percy lorsqu'il désigne l'acte d'écriture comme “the attempt to seize territory from chaos”⁸⁵. Lors d'un entretien en 1987, il déclare même que sa fiction a un but sociologique :

What I do think is that if someone were interested in trying to understand the structure of the Upper South, say from 1900 to 1987, then my novels could offer him a good deal of quiet reliable social information; social, cultural, religious, linguistic, you name it.⁸⁶

Sa stratégie pour circonscrire l'intemporalité du passé sudiste est d'ancrer ses récits dans un contexte qui n'a rien d'immatériel. À chaque roman,

82 André Bleikasten, « Oublier Faulkner », *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 816 (avril 1997) : 19.

83 Voir la première partie de l'ouvrage de Constance Rooke dans *Reynolds Price* (Boston: Twayne, 1983).

84 Reynolds Price, “An Awful Gift and a Blindness,” *The Southern Review* 36.2 (Spring 2000): 385.

85 Wallace Kaufman, “A Conversation with Reynolds Price,” *Shenandoah* 17 (Spring 1966): 18. Cité par Constance Rooke, *Reynolds Price* 4.

86 S. D. William, “Reynolds Price on the South, Literature, and Himself” (1987), rpt. in *Conversations with Reynolds Price*, ed., Jefferson Humphries (Jackson: University Press of Mississippi, 1991) 279.

Price pousse plus loin son étude de l'esprit du Sud, réactualisant ainsi l'étude canonique de W. J. Cash publiée en 1941⁸⁷.

Comme c'est le cas pour Peter Taylor, l'émergence de Price sur la scène littéraire trouve sa source dans une rencontre : alors qu'il est étudiant à l'Université de Duke, dans sa Caroline natale, le jeune Price fait la connaissance de Eudora Welty, à qui il montre le manuscrit d'une nouvelle qu'il a terminée, "Michael Egerton." Welty est instantanément séduite par sa prose et soumet le texte à son agent⁸⁸. L'avenir de Price est assuré. Son premier roman, *A Long and Happy Life*, remporte le prix de la Fondation William Faulkner en 1963. Welty continue à l'épauler et même parfois à le défendre, comme lorsqu'en 1975 Richard Gilman fait un compte-rendu tendancieux de *The Surface of Earth*, dans lequel il déclare que le régionalisme est mort et avec lui le Sud que dépeint Price : "That there is no present Southern literary art of any distinctiveness, any special energy or *élan*, is part of the larger truth that there's no weighty, alluring regional literature (...) being created anywhere in the United States today."⁸⁹ Gilman perçoit Price comme un écrivain en décalage avec son temps et surtout en décalage avec les attentes de ses lecteurs :

87 W. J. Cash, *The Mind of the South* (1941; New York: Vintage, 1991). Dans son introduction, Bertram Wyatt-Brown compare le sort réservé à Cash après sa mort à celui du personnage de Frances dans la nouvelle de Reynolds Price "The Golden Child"; il conclut que, comme le narrateur de Price, "Cash (...) lives on in the remembrance of those willing to take him as he was" (xxxvii).

88 Pour saluer les efforts de Welty et pour lui prouver sa reconnaissance, Price écrira plusieurs essais reconnus comme parmi les meilleurs de la critique weltienne. Par exemple, Danièle Pitavy-Souques voit en Price un « pénétrant critique de Welty » (voir son *Eudora Welty: Les Sortilèges du conteur* [Paris: Belin, Coll. « Voix américaines », 1999] 43). Ses essais font partie des volumes *Things Themselves: Essays and Scenes* (New York: Atheneum, 1972) et *A Common Room: Essays, 1954-1987* (New York: Atheneum, 1987); "A Form of Thanks" apparaît dans *Eudora Welty: A Form of Thanks*, eds., Louis Dollarhide and Ann J. Abadie (Jackson: University Press of Mississippi, 1979) 123-128 ; et plus récemment Price a rédigé l'introduction de *The Late Novels of Eudora Welty*, eds., Jan Nordby Gretlund and Karl-Heinz Westarp (Columbia: University of South Carolina Press, 1994).

89 Richard Gilman, "A Mastodon of a Novel, by Reynolds Price. Review of *The Surface of Earth*," *The New York Times Book Review* (29 June 1975): 1-2. Le texte est reproduit dans *Critical Essays on Reynolds Price*, ed., James A. Schiff (New York: G.K. Hall; Prentice Hall International, 1998) 68-71. La citation apparaît sur la première page.

Who could have imagined that any novelist presumably sensitive to the prevailing winds of consciousness – Price’s previous fiction has moved between competent conventional storytelling and a mild and somewhat brittle thrust into fantasy – could have written a relentless family saga at a time when most of us feel self-generated, inheritors of obliterated pasts?⁹⁰

C’est la condamnation du Sud qui pousse Welty à répondre à Gilman dans une lettre à l’éditeur qui paraît le mois suivant. Elle s’insurge contre les commentaires faits sur le roman de Price et prend la défense de son protégé en insistant sur l’attitude des Nordistes qui aimeraient voir disparaître le Sud si cher aux deux écrivains. Elle écrit :

I can’t help suspecting that Mr. Gilman’s trouble might have been that some deep nerve was touched. He says at the last that he came to find the novel wearing him down. With all of its being “archaic,” it seemed to possess, and to wield, some strange power for what it is, the passionate working of a gifted and highly individual imagination.

[*The Surface of Earth*] is a novel for all readers to whom human relationships are of first importance and lasting significance, readers who are able to accept the reality of other people, living or dead, who have spoken and acted and dreamed out of their own lifetimes, to ask for and to give and to receive and to generate, as they can, affirmation and love.⁹¹

Welty met l’accent sur le pouvoir que les mots exercent sur le lecteur et sur le refus manifeste de Gilman d’accepter que la corde sensible ait pu vibrer. La lettre de Welty présente Price comme une nouvelle voix *pour* le Sud – plus qu’une nouvelle voix *du* Sud. Price est propulsé au rang d’orateur par celle qui l’a découvert. Le temps pricien couronne le passé, revisite le Sud et lui permet de renaître de cendres que des critiques comme Gilman aurait aimé voir complètement refroidies. Dans un entretien, Price met l’accent sur un continuum dans les lettres sudistes qui s’opère grâce à la mise en œuvre d’une temporalité particulière :

The great subject of Southern literature is the subject of all great literatures, which is the power of time. The hero of all novels is time. The villain of all novels is time. And the South is the one portion of America which, for whatever reasons, has always understood that art is about time; and Southerners have traditionally been the Americans who stood still in one place long enough to begin to notice the passage of time.⁹²

90 Richard Gilman, “A Mastodon of a Novel” 69.

91 Eudora Welty, “Letters to the Editor,” *The New York Times Book Review* (20 July 1975): 24-25. Le texte est reproduit dans *Critical Essays on Reynolds Price* 72-73. La citation apparaît à la page 73.

92 Ashby Bland Crowder, “Reynolds Price on Southern Fiction,” *Writing in the Southern Tradition: Interviews with Five Contemporary Authors* (Amsterdam: Rodopi, 1990) 43-44.

Le passage du temps dont parle Price n'est pas sans rappeler les commentaires de Sartre sur *The Sound and the Fury* : Sartre, lui aussi, reconnaît que la réalité sudiste repose sur un temps proustien dans lequel « le passé n'est jamais perdu – malheureusement –, il est toujours là, c'est une obsession »⁹³. La littérature, selon Price, met en exergue l'identité sudiste, l'appartenance à un temps et à un espace qui diffèrent de celles du reste de la nation. L'art sudiste, c'est l'art du temps, d'un temps à jamais renouvelé, à jamais présent ; mais c'est aussi un temps qui repose sur des données tangibles et qui engendre sa propre phénoménologie. Price qui, comme l'écrit Pierre-Yves Pétilion, « est un styliste de premier ordre [qui] écrit un des plus beaux anglais qui soient... »⁹⁴, apparaît comme l'un des bardes de ce Sud qui lutte pour affirmer son existence et son identité.

Bien avant Price, William Gilmore Simms défendait le rôle de l'écrivain dans l'Histoire en affirmant qu'écrire ne se limite pas à une activité manuelle et mécanique mais correspond avant tout à un effort intellectuel visant à formuler le temps et à l'inscrire dans la durée :

It is the artist only who is the true historian. It is he who gives shape to the unhewn fact, who yields relation to the scattered fragments, – who unites parts in coherent dependency, and endows, with life and action, the otherwise motionless automata of history. It is by such artists, indeed, that nations live. It is the soul of art, alone, which binds periods and places together; – that creative faculty, which, as it is the only quality distinguishing man from other animals, is the only one which he holds a life-tenure through all time – the power to make himself known to man and to be sure of the possessions of the past, and to transmit, with the most happy confidence in fame, his own possessions to the future.⁹⁵

L'écrivain parviendrait donc à donner sens à l'Histoire, à la réordonner grâce au pouvoir créatif qui est le propre de celui qui sait manier la langue. Simms place au centre de son argumentation le devoir qu'a l'écrivain de dire l'Histoire et de la transmettre aux générations ultérieures : « le rôle de l'écrivain est d'amener à l'existence les images qui composent le mythe

93 Jean-Paul Sartre, « À propos de *Le Bruit et la Fureur* » 91.

94 Pierre-Yves Pétilion, *Histoire de la littérature américaine : 1939-1989* (Paris : Fayard, 2003) 361.

95 William Gilmore Simms, "The Epochs and Events of American History, as Suited to the Purposes of Art and Fiction" (1842), rpt. in *Views and Reviews in American Literature, History and Fiction*, ed., C. Hugh Holman (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1962) 36.

national »⁹⁶, écrit Simone Vauthier, transcrivant la pensée de Simms. Si ces images sont construites, comme tout mythe, à partir de faits concrets, il ne faut pas oublier que « le *mythe* élargit le temps ordinaire (comme aussi l'espace) »⁹⁷. C. Hugh Holman, l'un des défenseurs de cette littérature, rejoint ce constat en affirmant qu'elle est

consistently centred on the concrete, the particular, the actual, and (...) has busied itself with the representation of reality as seen through southern eyes. That reality has been, until recently, at serious variance with the reality witnessed by other Americans, and the southern writers have suffered in reputation and attention the consequences of the difference.⁹⁸

Ce qui fait la force de la littérature du Sud, c'est sa différence, qui consiste à ne pas nier le passé mais au contraire à le faire revivre à travers le prisme du présent. La tradition sudiste demeure forte chez les écrivains contemporains, comme le montre Percy dans son essai "A Southern View" :

It has to do with the conservative tradition of a predominantly agrarian society, a tradition which at its best enshrined the humane aspects of living for rich and poor, black and white. It gave place to a stable family life, sensitivity and good manners between men, chivalry toward women, an honor code, and individual integrity.⁹⁹

Percy met ici en valeur les thèmes sudistes que l'on pourrait définir comme canoniques et que l'écrivain contemporain utilise comme armes pour mieux nier le présent. Claude Richard note que chez les écrivains sudistes, « la mémoire restitue un double passé ou plutôt un passé fracturé, un passé que le mythe avait représenté comme l'ère d'innocence mais qui porte la marque d'une souillure »¹⁰⁰.

Le retour constant du passé dans le présent est au cœur de chacun des récits que j'ai choisi d'aborder ici ; le passé pèse sur le présent et incite les personnages à raconter leurs vies, à « dire le Sud » comme Quentin Compson ; comme lui également, les personnages de Percy, Taylor, Grau et Price entendent encore résonner en eux les voix de fantômes du

96 Simone Vauthier, « Légende du Sud : Présentation de William Gilmore Simms » 267.

97 Paul Ricœur, « Entre le temps vécu et le temps universel : le temps historique », *Temps et récit 3. Le temps raconté* (1985 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1991) 193.

98 C. Hugh Holman, "The Southerner as American Writer" (1960), rpt. in *The Roots of Southern Writing, Essays on the Literature of the American South* (Athens: University of Georgia Press, 1972) 2.

99 Walker Percy, "A Southern View" (1957), rpt. in *Signposts in a Strange Land* 91.

100 Claude Richard, « Mémoire et expérience chez les jeunes romanciers sudistes » 104.

passé¹⁰¹. Cette étude se divise en trois parties, chacune étant composée de quatre chapitres : à chaque fois, je me suis efforcé de mettre en relief la continuité thématique qui lie un auteur à un autre, c'est pourquoi ils n'apparaissent pas toujours dans le même ordre. La première partie explore les je(ux) du temps en analysant la manière dont les quatre écrivains utilisent la temporalité pour montrer le développement psychologique de leurs personnages. La deuxième partie traite de la dimension apocalyptique qui transparait dans la littérature du Sud et qui montre à la fois que cette région possède une conscience de l'Histoire et qu'elle nourrit l'espoir de jours meilleurs, de changements bénéfiques pour tous dans une perspective qui pourrait sembler progressiste, voire sociale. La dernière partie porte sur la dimension gothique à laquelle les écrivains ont recours pour accentuer le poids du passé dans le présent : la présence de figures de la mort, le retour sous forme fantomatique d'êtres aimés ou encore l'émergence de voix mystérieuses et inconnues amènent à une réflexion sur la notion de temps. L'approche adoptée s'appuiera sur des données philosophiques et psychanalytiques, de manière à permettre une lecture plurielle du temps tel qu'il apparaît chez les quatre écrivains choisis.

101 Je pense ici à la question de Shreve à Quentin dans les dernières pages d'*Absalom, Absalom!* : "You still hear him at night sometimes. Don't you?" William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (1936; New York: Vintage International, 1990) 302.

PREMIÈRE PARTIE

LES JE(UX) DU TEMPS

There *is* no true life. Your true life is the one you end up with, whatever it may be. You just do the best you can with what you've got.

Anne Tyler, *Back When We Were Grownups*¹

Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique. Presque tous les gens que j'ai connus sonnent faux. Valoir exactement ce qu'on paraît ; ne pas chercher à paraître plus qu'on ne vaut... On veut donner le change, et l'on s'occupe tant de paraître, qu'on finit par ne plus savoir qui l'on est.

André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*²

-
- 1 Anne Tyler, *Back When We Were Grownups* (2001; London: Vintage UK, 2002) 252.
 - 2 André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* (1925 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 1972) 197-198.



Le Sud des États-Unis est souvent assimilé à la société patriarcale décrite dans le chef d'œuvre de Margaret Mitchell, *Gone With the Wind*. Pourtant de nombreux écrivains contemporains tentent de s'en détacher en faisant parler le Sud à travers leurs fictions ou leurs autobiographies. Par exemple, selon Jean Rouberol, « toute l'œuvre de Faulkner est faite de réponses [aux] questions [que Shreve pose à Quentin Compson dans *Absalom, Absalom !*] »¹ : « Parle du Sud. Comment-est-ce ? Que font les gens là-bas ? Pourquoi y vivent-ils ? Pourquoi vivent-ils tout court ? »². Ces interrogations soulèvent des problèmes relatifs à la place de l'individu dans un groupe et aussi à son positionnement par rapport à l'Histoire : « Comment peut-on être Sudiste ? Mais aussi comment peut-on parler du Sud, faire parler le Sud, peut-être même parler au Sud ? »³. Dans son autobiographie, *A Childhood: The Biography of a Place*, le Géorgien Harry Crews écrit : “Nothing is allowed to die in a society of storytelling people. It is all—the good and the bad—carted up and brought along from one generation to the next. And everything that is brought along is colored and shaped by those who bring it.”⁴ Le texte, qu'il soit fictionnel ou

1 Jean Rouberol, « Le conteur du Sud », *L'Arc* 84-85 (1983) : 13.

2 William Faulkner, *Absalom ! Absalom !* (Paris : Gallimard) 153. Cité par Jean Rouberol, « Le conteur du Sud », 13. L'année de publication de l'édition utilisée n'apparaît pas dans l'article.

3 Jean Rouberol, « Le conteur du Sud » 13.

4 Harry Crews, *A Childhood: The Biography of a Place* (New York: Harper and Row, 1978) 4.

autobiographique, devient alors un « garde-mémoire », pour reprendre l'expression de Robert Guillermet⁵.

L'autobiographie, qu'elle soit fictive – comme c'est le cas pour les romans étudiés ici – ou non, constitue un lieu particulièrement adapté pour répondre à des questionnements comme ceux de Quentin Compson : c'est au cœur du passé que se cachent les clés du présent. En regardant vers le passé, celui qui est en quête de réponses se projette aussi dans l'avenir. Ainsi, en notant dans ses *Confessions* « j'écris moins l'histoire de ces événements en eux-mêmes que celle de l'état de mon âme, à mesure qu'ils sont arrivés »⁶, Jean-Jacques Rousseau suggère qu'en disant le « moi », celui qui rédige une autobiographie définit également une identité en devenir, un autre avec qui le « je » voudrait ne faire qu'un. Alors, comme l'indique Philippe Lejeune, il serait plus prudent d'appeler cela un « auto-portrait plutôt qu'une autobiographie » car il ne s'agit pas d'un « récit suivi » ni d'une « histoire systématique de la personnalité »⁷. Le jeu qui se met en place suggère que « La première personne recèle (...) toujours une troisième personne occultée, et, en ce sens, toute autobiographie est par définition indirecte »⁸. Le sujet devient objet, le « je » se voit comme un « autre ».

Dans la littérature du Sud, l'élan narcissique à la source de l'autobiographie se traduit par une tentative de décrire la spécificité d'une région : pour l'écrivain, se souvenir c'est aussi célébrer le passé par le truchement de la mémoire⁹. Fred Hobson indique que la littérature confessionnelle est presque devenue un « rituel esthétique » dans le Sud¹⁰. En 1977, dans *The Immoderate Past: The Southern Writer and History*, C. Hugh Holman observait :

5 Expression citée par Philippe Lejeune dans *Pour l'autobiographie : Chroniques* (Paris : Seuil, Coll. « La couleur de la vie », 1998) 48.

6 Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, dirs., B. Gagnebin et M. Raymond (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, tome I) 1150.

7 Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France* (1971 ; Paris : Armand Colin, 1998) 39.

8 Philippe Lejeune, *Je est un autre* (Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1980) 38.

9 Le titre des mémoires de Robert Drake, écrivain du Tennessee, est révélateur : *The Home Place, A Memory and a Celebration* (Macon: The Mercer University Press, 1998).

10 Fred Hobson, *Tell About the South: The Southern Rage to Explain* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983) 16.

The imagination of the southerner for over one hundred and seventy-five years has been historical. (...) The southerner has always had his imaginative faculties excited by events in time and has found the most profound truths of the present and the future in the interpretation of the past.¹¹

Ce constat semble encore justifié aujourd'hui, pour preuve le récent roman de Josephine Humphreys intitulé *Nowhere Else on Earth*, qui s'incrit dès la première phrase comme un roman régionaliste : "What happened here twenty-five years ago could not have happened in any other place or age."¹² Pourtant, les trois romans qui précèdent *Nowhere Else on Earth* ne sont pas si marqués par le sceau du Sud tel que le décrivait Holman. On voit apparaître, dans l'œuvre de la romancière née en 1945, une brèche sudiste qui justifie les propos du critique : "If the South has been (...) the prisoner of its past, its mind has found in that imprisonment the materials out of which it has fashioned from time to time art of a very high order."¹³ Parler de la guerre, c'est pour le Sudiste, toujours selon les termes de Holman, "the attempt to come to terms with their past that leads most southern novelists to deal with history."¹⁴

Mais la Guerre de Sécession n'est pas le seul élément historique qui exerce une emprise sur les habitants du Sud : le passé transparaît, respire même, jusque dans le paysage. Lors d'un entretien près de dix ans avant la publication de *Nowhere Else on Earth*, Rosemary M. Magee observait : "Several of your characters try to hold on to the past and resist change" – à quoi Humphreys avait répondu : "I think that is part of my having grown up in Charleston, where the past is everywhere, and you can't get away from it; usually to get away from it, people move away."¹⁵ De la même façon, les personnages de Taylor, Percy, Price et Grau s'efforcent de relire le passé

11 C. Hugh Holman, *The Immoderate Past: The Southern Writer and History* (Athens: University of Georgia Press, 1977) 1.

12 Josephine Humphreys, *Nowhere Else on Earth* (New York, Viking, 2000) 1. On lira avec intérêt le bel article de Béatrice Alzas, « Écriture de la guerre, écriture de la chair dans *Nowhere Else on Earth* de Josephine Humphreys », *Écriture(s) de la guerre aux États-Unis des années 1850 aux années 1970*, dirs., Anne Garrait-Bourrier et Patricia Godi-Tkatchouk (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003) 17-29.

13 C. Hugh Holman, *The Immoderate Past* 11.

14 C. Hugh Holman, *The Immoderate Past* 40.

15 Rosemary M. Magee, "Continuity and Separation: An Interview with Josephine Humphreys," *The Southern Review* 21.4 (Autumn 1991): 792.

en constatant et en évaluant ses effets sur le présent. Avant eux, des écrivains comme Eudora Welty avaient tenté d'échapper au poids qu'impose le passé ; Danièle Pitavy indiquait par exemple dans un article sur *Losing Battles* et *The Optimist's Daughter* que « Puisque l'on ne peut rien contre le temps, agent destructeur des corps et des passions, mieux vaut le battre avec ses propres armes : au lieu de le nier, reconnaître son emprise et voir dans les ravages qu'il cause le signe de l'humain »¹⁶. Dans chacun des romans portés ici à l'étude, le même constat ressort : il faut apprendre à redécouvrir le temps, ce temps que, d'après François Jullien, « il faut savoir attendre aussi bien que ne pas rater »¹⁷. Alors, comme le note Georges Poulet à propos de Proust, « sortie du moment et ayant fait un immense voyage à travers les temps perdus, l'existence partie à la recherche de son essence la retrouve dans l'intemporel »¹⁸.

Les textes de Taylor, Percy, Price et Grau s'inscrivent dans la lignée des questions que formule Quentin dans le roman de Faulkner et y apportent l'ébauche d'une réponse. Tous les narrateurs, à travers des souvenirs, des anecdotes, nuancent le tableau initial et tentent de le rectifier dans une optique qu'ils semblent tous partager : transmettre l'héritage de leur région et comprendre le passé familial. Leurs mémoires fictifs retracent des parcours souvent intimes, au cours desquels les narrateurs font mine de jouer le jeu de la transparence. Les paysages du Sud qui se dessinent au fil des pages font revivre une région et sa culture. Davantage que de simples paysages extérieurs, ce sont de véritables paysages intérieurs qui sont offerts au lecteur et qui ont pour but à la fois de faire parler le passé et de mieux le comprendre.

16 Danièle Pitavy, « La guerre du temps dans *Losing Battles* et *The Optimist's Daughter* », *Recherches anglaises et américaines* 9 (1976) : 194.

17 François Jullien, *Du « temps » : Éléments d'une philosophie du vivre* (Paris : Grasset et Fasquelle, 2001) 42.

18 Georges Poulet, *Études sur le Temps humain I* (1949 ; Paris : Plon, Coll. « 10/18 », 1972) 429.



CHAPITRE UN

« PARCOURS DE LA RECONNAISSANCE »¹ DE SOI : LES ROMANS DE PETER TAYLOR

Comme la mémoire travaille lorsqu'on se consacre à elle ! C'est une force active, et elle s'étiolé lorsqu'on la laisse inerte.

Italo Svevo, « Le Destin des souvenirs »²

Paul Carmignani, dans un ouvrage pénétrant sur la littérature du Sud, observe que pour le héros de William Goyen dans *The House of Breath*, « c'est la mémoire qui fonde le sentiment de l'existence et donne au personnage la clef de son identité »³. Ce commentaire pourrait sans nul doute s'appliquer à bien des romans, mais ceux de Peter Taylor lui donnent une profondeur supplémentaire. Comme le personnage de Goyen, les narrateurs des trois romans de Taylor ont quitté les lieux de l'enfance et y sont revenus, physiquement ou par le biais de leur imagination, pour tenter de donner un sens à leur vie. Michel Gresset note en effet que « le Sud est (...) ce dont il faut s'échapper pour découvrir son identité »⁴. Cette identité, chez Taylor, a trait à la place de l'homme dans sa famille et il faut lire ses romans comme une véritable quête des origines perdues puisque, selon la

-
- 1 J'emprunte le titre du recueil de Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance : Trois études* (2004 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2005).
 - 2 Italo Svevo, « Le Destin des souvenirs », *Le Destin des souvenirs*, traduit de l'italien par Soula Aghion (1968 ; Paris : Rivages, 1985) 13.
 - 3 Paul Carmignani, *Les Portes du Delta : Introduction à la fiction sudiste et à l'œuvre romanesque de Shelby Foote*, préface de Michel Gresset (Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 1994) 53.
 - 4 Michel Gresset dans « La permanence des thèmes dans la littérature sudiste : Compte-rendu de table ronde, Montpellier, 17 mai 1969 », *Récit et Roman : Formes du roman anglais du XVI^e au XX^e siècle* (Paris : Didier, 1972) 118.

question de Barthes, « Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine ? »⁵. Le narrateur qui regarde son passé et tente de l'expliquer devient un intrus dans le monde présent ; pourtant cette même intrusion lui permettra, en fin de compte, d'intégrer pleinement le présent une fois l'origine déterminée et comprise, comme l'indique Mircea Eliade dans *Aspects du mythe* :

La remémoration et la réactualisation de l'événement primordial aident l'homme 'primitif' à distinguer et retenir le *réel*. Grâce à la répétition continuelle d'un geste paradigmatique, quelque chose se révèle comme *fixe* et *durable* dans le flux universel. Par la répétition périodique de ce qui a été fait *in illo tempore* la certitude s'impose que quelque chose existe d'une manière absolue⁶.

En effet, explique-t-il encore, « c'est uniquement à se souvenir qu'on arrive à 'brûler' son passé, à le maîtriser, à l'empêcher d'intervenir dans le présent »⁷. En explorant les événements les plus décisifs de leur existence, les narrateurs de Taylor jouent avec le temps, se voient de l'extérieur ; une fois devenus étrangers à eux-mêmes, ils sont en mesure de se détacher du passé pour prendre la place qu'ils se refusaient jusque-là et ainsi découvrir leur véritable moi.

À l'instar du narrateur de Svevo cité en exergue, les personnages de Taylor entreprennent un voyage dans le passé à travers leur narration : les événements du présent leur permettent d'explorer le passé et de revenir sur l'évolution de leurs vies. En effet, comme le note David Robinson, "Taylor's territory is southern, but it is a region aware of its tenuous hold on that southern identity, and ambivalent about clinging to it."⁸ Aussi, dans les trois romans, le Sud tient une place prépondérante puisque pour ceux qui l'ont quitté, il recèle les réponses aux questions du cœur et de l'âme. Chaque roman est construit comme un journal grâce auquel le narrateur tente de comprendre sa vie actuelle : dans *A Woman of Means*, Quint Dudley fait mine de présenter la descente aux enfers de sa belle-mère alors qu'il s'interroge en fait sur sa propre adolescence ; dans *A Summons to*

5 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1973) 64.

6 Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (1963 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1988) 175.

7 Mircea Eliade, *Aspects du mythe* 115.

8 David M. Robinson, "Summons From the Past," *The Southern Review* 23.3 (Summer 1987): 757.

Memphis, Phillip Carver revient sur les manigances de son père et de ses sœurs qui ont modifié le cours de sa vie ; enfin, dans *In the Tennessee Country*, Nathan Longfort est obsédé par un mystérieux cousin qui ne refait surface que lors d'enterrements. Les romans de Taylor sont construits sur une dichotomie entre le vide (la vie des narrateurs au moment où ils racontent leurs souvenirs) et le plein (la mémoire du passé qui débouche sur une re-connaissance de soi) — en d'autres termes, entre surface et profondeur : les incidents et les affrontements qui éclatent obligent les narrateurs à repenser la surface et à reconnaître ce que jusqu'alors ils méconnaissaient. Ainsi, comme le note Paul Ricœur, « Au stade ultime, la reconnaissance non seulement se détache de la connaissance mais lui ouvre la voie »⁹. Les personnages doivent faire face à diverses crises qui perturbent l'ordre familial établi et qui les obligent à réévaluer leur rôle dans cette cellule à la dérive avant qu'elle ne chavire complètement.

Mon but dans ce chapitre sera d'analyser les rapports entre le passé et le présent pour comprendre les fondements sur lesquels repose la surface que les narrateurs donnent à voir au monde. Les romans seront traités dans l'ordre chronologique de leur publication de façon à évaluer les développements narratifs qu'emploie Taylor. Le passé (profondeur souvent sombre de l'âme) influe sur le présent et permet aux personnages de se définir en surface tout en prenant conscience des frustrations du passé : le texte se donne alors à lire comme l'aveu d'un déni et débouche sur une réévaluation de la surface actuelle des choses.

1. Un enfant du Sud égaré dans le Nord : Quint dans *A Woman of Means*

La critique ne s'est guère intéressée au premier roman de Taylor malgré le compte-rendu enthousiaste de Robert Penn Warren publié dans le *New York Times*¹⁰. L'auteur de l'un des premiers articles notait en 1967 : "if his stories have been neglected badly, his one novel, *A Woman of Means*, is

9 Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance* 43.

10 Robert Penn Warren, "Father and Son," *New York Times Book Review* (11 June 1950): 8.

really unknown.”¹¹ Depuis, les nouvelles ont donné lieu à de nombreuses analyses, Taylor a publié deux autres romans avant sa mort, mais *A Woman of Means* n’a reçu presque aucune attention critique supplémentaire, si ce n’est dans quelques monographies ou de manière sporadique dans des essais généraux. Le biographe de Taylor, Hubert H. McAlexander, y consacre très peu d’espace dans *Peter Taylor: A Writer’s Life*¹², ne faisant que brièvement état de l’histoire de sa publication et proposant un paragraphe de résumé. Bien que Taylor reconnaisse que *A Woman of Means* n’est pas aussi bon que ses nouvelles, il explique que c’était pour lui un défi que de s’essayer à un projet plus long¹³. L’entreprise semble malgré tout réussie si l’on suit un récent critique pour qui “it is one of his most astute character studies and most emotionally moving narratives, advancing in important ways his earlier depiction of the social and relational basis of individual identity.”¹⁴ Ce livre est pour Taylor une première entrée dans le genre romanesque, qui lui permet de s’interroger sur l’enfance de manière plus poussée qu’il ne l’avait fait dans certaines nouvelles.

A Woman of Means s’ouvre sur un paragraphe dans lequel le narrateur, Quint, décrit sa frustration à l’idée que les filles de sa belle-mère rédigent des journaux intimes : “The girls kept diaries, but you never had a chance to read them. They kept them locked away (...). Diaries, besides, had keys.”¹⁵ En débutant la narration avec ces observations, Quint offre au lecteur une piste de lecture essentielle à la compréhension du roman : il s’agit de son propre journal et lui seul en détient la clé. La raison pour laquelle *A Woman of Means* n’a pas été encensé par les critiques est peut-être tout simplement qu’ils n’ont pas trouvé cette clé ; c’est en tout cas ce que

11 James Penny Smith, “Narration and Theme in Taylor’s *A Woman of Means*,” *Critique* 9.3 (1967): 19-30, rpt. in *Critical Essays on Peter Taylor*, ed., Hubert H. McAlexander (New York: G. K. Hall & Co, 1993) 98.

12 Hubert H. McAlexander, *Peter Taylor: A Writer’s Life* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2001).

13 Ruth Dean, “Peter Taylor: A Private World of Southern Writing” (1977), rpt. in *Conversations with Peter Taylor*, ed., Hubert H. McAlexander (Jackson: University Press of Mississippi, 1987) 34. Wendy Smith, “PW Interviews: Peter Taylor” (1985), rpt. in *Conversations with Peter Taylor* 65.

14 David M. Robinson, *World of Relations: The Achievement of Peter Taylor* (Lexington: The University Press of Kentucky, 1998) 39.

15 Peter Taylor, *A Woman of Means* (1950; New York: Picador, 1996) 7. Les références suivantes apparaîtront dans le corps de l’article précédées de *WM*.

suggèrent les remarques de ce critique : “most of the story is narrated through scene rather than summary, thus depriving [Quint] of opportunity to comment directly, a technical limitation which becomes a part of his characterization of himself and integral to the novel.”¹⁶ Quint Dudley n’a jamais connu sa mère, morte en couches¹⁷, et a eu une scolarité chaotique, forcé de suivre son père chaque fois que ce dernier devait déménager pour des raisons professionnelles ; par conséquent, ainsi que le remarque Chester E. Eisinger, “the young boy who tells this story is in search of a stable existence and in flight from a life where it has been denied him in every way.”¹⁸ Pour Quint, les êtres chers sont constamment menacés ; il a manifestement été marqué au fer rouge par l’empreinte de la mort, seule chose dont il ait hérité de sa mère : “at that time I was forever anticipating accidental death for some member of the family (by auto or streetcar collision, or by the fall of an elevator)” (*WM* 9). Que la mort soit « accidentelle » est significatif, puisque le terme renvoie au décès de la mère, mais Quint va plus loin en proposant des exemples qui suggèrent que c’est le monde moderne tout entier qu’il perçoit comme une menace.

Jusqu’à ce que son père rencontre la “woman of means” qui donne son titre au roman, la seule figure féminine est celle de la grand-mère maternelle du Tennessee chez qui Quint passe les vacances. Le père dénigre constamment la ferme de sa belle-mère et présente son fils comme un garçon de la ville et non de la campagne : “I prefer that Quint play close about the premises of the house, Mother Lovell.... He’s mostly a city boy, not on to country things like the others” (*WM* 38). Il tente également de persuader son fils qu’il ne doit pas se voir comme un garçon de la campagne ; Quint se souvient :

Whenever I did talk about things that happened at the farm, he would listen patiently but without interest; and when I had finished he would say ‘Yes.... Yes, but you’re mostly a town boy, aren’t you? You’re mostly a city boy.’ Once he said to me, ‘You lack that

16 James Penny Smith, “Narration and Theme in Taylor’s *A Woman of Means*” 99.

17 Comme pour mieux souligner le traumatisme et le refoulement, l’absence mystérieuse de la mère dans les premières pages du récit n’est révélée qu’au détour d’un commentaire sur l’enfance de celle-ci : “they used to tell me how my mother, who died when I was born, used to play in [the side yard by the ell porch] when she was a little girl” (*WM* 37).

18 Chester E. Eisinger, “Andrew Lytle and Peter Taylor: Conservative Fiction in Tennessee,” *Fiction of the Forties* (1963; Chicago: The University of Chicago Press, 1965) 197.

faculty to learn things that must be learned on a farm. You don't really *like* to work with your hands or to be outdoors'. (WM 41-42)

Les deux discours du père sont particulièrement insidieux : sous couvert de laisser de la place à la personnalité de l'enfant (il l'écoute raconter ses vacances, semble être d'accord avec lui – 'Yes... Yes' –, nuance ses affirmations – 'mostly' est répété deux fois), il vise en réalité à définir son identité, le reflet qui selon lui devrait apparaître dans le miroir : le 'yes' est suivi de 'but', le tag 'aren't you' appelle une réponse positive, et le verbe 'être' signifie clairement 'you are this and not that'. Dans le second discours la définition se fait par la négation : 'you lack' et 'you don't really *like*'. Tandis que la première phrase affirme une déficience ('lack', auquel s'ajoute le modal dans 'things that must be learned'), la seconde, en conjuguant la forme négative, l'adverbe 'really' et l'insistance sur 'like', contient le jugement implicite du père.

Quand ce dernier l'empêche de jouer avec les autres garçons de la ferme et de développer son intérêt pour cet environnement, Quint finit par ressentir une brisure intérieure : "Already I could feel the motion of the train carrying me away, to nowhere. I felt that I was nobody and nothing and that I did not exist..." (WM 68). Forcé d'endosser une identité qu'il pense ne pas être la sienne, Quint se sent égaré, il ne trouve pas assez de termes pour définir son statut d'étranger au monde, comme le suggère le recours à la polysyndète. À l'instar du Binx Bolling de Walker Percy dans *The Moviegoer*, Quint est devenu un "no one nowhere" car l'accès au lieu familial lui est interdit. Aussi, lorsqu'à l'école, dans le Missouri, son accent du Sud le désigne comme un être singulier ("[my peculiar pronunciation of certain words] gave me an unique personality, made me a *character*" WM 97), il est comme désorienté. Les commentaires de ses camarades lui permettent de se démarquer des autres mais le plongent en même temps dans le questionnement. Le je-narrateur est palpable quand Quint revient sur son passé avec nostalgie :

I thought of the boy I *might have been* in the place where I was born, and it *seemed* that that was the boy I *should have been*. It *seems* ridiculous now, but the notion that I *should have loved* my grandmother as I actually loved my stepmother, and the whole idea of my own failure and guilt, and above all, the fantastic notions of the strong character that I *might have developed*, so disturbed and depressed me that I resolutely shut off my memory... (WM 99, je souligne)

Le recours aux modaux 'might' et 'should' associés à des infinitifs *perfect* met l'accent sur la « culpabilité » que le narrateur admet ressentir. Les

modaux ont ici une valeur appréciative qui établit la relation entre le narrateur et le résultat de ce qu'il conçoit comme des échecs de jeunesse. On perçoit la distance entre le je-narrant ('it seems ridiculous now') et le je-narré ('it seemed that that was the boy I should have been') qui refuse de complètement s'investir dans son récit en utilisant le verbe 'seem' : la fin de ce passage montre que le narrateur vit dans le monde du refoulé. Son attitude évoque le phénomène que Freud présente en ces termes :

La pulsion refoulée ne cesse jamais de tendre vers sa satisfaction complète qui consisterait en la répétition d'une expérience de satisfaction primaire ; toutes les formations substitutives et réactionnelles, toutes les sublimations ne suffisent pas à supprimer la tension pulsionnelle persistante ; la différence entre le plaisir de satisfaction exigé et celui qui est obtenu est à l'origine de ce facteur qui nous pousse, ne nous permet jamais de nous en tenir à une situation établie...¹⁹

On sent poindre dans les mots de Quint la frustration due à son incapacité à changer le cours des choses au moment où il les raconte. Au lieu de modifier la trajectoire de sa vie au moment où il aurait pu le faire, il a préféré refouler ses sentiments : "my pose as The Southerner was always afterward distasteful to me, and I tried to avoid the words that made my friends laugh and say that my accent was the 'reeyull thing'. I refused to talk at all about Tennessee" (WM 99-100). Et lorsqu'il s'efforce de ne pas parler du Sud aux enfants de Country Day, il semble que ce soit pour en minorer l'importance dans son cœur, car tous ses souvenirs, ses rêves d'enfants, résonnent encore :

I recalled how I had once wanted to be like my cousins there (...). Then I thought again of my old longings to be a farm boy like my cousins. I kept going back to that (though at first I could not say why). I recollected the shame I used to feel at my own failure and my last desperate longing to be like the little Negroes; the memory of it was a torture to me. (WM 99)

La forme 'keep going back' insiste bien sur le ressassement mémoriel qu'effectue malgré lui le jeune Quint. Le choix des mots est également révélateur des regrets qui le taraudent ('desperate longing', 'torture'). Être comme les autres est plus difficile dans le Midwest que dans le Sud car son accent le trahit et il sent qu'il n'est pas à sa place avec les autres enfants. Or, comme le fait remarquer Jean Rouberol, « Tout homme qui naît dans le Sud est le dépositaire d'un héritage qu'il peut revendiquer ou renier, dont il

19 Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand par le Dr. S. Jankélévitch (1968 ; Paris : Payot, 1988) 87.

peut être fier ou honteux, mais auquel il ne peut échapper »²⁰. Quoi qu'il fasse, Quint est ramené vers le Sud, et même lorsqu'il le renie, il ne peut s'empêcher de voir la place qui serait la sienne s'il y retournait.

L'attitude ambivalente de Quint dans sa relation au Sud est éclairée par une observation de sa belle-mère : "My stepmother was fond of saying that most young people were mere caricatures of their elders" (*WM* 29). Bien qu'elle poursuive en disant : "Quint (...) is the only child I know that has a dignity of his own" (*WM* 29), il ne fait aucun doute que l'enfant tient de son père, puisque lorsqu'il parle de sa région natale il entend la voix de ce dernier : "Sometimes when I talked about Tennessee I realized that I was imitating my father and repeating things he had said about Grandma's farm and the old times" (*WM* 98). Son rapport au Sud est aussi contradictoire que celui que son père entretient avec la ferme et la campagne :

Sometimes as we came through the yard he would say, 'Take off your shoes, son, and go barefooted in the grass. I want to see you do it and remember how it feels.' But Grandma, sitting on the porch, would scoff at him and twist about in her chair. She would look down from the porch at Father as though to discover anew what sort of a man this son-in-law of hers was. For she knew, as I did, that after a few minutes father was certain to say to me, 'Put on your shoes again, Quint. There are too many rusty nails on a farm.' (*WM* 37-38)

Le regard dubitatif de la grand-mère sur son gendre est justifié par le comportement prévisible de ce dernier. Chaque nouvelle occurrence ne fait que la conforter dans l'opinion qu'elle a de lui. L'utilisation de 'discover anew' plutôt que de 'rediscover' va dans ce sens : la grand-mère sait d'avance ce que le père va dire et elle se cale dans son fauteuil comme si elle se préparait à assister au spectacle. Le garçon sait lui aussi que la scène se jouera sans surprise : bien qu'il obéisse à son père sans protester, tel un pantin, il est conscient de l'inutilité de son geste. Le fait de révéler sa prescience dans le récit lui permet de prendre sa revanche sur son père *a posteriori*.

Quint suit inconsciemment le même modèle que son père en le poussant plus loin lorsqu'il rapporte le dialogue entre sa grand-mère et son père au sujet de sa garde. Tout d'abord seules les paroles de la grand-mère sont communiquées, ce qui fournit une indication quant au désir de l'enfant de rester dans le Tennessee ; mais avec les derniers mots de son

20 Jean Rouberol, *L'Esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner* (Paris : Didier Érudition, 1982) 12.

père le lecteur comprend que le processus de la séparation a déjà commencé : “He needs a mother who has never seen a farm. He needs to go to city schools where they teach you something, and he needs money” (WM 39-40). À chacun des besoins qu’il énonce, Mr. Dudley introduit une condition qui éloignerait Quint de son Sud natal. Le dernier syntagme dévoile les attentes d’un homme avide d’argent qui sait que le Sud est plus pauvre que les autres régions.

Le rejet du Sud que manifeste le père a une forte influence sur Quint, qui opère un parallèle subtil en le plaçant sur le même plan que l’histoire de la belle-mère, Ann Lauterbach : Quint superpose sa propre expérience d’intrus dans le Midwest sur celle d’Ann, qui, intruse dans la famille Dudley, finira par perdre la raison. Mais Quint restera jusqu’au bout de son côté, confirmant son intense besoin de voir en elle une mère : “I felt that some miracle had now made her my real mother” (WM 56). Le sentiment trouve un écho chez Ann, qui dit à l’enfant : “I always wanted a boy, and now I have one of my very own” (WM 32). Après ces révélations, Quint commence à appeler Ann “Mother” : “From the outset I sensed that she wanted me as I wanted her. The real strength and comfort I derived from her came afterward, but even before the wedding took place I had begun to call her ‘Mother’” (WM 32). Dans les deux cas, les personnages utilisent le verbe ‘want’, qui montre que le désir est partagé. Le lien qui unit Ann et Quint est de l’ordre du fusionnel, comme l’indique le choix du verbe ‘sense’. La séparation d’avec la grand-mère (et le Sud) est ainsi plus facile à admettre puisque le narrateur trouve en Ann la figure maternelle qu’il cherchait.

Néanmoins, tout s’effondre lorsqu’Ann annonce qu’elle attend un enfant : Quint se sent désespéré, comme si on allait lui retirer la mère qu’il a enfin trouvée : “My mind was floundering desperately, grasping at every straw of information that I could recall concerning sex and pregnancy and childbirth” (WM 127-128). Tout serait bon pour prouver qu’il n’y aura pas d’enfant ; et Quint de se laisser emporter par ses pensées : “it seemed to me that there had been merely an illusion of a family here, an illusion that had been completely destroyed a long time ago” (WM 129). Les joies familiales apparaissent comme un leurre, l’invention d’une réalité. L’illusion que Quint avait créée retombe à plat et disparaît, laissant derrière lui l’amertume : « la réalité inventée devient réalité ‘réelle’ seulement si le sujet qui invente croit à son invention. Quand l’élément de foi ou de conviction aveugle manque, alors aucun effet ne se produit », remarque

Paul Watzlawick dans une étude sur la formation de la réalité à partir de prédictions²¹.

La « conviction aveugle » ne manque ni à Quint ni à Ann mais ce ne sont pas eux qui énoncent les règles du jeu. Mr. Dudley, père et mari castrateur, n'a de cesse de briser les rêves de ses proches. Lorsque son mariage commence à se détériorer, il s'éloigne, et la seule solution que trouve Ann pour le retenir est de lui faire croire qu'elle est enceinte du fils qu'elle n'a jamais eu et qui serait la copie conforme de Quint (pour ne pas dire Quint lui-même) : "If it's a boy, Quint, I'm going to name him for you, though of course his surname must be Lauterbach" (WM 132-133). L'appropriation serait ainsi complète puisque ce Quint imaginaire porterait le même nom que sa mère d'adoption. L'image se trouve renforcée par le rêve que fait Quint :

a dream in which I was looking at a picture of a fetus (...). Later in the night when all the lights were out I woke again, this time from a nightmare. I had dreamed I was the baby inside my stepmother; when I awoke I was lying curled up at the foot of my bed with my knees almost touching my chin. (WM 131-132)

À y regarder de plus près, on s'aperçoit que ces lignes introduisent une prise de distance de la part de Quint : le rêve devient cauchemar et celle qu'il appelait "Mother" est désormais rattachée à son premier rôle, celui de "stepmother". Il devient "an independent stranger" (WM 138) au moment où Ann est conduite dans un sanatorium et où il se trouve dans l'incapacité de retourner dans le Sud qu'il a renié. À la fin du roman, Quint s'identifie à l'aviateur Charles A. Lindbergh qui vient d'accomplir avec succès un vol de New York à Paris (WM 137). En voyant les photos de l'arrivée, Quint compare Lindbergh à un enfant, rappelant par là son rêve et son désir désormais refoulé de trouver une mère : "Twenty hands reached for him and lifted him out as if he were a baby" (WM 138). Il faut alors voir dans *A Woman of Means* l'illustration des notes de Paul Valéry sur la mémoire :

Sans mémoire, sans présence du non présent, sans la notion confuse imminente d'être autre chose, sans le refus à demi implicite de se définir tout entier par le moment des états actuels, – sans l'attente qui se rattache à cette propriété – sans l'impossibilité

21 Paul Watzlawick, « Les prédictions qui se vérifient elles-mêmes », Paul Watzlawick, dir., *L'Invention de la réalité : Comment savons-nous ce que nous croyons savoir ? Contributions au constructivisme*, traduit de l'allemand par Anne-Lise Hacker (1988 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1999) 127.

d'écrire une équation finie de soi – la conscience serait chaos, une douleur inexplicable – un éternel commencement²².

L'histoire que narre Quint est un récit du manque, un récit qui constitue un perpétuel retour en arrière car le personnage demeure en quête de son origine : la mère qu'il n'a jamais eue. À travers son discours, Quint revient sur ses faux pas et ses déceptions mais n'en tire pas de vraie conclusion. À la fin du roman, il parvient cependant à exprimer sa peine ; tandis qu'il observe la manchette du journal et la photo de l'aviateur, il comprend qu'il a perdu, une fois encore, un être aimé : "When I read the headlines I was overcome with grief for my stepmother; standing in the center of the room, without even putting my hands to my face, I wept bitterly, aloud" (*WM* 140). Ainsi se referme le journal de Quint. Sa quête a beau être définie, elle n'aboutit nulle part ; elle ne fait que le ramener à lui. Pour reprendre les termes de Paul Valéry, « Le passé oublié qu'il est passé ; et à ce prix, joue dans le présent »²³.

2. Réconciliation et re-connaissance du père dans *A Summons to Memphis*

Le second roman de Taylor mêle de la même manière passé et présent mais cette fois, le retour du passé permet au narrateur d'évoluer. À la fin du récit il a suffisamment de recul pour observer les reflets de sa vie : "And so Holly and I are *still* here. And my sisters are *still* occupying my father's house, like two spinsters in the last century, with the family servants *still* there to look after them."²⁴ Rien ne semble avoir changé, comme le suggère l'utilisation de l'adverbe « still » dans ces phrases tirées de l'avant-dernière page du livre, et pourtant, Phillip Carver a enfin réussi à accorder au passé la place qu'il doit occuper dans l'expérience du présent. Dans une recension critique, Anita Brookner décrit le roman comme

a slow classic rumination on the events of the past which come freighted with just that degree of mystery that makes them unlikely to disappear in the lifetime of the

22 Paul Valéry, « Mémoire », *Cahiers I*, dir., Judith Robinson-Valéry (Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973) 1222.

23 Paul Valéry, « Mémoire », *Cahiers I*, 1244.

24 Peter Taylor, *A Summons to Memphis* (New York: Alfred A. Knopf, 1986) 208. C'est moi qui souligne. Toutes les références précédées de l'abréviation *SM* renvoient à cette édition.

protagonist ... The whole Gothic confabulation is masked by a slow meditative style which plunges evermore masterfully into the past.²⁵

Si Brookner met bien en valeur l’empreinte du temps sur l’expérience du narrateur, l’adjectif ‘gothique’ semble mal approprié : en effet, la seule présence du passé dans le présent ne peut suffire à définir ainsi le roman et l’atmosphère n’y est nullement menaçante, contrairement aux dernières nouvelles de Taylor qui feront l’objet d’un chapitre dans la prochaine partie de cette étude. *A Summons to Memphis* offre plutôt une belle illustration des commentaires de Paul Ricœur sur ce que l’on pourrait appeler la mise en perspective de soi dans un temps nécessairement limité à l’expérience individuelle :

le caractère commun de l’expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l’acte de raconter sous toutes ses formes, c’est son *caractère temporel*. Tout ce qu’on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement ; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté. Peut-être même tout processus temporel n’est-il reconnu comme tel que dans la mesure où il est racontable d’une manière ou d’une autre. [...] Si (...) la narrativité doit marquer, articuler et clarifier l’expérience temporelle (...) il faut chercher dans l’emploi du langage un étalon de mesure qui satisfasse à ce besoin de délimitation, de mise en ordre et d’explication²⁶.

C’est également grâce au langage que Phillip Carver s’autorise le retour aux sources qui lui permet d’ouvrir les yeux à la fois sur le passé et sur l’état des choses au moment où il les vit. Rien n’est aisé pour ce narrateur qui s’est jusqu’alors efforcé de ne pas voir les marques du passé, d’où l’impression de douleur qui se dégage de la narration, qui devient, pour reprendre les termes de Robert H. Brinkmeyer, Jr., “[a] tortured and tortuous act of interpretation, a reading of the past by writing it.”²⁷

Comme la plupart des récits de Taylor, *A Summons to Memphis* s’ouvre sur un commentaire d’ordre général qui se veut programmatique. La généralité de l’observation va peu à peu, par une sorte d’effet d’entonnoir, déboucher sur la présentation de ce qui occupe la famille du narrateur :

25 Anita Brookner, “Revenge of the Weird Sisters,” *The Spectator* 258.8288 (16 May 1987): 34-35.

26 Paul Ricœur, « De l’interprétation », *Du Texte à l’action : Essais d’herméneutique II* (Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1986) 14, 15.

27 Robert H. Brinkmeyer, Jr., “Memory, Rewriting and the Authoritarian Self in *A Summons to Memphis*,” *The Craft of Peter Taylor*, eds., C. Ralph Stephens and Lynda B. Salamon (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1995) 112.

The courtship and remarriage of an old widower is always made more difficult when middle-aged children are involved – especially when there are unmarried daughters. This seemed particularly true in the landlocked, backwater city of Memphis some forty-odd years ago. (SM 3)

Après avoir donné quelques exemples locaux, Phillip en vient aux faits permettant à sa narration de franchir le pas du général au particulier : son père souhaite refaire sa vie après la mort de sa femme, mais ses deux filles s'y opposent et appellent leur frère à la rescousse. Le narrateur est alors rappelé à Memphis – d'où le titre du roman :

It was then that I, off in Manhattan, received my two separate telephone calls from my sisters, both of them urging me to fly to Memphis at once in order to help prevent our old father from making a fatal mistake. (SM 7)

La répétition de l'adjectif possessif 'my' montre bien ici que Phillip est maître du récit, qu'il en possède les clés. Cette impression est renforcée dans le paragraphe suivant, lorsqu'il insiste sur l'importance de l'événement en précisant non seulement le jour mais également le mois et les circonstances exactes : "When I received my two sisters' long-distance calls – within twenty minutes of each other – it was dark, late Sunday afternoon in March, and I was alone in my Manhattan apartment" (SM 7).

La narration entière découle de ce moment charnière lors duquel le passé rencontre le présent ou plutôt s'immisce dans celui-ci. Originaire de Nashville, Phillip Carver a migré au Nord et a donc un point de vue extérieur pour aborder la question qui inquiète ses sœurs. Le rappel à Memphis devient pour lui un événement important grâce auquel il prend véritablement conscience de l'importance des conventions dans le Sud :

It was only after Mother was dead and my sisters finally began trying to prevent Father's remarrying that I conceived the notion that we were somehow like the families of those other old men who had suffered at the hands of their grown-up, middle-aged children. (SM 24)

Tout comme le « roman familial » tel que le perçoit Freud, *A Summons to Memphis* s'attache aux « fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents »²⁸.

Bien qu'il soit éloigné géographiquement de Memphis, Phillip parvient à garder le contact avec sa vie dans le Sud par l'intermédiaire des lettres de

28 Voir Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris : Presses Universitaires de France, 1984) 427.

ses sœurs et de son ami Alex. Si Phillip ne conserve pas les lettres qu'il reçoit ("Since I do not keep my old letters, any letter that I have already answered or do not intend to answer goes immediately into my wastebasket" SM 111), leur contenu est néanmoins automatiquement sauvegardé grâce à un travail mémoriel. Ce rituel suggère que Phillip préfère intégrer au présent le passé relaté dans les lettres et qu'il ne fait appel à elles que pour mieux comprendre le contexte dans lequel se déroulent les événements. Toutefois les lettres donnent également à Phillip l'occasion de se remémorer des scènes passées ; elles sont, pour reprendre une analyse de Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*, une « troisième peau » qui unit la famille²⁹. Ainsi, lorsque les lettres décrivent les soirées de son père, Phillip ne peut s'empêcher de replonger momentanément dans le passé : "It was so like the way things *used* to happen there, I told myself" (SM 116). Le choix des italiques permet d'insister sur le fait que rien n'a véritablement changé et montre bien que le narrateur construit peu à peu son propre « parcours de la reconnaissance ».

Le roman révèle peu à peu la nature des relations du narrateur avec son père : alors que ce dernier se heurte à l'hostilité de ses filles lorsqu'il veut se remarier avec une certaine *Clara* Stockwell, Phillip se souvient que son père s'était opposé à sa relation avec *Clara* Price plusieurs années auparavant. La conjoncture présente fait resurgir le passé et les souvenirs ravivés reprennent leur place dans la chronologie émotionnelle :

I (...) remembered what I thought I had forgotten: old feelings of resentment against Father for his interference in my romance with that girl in Chattanooga, my wonderful Clara Price. Did Clara Price come into my mind at the time only because she shared her Christian name with old Mrs. Clara Stockwell? I couldn't be sure, but several episodes relating to Clara came back to me. (SM 83)

Le rapprochement que Phillip opère et dont il nie en partie l'influence va néanmoins avoir une incidence sur la position qu'il va adopter face à la situation et sur sa décision de ne pas interférer avec les désirs de son père. Cependant, comme l'a montré David Robinson, "Things have a biblical way of repeating themselves among Taylor's fictional generations, but Phillip Carver's opportunity to repeat the sin of his father comes quickly."³⁰ En effet, derrière le « ressentiment » que Phillip mentionne, il faut lire son désir

29 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris : Seuil, Coll. « Tel Quel », 1977) 89.

30 David M. Robinson, "Summons From the Past" 757.

de vengeance : bien que refoulée, sa frustration quant à sa liaison avortée avec Clara est toujours là. Yoshiko Kayano le rappelle dans *Peter Taylor's South* : “as its original title *Vengeance Is Mine* indicates, the novel is about ‘revenge upon and forgiveness of parents’.”³¹ Phillip explique : “The important thing would be to show the effect [Clara] had on me and the effect our final breaking off and the role my father played in that breaking off had on the rest of my life” (SM 87). Ici semble se dessiner le credo du narrateur : sa narration a pour but non seulement d’expliquer la raison de son retour à Memphis mais aussi de mettre en lumière le rôle de son père dans sa séparation d’avec Clara. Le jeu d’échos dû aux répétitions de ‘effect’ et de ‘breaking off’ ainsi que le recours à la polysyndète mettent bien en valeur le lien de cause à effet entre la rupture et la responsabilité du père.

L’appel téléphonique ne constitue pas seulement un rappel à Memphis mais également un rappel du passé car jusque-là, Phillip vivait dans ce que Pontalis nomme « la cinquième saison : (...) [un] ‘lieu séparé’, produit d’une division primordiale de l’âme en deux (refoulement originaire) et [qui exerce] une attraction sur les autres systèmes, sur les autres saisons »³². Il n’est pas étonnant que David Robinson ait choisi d’intituler son compte-rendu de lecture “Summons From the Past,” définissant le roman comme “a book of memory.”³³ Il faudrait ajouter à cela que le livre est également une étape vers la sagesse puisque grâce à l’écriture, aux années qui se sont écoulées et à la maturité qu’il a acquise Phillip perçoit les motivations de son père et fait amende honorable :

Of course it would all become clear to me in later years when I was a little more sophisticated. At some point the mystery is removed from young people’s eyes. At last they understand how it is that adults have always behaved with them. As I sat alone in my Manhattan apartment waiting for the second call from Memphis during that twilight hour my head was full of such adult understanding. (SM 86)

31 Yoshiko Kayano, *Peter Taylor's South: Crossing Boundaries in a "Tennessee Caravan"* (Tokyo: Hituzi Syobo Publishing, 2004) 127. La citation incluse dans les propos de Kayano est tirée de l’entretien de Taylor avec Caryn James, “Symbols and Themes Mature into Plots” (1985), rpt. in *Conversations with Peter Taylor* 66.

32 Jean-Bertrand Pontalis, *Ce Temps qui ne passe pas* (1997 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001) 35.

33 David M. Robinson, “Summons From the Past” 754.

Le premier appel téléphonique a une fonction mnémonique : pendant l'intervalle qui sépare les deux conversations avec ses sœurs, Phillip rouvre les portes du passé et analyse l'épisode de son idylle avec Clara Price.

Le narrateur revient alors longuement sur sa relation avec Clara et conclut : "no life was ever so quickly and completely transformed by love as mine was. (...) The 'feeling' was everything" (SM 93). Aussi, une fois sa peine passée revenue à la surface, Phillip se convainc qu'il vaut mieux ne pas encourager ses sœurs dans leur dessein : "I would not certainly have considered going down to participate in whatever interference they were going to undertake against the betrothed" (SM 127). Le fait que Phillip préfère prendre ses distances plutôt que de s'immiscer dans les affaires de cœur de son père suggère qu'il a compris le mal que peut engendrer la séparation d'êtres qui s'aiment. Il montre donc qu'il reconnaît les erreurs du passé et ne souhaite pas se voir responsable des déceptions sentimentales de son père. Pour lui, aller à Memphis relève d'une « mission » ; pendant le vol qui le ramène vers le Sud, il est bien décidé à faire échouer le plan de ses sœurs :

[I was] clearheaded about where I was and what my mission in Memphis was. I thought primarily of what lay ahead for me – or of what I thought lay ahead – and it seemed to me that I did certainly have a mission to perform. (SM 132)

L'adverbe 'primarily' met l'accent sur l'importance d'un déplacement qui s'avère autant physique que psychologique :

I myself had descended into an area of memory that I had long since learned to repress. I had relived all the wrongs done me by my father, even those he had unwittingly done and those he had done merely in order to enable himself to go ahead with his own life. (SM 132-133)

Suit alors toute une liste d'excuses visant à justifier l'aveuglement du père, chacune étant précédée par la formule 'How could' (SM 133). Il est intéressant de voir que dans la première occurrence le modal apparaît en italiques ("How *could* the man have known the difference...?"), comme pour insister sur l'incapacité du père à voir ce qui se passait dans la vie de son fils. Une fois le refoulement extériorisé, Phillip parvient à saisir les enjeux de son voyage et à comprendre, grâce à ce retour sur lui-même, que les déceptions de la jeunesse et ce qui pouvait être perçu comme une 'injustice' constituent "the essence of maturity in a son" (SM 133). Sa conclusion montre que le retour sur le passé ouvre sur une possible réconciliation avec son père : "Forgetting the injustices and

seeming injustices which one suffered from one's parents during childhood and youth must be the major part of any maturing process" (SM 146). Malheureusement rien ne se passe comme prévu et le mariage n'a pas lieu : le père se retrouve dans la même situation que son fils, victime des manigances de ses filles. L'histoire se répète même si les acteurs ont changé.

La narration prend un nouveau tournant lorsque, de retour à New York, Phillip reçoit une invitation à rejoindre sa famille pour un repas au restaurant : la carte est perçue comme "a letter coming from the past" (SM 183), expression révélatrice du tour inattendu que va prendre la réunion familiale. Celle-ci évoque le « Bal de têtes » du *Temps retrouvé* de Proust : Phillip se retrouve dans le même restaurant que Clara Price et l'ancien ami de son père, Lewis Shackelford ; comme le narrateur de Proust, Phillip regarde autour de lui « en même temps qu'avec les yeux avec la mémoire » : chaque personne est « comme la révélation du Temps », qu'elle rend « visible »³⁴. La situation que dépeint Taylor évoque aussi Faulkner, chez qui, écrit Nicole Moulinou, "Remembering is not a way of thinking; the traces of past experiences are like scars on the body, and only the body can bring them back to life, and make us feel what the past was like when it was present."³⁵ La scène du restaurant rend concrète, presque palpable, la rencontre entre passé et présent et permet à Phillip de commencer une relation nouvelle avec son père. La reconnaissance du passé colore le présent de nouveaux espoirs et ressoude la famille.

3. In *The Tennessee Country* : Quand le passé plane sur le présent

Dans la plupart des ébauches du roman consultables à l'Université de Vanderbilt à Nashville, *In the Tennessee Country* apparaît sous le nom "To the Lost State", titre qui suggère d'emblée la perte au sens sudiste du terme. Dans l'un des derniers entretiens qu'il a accordés, avant la publication

34 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu VII : Le Temps retrouvé* (1927 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 1990) 231.

35 Nicole Moulinou, "The Enchantments of Memory: Faulkner and Proust," *Faulkner, His Contemporaries, and His Posterity*, ed., Waldemar Zacharasiewicz (Tübingen, Basel: Francke Verlag, 1993) 35.

du roman, Taylor explique ses difficultés à trouver un titre approprié, c'est-à-dire qui adhère le plus fidèlement possible au contenu de son texte :

When I originally conceived the novel it was entitled *To the Lost State*. But as I worked on the novel, the focus shifted more to the search for Cousin Aubrey and away from the train ride to the lost state. So I decided to rename the novel *Cousin Aubrey Redux* (...). But all of a sudden, *Cousin Aubrey Redux* became an unsatisfactory title. While I'm not going to go back to *To the Lost State*, I'm searching for a title that suggests some sense of place. [...] For instance I've been considering a new title lately, *Fugitives*. [...] I've played around with a lot of titles, and *Fugitives* helps to highlight many of the concerns I'm working with – imagination, escape, disappearance, art, and art criticism.³⁶

Les nombreux titres que Taylor a envisagés montrent l'évolution de son propos. Les archivistes de Vanderbilt, ne sachant pas que Taylor élaborait un large projet, ont classé certains fragments de *In the Tennessee Country*³⁷ dans les dossiers rassemblant les nouvelles.

Il est nécessaire de revenir sur l'évolution du texte pour comprendre les jeux temporels qui s'y déroulent. Les brouillons ont d'abord été intitulés "To the Lost State" avant de devenir "Journey to the Lost State" puis "Crossing the Lost State"; dans ceux-ci, le narrateur décrit son trajet à bord du train qui transporte le corps de son grand-père. Un autre fragment, "The Senator's Daughters," porte sur la mère du narrateur et ses sœurs. Taylor a travaillé séparément au portrait de la mère dans "In Earlier Years" (la jeunesse du personnage) et "Her Serenity" (description de la mère en pleine récitation de poèmes). Avec "The Governor's Courier," Taylor a introduit le cousin Aubrey et présenté son rôle dans la famille et ses relations avec les trois sœurs. Il a par la suite retravaillé ces diverses ébauches pour les inclure dans la première partie du roman. Il est intéressant de voir que Taylor avait d'abord écrit un portrait de chaque personnage avant de mettre en place une temporalité globalisante dans laquelle chacun joue un rôle, comme ce serait le cas dans un cycle de nouvelles.

L'écriture de la première page a également donné du mal à Taylor, à en juger le nombre de brouillons contenus dans les archives : "Homeward to the Lost State" en donne une belle illustration. Contrairement à la majeure partie des autres ébauches, les phrases d'ouverture sont complètement

36 Christopher P. Metress, "An Oracle of Mystery: A Conversation with Peter Taylor," *The Craft of Peter Taylor* 153-154.

37 Peter Taylor, *In the Tennessee Country* (New York: Alfred A. Knopf, 1994). Les références au roman apparaîtront dans le texte précédées de l'abréviation *ITC*.

différentes de celles du début du roman terminé (ou de la nouvelle “Cousin Aubrey”). Bien que Taylor n’ait pas conservé ces éléments, ils constituent une clé utile pour comprendre ce qui est en jeu dans *In the Tennessee Country* :

How is one to keep in touch with the past, as I have always wished to do, and how keep his eye (*sic*) trained on the future, as I have equally wished to do? Surely the present moment is too illusory to grasp unless by setting up an easel and literally painting its picture. To do that a special talent is required that it takes a lifetime to develop. Since I speak as a failed painter I know in that respect whereof I speak. Yet by disappearing from the familiar scene of one’s life one may seem either to confront or to avoid all these questions.³⁸

Ces mots du narrateur montrent bien l’importance du passé dans sa vie et chaque moment est perçu comme propice à une exploration du temps. La comparaison entre l’écrivain et le peintre rappelle certaines pages du *Temps retrouvé* de Proust :

Le littérateur envie le peintre, il aimerait prendre des croquis, des notes, il est perdu s’il le fait. Mais quand il écrit, il n’est pas un geste de ses personnages, un tic, un accent, qui n’ait été apporté à son inspiration par sa mémoire (...). L’écrivain se rend compte que si son rêve d’être un peintre n’était pas réalisable d’une manière consciente et volontaire, il se trouve pourtant avoir été réalisé et que l’écrivain, lui aussi, a fait son carnet de croquis sans le savoir³⁹.

Les différentes sections où le narrateur de Taylor décrit avec précision les membres de la famille constituent de tels croquis. Il n’y a pas, pour lui, de place pour l’oubli ou l’évitement ; pourtant le fait qu’il s’interroge sur la manière de conserver le passé pour mieux comprendre l’avenir démontre qu’il y a là un effort de « pluralisation du temps », pour reprendre les termes de Ricœur à propos de Heidegger⁴⁰. En effet, les trois niveaux temporels (passé, présent, futur) sont ici brouillés ; le peintre manqué cherche alors le meilleur moyen de donner vie à son tableau, tâche difficile que seul un travail mémoriel peut permettre. Le voyage dans le temps qu’opère le narrateur amène à la « totalisation de l’existence » dont parle Ricœur⁴¹. Comme c’est le cas dans *The Keepers of the House* de Grau, la mémoire

38 *Peter Taylor Papers*, Special Collections, Jean and Alexander Heard Library, Vanderbilt University, Addition, Series II, Writings, Undated, box 12, folder 2 [30/50], 1.

39 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu VII : Le Temps retrouvé* 206.

40 Paul Ricœur, *Temps et récit 3 : Le temps raconté* (1985 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1991) 126.

41 Paul Ricœur, *Temps et récit 3* 121.

du narrateur repose non seulement sur ses souvenirs mais également sur ceux de ses proches, ce qui confirme les affirmations de Maurice Halbwachs sur la nécessité de l'autre dans le travail mnémonique : « Le plus souvent, si je me souviens, c'est que les autres m'aident à me souvenir, que leur mémoire vient au secours de la mienne, que la mienne s'appuie sur la leur. Les souvenirs me sont rappelés du dehors »⁴². On retrouve dans ce jeu d'extension temporelle l'un des traits mis en lumière par Claude Richard à propos de la littérature du Sud : « les Sudistes partagent le sentiment obscur de posséder, enfoui au plus profond d'eux-mêmes, une prodigieuse mémoire inconsciente qu'il faut tenter de posséder à nouveau »⁴³. Nathan Longfort, le narrateur-protagoniste de *In the Tennessee Country*, s'efforce de répondre aux questions laissées sans réponses par le passé et se lance à la recherche du cousin perdu. Le personnage reconnaît les traits les plus significatifs des Sudistes, à savoir la mémoire et l'expérience, et emprunte sa ligne de conduite à un penseur chinois, également peintre : “‘Time is nothing,’ said the Chinese philosopher and painter Fu Min, ‘character and experience and precious memory is all’” (*ITC* 6).

In the Tennessee Country développe une nouvelle intitulée “Cousin Aubrey” que Taylor avait écrite à la fin des années 1980 et qui avait été publiée dans sa dernière collection de nouvelles, *The Oracle at Stoneleigh Court*⁴⁴, en 1993. Dans une recension critique, Shirley Ann Grau en avait très bien perçu les qualités et la dimension métaphorique :

The best story in the collection, one that lingers in the mind, is ‘Cousin Aubrey,’ a beautifully made tale, at once wistful and joyful, about the emergence from painful obscurity of a family’s ‘outside cousin’ – that being a Southern euphemism for an acknowledged but illegitimate child.⁴⁵

-
- 42 Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925 ; Paris : Albin Michel, 1994) vi.
- 43 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) 95.
- 44 Peter Taylor, *The Oracle at Stoneleigh Court: Stories* (New York: Alfred A. Knopf, 1993). Les références à “Cousin Aubrey” renvoient à cette édition et seront précédées de l’abréviation CA dans le corps du texte.
- 45 Shirley Ann Grau, “Peter Taylor’s ‘Individual Voice’,” *Chicago Tribune* (28 February 1993): 146. [Review of *The Oracle at Stoneleigh Court* by Peter Taylor].

Véritable condensé du roman (c'est pourquoi il y sera fait plusieurs fois référence dans cette section⁴⁶), la nouvelle met en valeur les pouvoirs de la mémoire et l'importance de (se) raconter, trait inhérent à la littérature du Sud. L'intrigue s'articule autour des histoires qui circulent à propos du personnage éponyme, histoires qui reposent sur le souvenir et qui présentent donc un portrait sélectif. Claude Richard explique que dans la littérature du Sud, « La fonction du récit est (...) explicite : c'est le moyen privilégié de la démythification de la mémoire qui permettra de reprendre possession du présent après la recreation du passé réel 'vu dans la bonne perspective' »⁴⁷. En racontant l'histoire d'Aubrey, Nathan souhaite trouver la 'bonne perspective' et donner aux fragments épars une cohérence qui permettrait à Aubrey de retrouver une identité stable, complète. Tout part d'une image fixe, présente à l'esprit du narrateur, chez qui le traitement du souvenir est proche de ce que décrit Walter Benjamin :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent et que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. Seules les images dialectiques sont des images authentiques (c'est-à-dire non archaïques) ; et l'endroit où on les rencontre est le langage⁴⁸.

Le narrateur tente de donner un sens à cette « image saccadée », de la conjuguer au présent par l'intermédiaire de l'écriture. Les mots permettent ainsi d'exorciser les fantômes du passé. Le récit constitue alors une sorte d'arrêt sur image dont le but est de parvenir à une compréhension de l'histoire d'Aubrey. Le souvenir doit être mis en mots pour que ses mystères soient élucidés et qu'il prenne sa place dans l'histoire de celui qui le convoque. L'idée de dialectique avancée par Benjamin prend alors tout son sens : pour être réintégré dans une chronologie, le souvenir doit être authentifié ; l'Autrefois doit être évalué dans le Maintenant de manière à signifier. Le présent du narrateur gravite autour du "funeral train, the

46 Pour les citations communes à la nouvelle et au roman, je précise les numéros de pages des deux textes. Lorsque des différences apparaissent, j'indique le texte du roman entre crochets à l'intérieur de la citation.

47 Claude Richard, « Mémoire et expérience chez les jeunes romanciers sudistes » 105.

48 Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages* (Paris : Cerf, 1997) 478-479.

memory of which has so often haunted me” (*ITC* 17), et le fil du passé forme une boucle qui l’entoure comme un halo ; d’où l’impression que l’action principale du roman se déroule dans un espace temporel parallèle.

“Cousin Aubrey” s’ouvre à la manière d’un conte, en introduisant d’abord le lieu où se situe l’action puis un personnage archétypal qui n’est pas sans rappeler le Rip Van Winkle de Washington Irving :

In the Tennessee country of my forebears it was not uncommon for a man of good character suddenly to disappear. He might be a young man or a middle-aged man or even sometimes a very old man. Few questions were ever asked. Only rarely was it even speculated that perhaps he had an ‘ugly situation at home’. (*CA* 167)

Le roman conserve mot pour mot les deux premières phrases et développe les deux suivantes, qui suggèrent que l’homme qui fuit n’accepte pas d’être victime de circonstances malheureuses :

In the Tennessee country of my forebears it was not uncommon for a man of good character suddenly to disappear. He might be a young man or a middle-aged man or even sometimes a very old man. Whatever the case, few questions were ever asked. Rather, it was generally assumed that such a man had very likely felt the urging of some inner compulsion and so could not do otherwise than gather up his chattels and move on to resettle himself elsewhere. (*ITC* 3)

En étoffant la quatrième phrase par des suppositions émises à propos de ces hommes disparus, le roman amorce un développement narratif et propose une clé de lecture dans la mesure où ces hommes et leurs histoires trouvent une nouvelle adresse dans l’imaginaire de ceux qui ont connaissance de leur départ. Lors d’un entretien, Taylor a avoué son admiration pour les hommes comme Aubrey, prêts à tout quitter pour vivre la vie qu’ils souhaitent, idéal de l’artiste par excellence⁴⁹. Aubrey trouve ainsi refuge dans les histoires qui ont été imaginées à son sujet et que le narrateur met bout à bout. L’un des premiers brouillons de Taylor propose une autre introduction, qui suggère que la situation dépeinte dans la nouvelle et le roman relève presque du rituel : le narrateur utilise le substantif ‘heritage’ au lieu de ‘history’, comme pour indiquer qu’il est question d’une sorte de patrimoine local :

In the Tennessee Country of my forebears it was not uncommon for a man of good ~~and true~~ character suddenly to disappear. ~~This may seem an oddly old-fashioned way of saying that a man in Tennessee who found himself in an ugly situation, beyond his control,~~ would simply remove himself from the scene and go out West to live. It might be

49 Voir Christopher P. Metress, “An Oracle of Mystery” 152.

a young man or a middle aged man or even sometimes a very old man. I was brought up on stories of such disappearances. It could almost be said to be a part of our heritage in Tennessee.⁵⁰

Comme l'explique Clément Rosset, le plus important pour l'écrivain est de choisir le bon mot, celui qui transmettra son message avec le plus de justesse : « Ce dernier choix est essentiel, puisque de lui dépend non seulement la forme mais le contenu même de ce qui se donnera à lire et à penser »⁵¹. Dans sa *Leçon*, Roland Barthes compare le texte qui subit différentes transformations avant d'atteindre sa forme la plus aboutie à un tissu : il devient « le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre, parce que le texte est l'affleurement même de la langue, et que c'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée »⁵². Les titres des ébauches intermédiaires constituent autant de portes d'entrée différentes dans le roman et tendent à suggérer un développement créateur au cours duquel chaque fragment finit par trouver sa place dans le tout que constitue le roman.

In the Tennessee Country est construit à partir des spéculations du narrateur sur ce cousin qui semble avoir passé son temps à apparaître et disparaître à des moments clé de l'histoire familiale. Ce sont elles qui invitent le « racontage » et permettent à l'anecdote d'entrer dans une sorte de cycle :

We were indeed brought up on the stories of these mysterious men. And in some measure the life of one such man has cast a shadow over my own life's story, though the contrast between the course of his life and that of my own could not have been more marked. (ITC 4)

L'utilisation de la parataxe permet de séparer le « je » du « nous » ; de plus, comme la phrase se termine sur le syntagme 'these mysterious men', le rôle prépondérant qu'un homme de ce type a joué dans la vie du narrateur est mis en évidence. Dans certaines ébauches, Taylor est moins elliptique, comme ici : "As a boy, I was nourished by stories of such disappearances. My imagination, that is, fed on such scraps and pieces as I

50 *Peter Taylor Papers*, Special Collections, Jean and Alexander Heard Library, Vanderbilt University, Addition, Series II, Writings, box 7, folder 3. Les pages de ce dossier ne sont pas numérotées.

51 Clément Rosset, *Le Choix des mots* suivi de *La Joie et son paradoxe* (Paris : Minuit, 1995) 39.

52 Roland Barthes, *Leçon* (1978 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1989) 16-17.

could assemble.”⁵³ Au cours du roman, le narrateur s’efforce de remettre en ordre diverses scènes de son enfance pour mieux en apprécier les effets sur le présent : d’auditeur, il devient raconteur, la voix de sa propre histoire.

La nouvelle “Cousin Aubrey” est comme le roman une histoire faite d’histoires, d’anecdotes relatives au personnage éponyme, que le narrateur a entendues dans son enfance. La première rencontre avec le cousin Aubrey se passe dans le train, les suivantes lors de divers enterrements. Aubrey apparaît comme un ange de la mort : “his reappearances on those occasions seemed afterwards more like apparitions, in most respects” (CA 176, ITC 24). L’événement central de la nouvelle est sans nul doute le voyage en train, décrit comme “the most important journey of their [i.e. the family members’] entire lives” (CA 169, ITC 18), une “occasion [that] marked the end of an era in the life *they* had all known” (CA 173, ITC 20, je souligne). Le cortège funèbre sature le présent avec des images du passé et peut être perçu comme un événement intemporel dans la chronologie familiale, car pendant toute la jeunesse du narrateur les personnes qui l’ont entouré n’ont cessé de faire référence à l’enterrement, de le revivre et ainsi de lui donner une dimension mythique. Pourtant, Nathan, lui, annonce : “there were only four real events for me. They were the funeral of my two uncles and my two aunts. At each of these events Cousin Aubrey made his covert reappearance” (ITC 118). Le passé revêt des aspects similaires à la mort ; on peut même dire avec Roland Barthes : « Le Roman est une Mort ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif »⁵⁴. En d’autres termes, même des années après les événements, chacun des personnages regarde vers le passé pour définir son identité présente. Le narrateur admet en effet : “I remember (...) not merely because I was present but because I would afterward hear accounts of that train ride repeated endlessly by other members of the family...” (CA 169, ITC 18). Qu’il s’agisse de la nouvelle ou du roman, le texte, à l’instar de celui dont traite Umberto Eco dans *Les Limites de l’interprétation*, a une portée toujours limitée par la perception du narrateur puisque ce dernier offre sa version des faits, colorée par ses émotions et ses

53 *Peter Taylor Papers*, Special Collections, Jean and Alexander Heard Library, Vanderbilt University, Addition, Series II, Writings, box 7, folder 3. Les pages de ce dossier ne sont pas numérotées.

54 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques* (Paris : Seuil, Coll. « Points », 1972) 32.

impressions subjectives : « entre l'histoire mystérieuse de la production d'un texte et la dérive incontrôlable de ses interprétations futures, le texte *en tant que texte* constitue encore une présence confortable, un paradigme auquel se conforter »⁵⁵. Les histoires du narrateur sont limitées dans la mesure où elles n'ont pas seulement pour origine ses souvenirs mais aussi des bribes d'histoires qu'il a entendues auprès de ses proches. Ainsi, on trouve dans *In the Tennessee Country* les mêmes éléments que ceux mis en valeur par Jean Roubertol à propos de *Requiem for a Nun* de Faulkner : « Il s'agit d'une de ces histoires maintes fois racontées, retransmises, enjolivées, auxquelles l'adjonction successive de détails de plus en plus savoureux donne une sorte de patine verbale »⁵⁶. C'est le Sud tout entier qui est mis en scène, qui se met en scène.

Dans le roman, Nathan rapproche la mort de son père et les disparitions répétées d'Aubrey et il imagine que son père n'est pas réellement décédé, qu'il reviendra, comme Aubrey, au moment opportun : par un glissement d'ordre émotionnel, la recherche du cousin perdu renvoie métaphoriquement à la quête du père et par là même à la quête d'un passé perdu. Dans un paragraphe qui n'a pas été retenu dans le roman, Nathan va même jusqu'à imaginer sa propre disparition :

Even as a boy I would sometimes fantacize (*sic*) that when I got to be a man I too would disappear from the familiar scene of my growing up. And what an unlikely fantasy (*sic*) for a person of my sort! Especially so considering what a mama's boy I was as a small child and what a homebody I subsequently became (and have remained throughout most of my adult life!) And more especially still in view of my oft expressed affection for my native state! How could anyone imagine that I entertained such ideas about myself! For any friend of mine it would be difficult to imagine that I ever entertained such notions...⁵⁷

Ce passage suggère clairement, pour reprendre les mots de Jean Lavaillant, que « La genèse consiste en partie à réduire le jeu, à combler les blancs, – ou plutôt faire croire qu'ils ont été comblés ; alors le texte soi-disant achevé devient exemplaire de la maîtrise du sens : c'est qu'il

55 Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation* (1990 ; Paris : Bernard Grasset, 1992) 151.

56 Jean Roubertol, « Le Sud dans les prologues de *Requiem for a Nun* : La vision et la voix », *Recherches Anglaises et Américaines* 13 (1980) : 43.

57 *Peter Taylor Papers*, Special Collections, Jean and Alexander Heard Library, Vanderbilt University, Addition, Series II, Writings, Undated, box 12, folder 1 – 29/50. Les pages de ce dossier ne sont pas numérotées.

cache son jeu »⁵⁸. Ici, Nathan met l'accent sur le désir de partir, tout en sachant qu'il ne le fera pas car il est bien trop attaché à sa famille et à sa terre. L'évasion, toutefois, existe : elle est d'ordre mental et se caractérise par le besoin constant d'imaginer ce qui a pu arriver à Aubrey. Pourtant la raison avouée de sa quête est surprenante : "I think it was to listen to his version of the events aboard that funeral train [that I sought out my cousin Aubrey]" (*ITC* 44).

Nathan a toujours été intrigué par Aubrey mais n'a jamais trouvé de réponses satisfaisantes à ses interrogations. Au contraire, sa mère comme ses tantes se sont constamment efforcées d'éviter le sujet : "They did not want to think about what may have become of him. They only wanted to talk of the trying times they had with him on the funeral train" (*CA* 178, *ITC* 25). Aubrey fait ensuite son retour dans la vie de Nathan d'une façon imprévue, par l'intermédiaire d'autres histoires, racontées cette fois par des inconnus : "There in the dining room of the great hotel by the Arno I heard someone at the next table pronounce the name of Aubrey Bradbury-Tucker" (*CA* 181, *ITC* 194). Ce n'est que l'une des coïncidences dont fourmille le texte. Plus tard, le narrateur indique : "the next time I heard the man's name spoken was on a shuttle flight between New York City and Washington" (*CA* 182, *ITC* 194). Le cousin Aubrey, qui était jusque-là une sorte de paria dans la famille – "[he] was resented by all members of the immediate family (...) he had been born out of wedlock, being the child of the Senator's deceased elder brother and a 'mountain woman' of obscure background" (*CA* 171, *ITC* 18) –, apparaît sous les traits d'un homme important connu sous le nom de Colonel A. N. Bradbury-Tucker. Celui-ci devient même l'un des conteurs des événements du train (*CA* 184, *ITC* 196).

Tous ces hasards ravivent la curiosité du narrateur, qui se lance sans hésiter dans une véritable enquête pour découvrir qui se cache derrière ce nom devenu presque mythique pour la famille Tucker. Si le mystère qui entoure les disparitions d'Aubrey n'est jamais tout à fait élucidé (histoires de famille ou volonté d'indépendance), il en va de même pour les véritables motivations du cousin. Le lecteur s'interroge et le narrateur lui-même semble ne pas savoir quoi penser :

58 Jean Levailant, « Introduction », *Écriture et génétique textuelle : Valéry à l'œuvre*, dir., Jean Levailant (Lille : Presses Universitaires de Lille, 1982) 15.

If the long-ago journey on the Senator's funeral train changed all our lives in some degree and if the significance of those changes was what I longed to understand, then a meeting with Colonel Bradbury[Bradshaw]-Tucker – surely the most altered of us all – might facilitate my understanding. Only to look upon the man's countenance might solve mysteries about myself. (CA 185, [ITC 198])

La narration a pour but de pousser plus loin l'interprétation limitée qui a jusque-là été donnée à Nathan à propos des éclipses d'Aubrey. La nouvelle est construite sur le modèle du palimpseste et se referme avec une histoire supplémentaire ; celle-ci prend la forme d'un article de journal et d'une photo qui présentent véritablement Aubrey comme le fantôme que voient en lui les membres de la famille :

I had the eerie feeling that indeed it had been the old Cousin Aubrey whose death had come that September day in 1916 and that it was his body that had been substituted for the dead Senator's in the elaborately brass-trimmed coffin that was handed so clumsily onto the special funeral train. (CA 186-187, [ITC 200])

Le fait qu'Aubrey apparaisse sous une fausse identité et soit présent alors que tout le monde le croit absent évoque le Wakefield de Hawthorne, lui-même un avatar de Rip Van Winkle. Mais contrairement à Wakefield, Aubrey ne réapparaît pas dans la vie du narrateur dans le cadre de la nouvelle. Sa présence appartient au domaine du souvenir, de la réminiscence du trajet ferroviaire, et paradoxalement c'est le narrateur qui entreprend l'« exil intérieur » dont parle Michel Granger à propos du personnage de Hawthorne, qu'il qualifie d'« exilé volontaire »⁵⁹. Dans la nouvelle, Aubrey n'est qu'un fantôme à jamais pris dans les méandres du passé, tandis que dans le roman le fait qu'il soit retrouvé donne tout leur sens aux jeux mémoriels auxquels Nathan s'est livré pour parvenir à une connaissance de son moi : “In my reflection I always find curious and somehow significant to look backward and forward on my life” (ITC 186).

Taylor était convaincu que “the role of Southern literature has, in some measure, been to discover how we are different and perhaps to assert our difference. But equally and simultaneously it has been to assert the

59 Michel Granger, « Exil intérieur et aveuglements dans 'Wakefield' », *Profils américains N°1 : Nathaniel Hawthorne*, dir., Yves Carlet (Montpellier : CERCLA, 1991) : 58-74. L'expression apparaît à la page 60.

universality of our experience.”⁶⁰ Ses propos suivants font écho aux ouvertures de ses deux derniers romans : “The theme of any profound work of art is to be found in the relation of the particular to the general, the particular to the universal.”⁶¹ Dans les trois romans, les narrateurs cherchent tous à trouver leur place dans l’histoire familiale et dans le petit monde où ils évoluent. Le passage du général au particulier appelle un travail de mémoire qui met l’accent sur les questionnements existentiels des personnages. Paul Ricœur observe :

Il faut nommer comme première cause de la fragilité de l’identité son rapport difficile au temps ; difficulté primaire qui justifie précisément le recours à la mémoire, en tant que composante temporelle de l’identité, en conjonction avec l’évaluation du présent et la projection du futur⁶².

Chez Taylor, la mémoire opère de la même façon, en cela qu’elle constitue l’intersection entre les différentes couches temporelles sur lesquelles est fondée l’histoire des personnages. Les narrateurs des trois romans pourraient s’interroger sur l’acte d’écriture, à l’instar de leur créateur, qui déclare : “I often don’t know what I think about something, and so I begin writing a story.”⁶³ Il n’est pas déplacé de lire Taylor à la lumière de Proust (d’ailleurs Peter Donahue n’hésite pas à le nommer “the Marcel Proust of Tennessee”⁶⁴), et de voir dans ses récits un Temps sans cesse retrouvé, puisqu’il utilise les mêmes moyens que l’écrivain français pour redonner vie au souvenir. Les mots de Gilles Deleuze s’appliquent à la perfection aux narrateurs de Taylor : « Si important que soit son rôle, la mémoire n’intervient que comme le moyen d’un apprentissage qui la dépasse à la fois par ses buts et ses principes. La *Recherche* est tournée vers le futur,

60 Peter Taylor, “Literature, Sewanee, and the World,” Founders’ Day Address, October 10th 1972, 2. Le texte apparaît dans un petit livret qui reproduit le texte du discours et qui ne porte aucune référence éditoriale. Mon exemplaire provient des *Peter Taylor Papers*, Series II, Writings, box 11, folder 33.

61 Peter Taylor, “Literature, Sewanee, and the World” 2.

62 Paul Ricœur, *La Mémoire, l’histoire, l’oubli* (Paris : Seuil, 2000) 98.

63 James Curry Robison, “Interview, 1987,” *Peter Taylor: A Study of the Short Fiction* (Boston: Twayne Publishers, 1988) 137.

64 Peter Donahue, “Genteel Companions: The Narrators in Peter Taylor’s *The Oracle at Stoneleigh Court*,” *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 36.1 (Fall 1997): 37. Taylor reconnaît, comme bon nombre d’écrivains, l’influence de Joyce, Kafka, Proust et Faulkner. Voir *Conversations with Peter Taylor*, ed., Hubert H. McAlexander (Jackson: University Press of Mississippi, 1987).

non vers le passé »⁶⁵. À l'issue de leur quête de sens, les narrateurs de Taylor acceptent de se tourner vers l'avenir et d'y voir une possibilité d'épanouissement ; leurs jeux avec le temps ont abouti à un mûrissement qui était nécessaire. De la même manière, c'est en examinant le passé que le Lancelot de Walker Percy retrouve le temps qu'il feignait d'avoir perdu, de façon à entrevoir l'avenir.

65 Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris : Presses Universitaires de France, 1964) 2.



CHAPITRE DEUX

MIROIRS DÉFORMANTS DANS *LANCELOT* DE WALKER PERCY

Mon image souriait dans la glace, mais il me
sembla que mon sourire était double...

Albert Camus, *La Chute*¹

"I like seeing things from an angle you don't
live them. You know what I mean?"

Richard Ford, *The Sportswriter*²

Chez Percy, tout ce qui a trait à la perception revêt des allures de réalité.
Comme l'explique Barbara Filippidis en parlant de son premier roman :

the act of seeing, of vision, is one of the primary means by which Binx attempts to realize himself in *The Moviegoer*, to free himself from the malaise and gain access to being, and to discover the significance of his existence and learn how he may live *in* the world.³

Or, pour voir ce qui doit être vu, les personnages sont parfois forcés de faire quelques acrobaties et d'apprendre à regarder au-delà des apparences.

Le meilleur exemple de ce type se trouve dans *The Last Gentleman*. Face à un tableau au Metropolitan Museum, Will Barrett a un éclair de génie et comprend que : "it is impossible to look at a painting simply so: man-looking-at-a-painting, *voilà!* – no, it is necessary to play a trick such as

1 Albert Camus, *La Chute* (1956 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 1997) 43.

2 Richard Ford, *The Sportswriter* (London: Collins Harvill, 1986) 91.

3 Barbara Filippidis, "Vision and the Journey to Selfhood in Walker Percy's *The Moviegoer*," *Renascence* 33.1 (Autumn 1980): 10. Les références au roman précédées de l'abréviation *MG* renvoient à l'édition Noontday de 1971.

watching a man who is watching, standing on his shoulders, so to speak.”⁴ Comme l’écrit Percy dans “The Man on the Train,” pour réussir à comprendre la situation dans laquelle il se trouve, un homme aliéné doit en voir le reflet : “The nonreading commuter exists in true alienation, which is unspeakable; the reading commuter rejoices in the speakability of his alienation and in the new triple alliance of himself, the alienated character, and the author.”⁵ La vision aurait des vertus cathartiques en cela qu’elle permet à l’individu de se représenter et de représenter ce qui l’entoure de manière à le rendre perceptible.

Cependant, comme l’explique Daniel Charbonnier, « les ruses du voyeur (...) peuvent se montrer insuffisantes à révéler les choses dans leur vérité première. Alors, seul l’accident, seule la catastrophe peuvent le faire en venant rompre l’ordre du quotidien »⁶. C’est pour cette raison que dans *The Last Gentleman* il faut « un cataclysme » pour que le tableau puisse vraiment être vu. Will observe des personnes regarder la peinture quand un événement inattendu se produit : un ouvrier passe à travers la verrière qui sert de toit au musée. Le narrateur extra-diégétique explique alors : “The skylight had fallen down at his feet, frame, glass, wheel, chain, worker, and all. For there he was, the worker, laid out and powdered head to toe like a baker” (LG 28). C’est grâce à cela que le personnage parvient à voir les peintures (“the paintings could be seen,” LG 28). L’accident place la scène dans un contexte différent car, comme le dit Binx dans *The Moviegoer*, “nothing breaks [everydayness] – but disaster” (MG 145). Le désastre a, chez Percy, une valeur à la fois esthétique et épistémique. Aller au musée, c’est regarder des multitudes de tableaux ; or à force de les contempler, on en arrive à ne plus les voir, et la routine dont parle Binx s’installe. Maintenant que Will se trouve dans un environnement ‘chaotique’, la beauté des tableaux transparaît, elle est révélée, car seule la catastrophe amène

4 Walker Percy, *The Last Gentleman* (1966; New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977) 26-27. Les références ultérieures apparaîtront dans le texte précédées de l’abréviation LG.

5 Walker Percy, “The Man on the Train: Three Existential Modes” (1956), rpt. in *The Message in the Bottle: How Queer Man Is, How Queer Language Is, and What One Has to Do with the Other* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1975) 83.

6 Daniel Charbonnier, « La catastrophe et ses signes dans *The Moviegoer* de Walker Percy », *Deux Regards sur L’Amérique : Dashiell Hammett et Walker Percy*, dir., Jeanne-Marie Santraud (Paris : Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1987) 105.

l'épiphanie : le livre de l'Apocalypse n'est-il pas également connu sous le nom de Livre des Révélation en anglais ?

Pour Percy, le désastre donne un sens au monde dans la mesure où tout ce qui nous entoure retrouve sa fonction originelle. Il rend aux objets et aux personnes leurs qualités premières. Les personnages doivent alors lutter, faire face aux pressions du monde qui les entoure, ne pas baisser les bras et se laisser aller, ni se complaire dans un monde où leurs vies n'ont pas de sens. Ils contrastent en cela avec Frank Bascombe, le protagoniste de *The Sportswriter* de Richard Ford, souvent associé à Binx Bolling⁷. Bascombe, lui, n'arrive pas à faire le deuil de son fils et affirme qu'il n'y a pas d'espoir pour l'homme dans ce monde : "all of us were and are lost, and know it, and we simply try to settle into our lost-ness as comfortably and with as much good manners and little curiosity as we can."⁸ À travers ces mots, et comme dans l'épigraphie à ce chapitre, Ford présente un personnage qui ressent un besoin continu de détachement. Ceux de Percy, en revanche, sont des « homo viator », pour employer le terme de Gabriel Marcel, c'est-à-dire des êtres en perpétuelle quête de sens. Le point de départ est le même chez Percy et Ford mais l'arrivée est différente. La perception chez Percy évolue tandis que chez Ford elle stagne.

Dans *Lancelot*, le travail de la mémoire va de pair avec la perception et on retrouve bien dans le récit ce que Georges Didi-Huberman explique dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* : « Ouvrons les yeux pour éprouver ce que nous ne voyons pas, ce que nous ne verrons plus – ou plutôt pour éprouver que ce que nous ne voyons pas de toute évidence (l'évidence visible) nous regarde pourtant comme une œuvre (une œuvre visuelle) de perte »⁹. Quand Lancelot se souvient, il éprouve ce qu'il ne verra plus, il croit voir ce qu'il n'avait pas vu et refait le chemin inverse, sachant toutefois où celui-ci le mène : à la catastrophe, à une fin annoncée, un destin confiné et défini par le passé. Ainsi, les premiers mots du roman,

7 Huey Guagliardo observe, lors d'un entretien avec Richard Ford datant de 1997, "sports seem to function in the way that movies work for Binx, as a way of avoiding alienation." Huey Guagliardo, "A Conversation with Richard Ford" (1997), rpt. in *Conversations with Richard Ford*, ed., Huey Guagliardo (Jackson: University Press of Mississippi, 2001) 151.

8 Richard Ford, *The Sportswriter* (London: Collins Harvill, 1986) 86.

9 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1991 ; Paris : Minuit, Coll. « Critique », 2001) 14.

“Come into my cell. Make yourself at home”¹⁰, sont à la fois une invitation à la lecture et une invitation à entrer dans le cerveau du personnage. Car le mot ‘cell’ renvoie tout aussi bien à une prison qu’à la génétique humaine. Il faut donc que le lecteur fouille le texte dans ses moindres détails pour comprendre ce que le personnage cache dans la crypte qu’est sa mémoire, puisque, il le dit lui-même : “It’s not that I’m crazy and can’t remember things but rather that the past doesn’t seem worth remembering” (L 3).

Quand un miroir apparaît dans la fiction percienne, ce n’est jamais par hasard et les jeux de miroirs semblent intimement liés à l’identité de la personne reflétée. Le miroir joue le même rôle que le cinéma dans *The Moviegoer* : il certifie la réalité et donne à l’irréel une dimension réelle. Ces reflets ne sont en fait que des avatars des personnages. On ne s’étonnerait pas d’entendre ces derniers s’exclamer, tels des Walt Whitman du vingtième siècle, “But they are not the Me myself.”¹¹ En effet, les reflets ne permettent pas aux personnages de trouver leur ‘moi’ mais plutôt un ‘moi’ en transit, un ‘moi’ cerné de reflets.

Lancelot voit sa vie comme une succession de mondes dans lesquels il perçoit différentes facettes de sa personnalité et qu’il classe ainsi : “the old dead past world, the hopeless screwed-up now world, and the unknown world of the future” (L 63). Lancelot se présente comme le Frank Bascombe de Ford, n’espérant rien du présent mais pressentant un avenir meilleur lorsqu’il regarde devant lui ; c’est en cela qu’il est typiquement percien. Ce chapitre analysera le petit monde – le « cinéma » – de Lancelot et ses fondements entre mythe et réalité, en s’attachant d’abord au rôle des miroirs, puis à celui des mythes, qui eux aussi présentent des images déformées de la société. Mircea Eliade explique à cet égard : « un acte ne devient réel que dans la mesure où il *imite* ou *répète* un archétype. Ainsi la *réalité* s’acquiert exclusivement par *répétition* ou *participation* ; tout ce qui n’a pas un modèle exemplaire est ‘dénué de sens’, c’est-à-dire manque de réalité »¹².

10 Walker Percy, *Lancelot* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977) 3. Toutes les références apparaîtront désormais précédées de l’abréviation L dans le texte.

11 Walt Whitman, “Song of Myself,” *Leaves of Grass and Other Writings*, ed., Michael Moon (New York: W. W. Norton & Company, 2002) 29.

12 Mircea Eliade, *Le Mythe de l’éternel retour* (1949 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2002) 48.

1. Le monde encrypté de Lancelot

Le monologue de Lancelot tente de répondre à la question que se pose Roquentin dans *La Nausée*, roman de Sartre qui inspira Percy dans nombre de ses écrits : « N'étais-je pas une simple apparence ? »¹³. Et si Lancelot s'efforce de trouver une réponse, c'est parce qu'il se reconnaît en Percival, un vieil ami qui lui rend visite plusieurs jours de suite après une longue séparation et qui semble sorti tout droit du passé : “when I saw you yesterday, it was like seeing myself. I had the sense of being overtaken by something, by the past, by myself” (L 5). Percival est celui grâce auquel le passé resurgit, il est celui qui donne à Lancelot l'envie de confesser ses péchés. De plus, dans la seconde phrase l'organisation du discours est annoncée par le recours au rythme ternaire sur des propositions averbales introduites par 'by'. Ainsi, l'effet de gradation est évident : de 'quelque chose' au 'passé', puis à 'lui-même', chaque étape semble découler de celle qui la précède. Si Lancelot comprend 'la chose', il comprendra le passé et donc lui-même. Il doit aller au-delà des apparences pour arriver à se déchiffrer, à se décrypter.

Pourtant, Lancelot évite à plusieurs reprises d'expliquer ses actes, comme s'ils étaient indicibles. On retiendra tout particulièrement les mots qu'il prononce à l'issue du troisième jour : “It's hard to remember. Jesus, let me think. My head aches. I feel lousy. Let me lie down for a while. You don't look so hot either. You're pale as a ghost. [...] Come back tomorrow” (L 160). Les souvenirs sont enfouis, difficiles à formuler, et Lancelot s'aperçoit qu'il en a déjà trop dit, qu'il s'est peut-être exprimé d'une manière trop sèche, à en croire l'expression sur le visage de Percival et le fait que ce dernier réapparaisse le lendemain vêtu de son uniforme de cérémonie, comme pour l'absoudre. Mais la même scène est amenée à se répéter puisque Lancelot n'a pas un regard critique sur ses actes ; quelques pages plus loin, Percival est toujours aussi pâle (L 179) et Lancelot renâcle à donner plus de détails : “What? What happened then? Don't look so fearful. Nothing. I saw a dirty movie, that's all” (L 180).

Le narrateur ressent le besoin constant de minorer ses découvertes, de cacher la vérité à son auditoire. Tout son monologue est fondé sur le secret qui, comme l'explique Jacques Derrida, « dit d'abord la séparation, la

13 Jean-Paul Sartre, *La Nausée* (1938 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 2002) 127.

dissociation, (...), la dissimulation cryptique ou hermétique »¹⁴. La notion de crypte est importante car elle désigne ce lieu caché, sombre, qui regorge de secrets et qui, une fois atteint, peut révéler la vérité. Après sa découverte, Lancelot commente : “Then for the first time I saw myself and my life just as surely as if I were standing in the dark parlor watching myself at the table with Margot” (L 57). Le personnage devient momentanément spectateur de sa vie, ou plutôt du film qu’est sa vie, puisque chaque jour il semble rembobiner la cassette et reproduire les mêmes actions. Quand Lancelot prend conscience que sa vie est devenue un quotidien réglé sans qu’il s’en soit aperçu, il décide d’en changer :

As I walked out of the dark parlor, where no one ever sat, and quietly out of the door, I took a different route to my pigeonier. A tiny event but significant. Because it was only when I did this that I realized that I had taken exactly the same route for months, even years. I had actually made a path. My life had fallen into such a rut that it was possible to set one’s watch (Suellen told me this) when I walked out the front door at night. It must be two minutes to ten because he likes to get there just in time to turn on the ten o’clock news. News of what? What did I expect to happen? What did I want to happen? (L 52)

Lancelot fait l’expérience du phénomène de “rotation” dont parle Binx Bolling dans *The Moviegoer* : “A rotation I define as the experiencing of the new beyond the expectation of the experiencing of the new” (MG 144). En effet, Lancelot sort d’un endroit sombre et désert et se dirige vers une nouvelle vie dans laquelle ses habitudes sont chamboulées, ce que renforce la référence évidente à l’Apocalypse. Lois Parkinson Zamora explique à cet effet : “Catastrophe contains the seeds of revitalization, and what may seem to be a dead end to Percy’s characters is likely to prove itself instead a stage on the road to their social, psychological, and spiritual integration.”¹⁵

Gilles Deleuze, dans une étude sur Walt Whitman, observe que « sélectionner les cas singuliers et les scènes mineures est plus important que toute considération d’ensemble. C’est dans les fragments qu’apparaît l’arrière-plan caché, céleste ou démoniaque »¹⁶. En mettant en scène Lancelot, Percy a également choisi un ‘cas singulier’ et tout ce qui a trait à

14 Jacques Derrida et Antoine Spire, *Au-delà des apparences* (Latresne près Bordeaux : Éditions Le Bord de l’Eau, Coll. « Nouveaux classiques », 2002) 66.

15 Lois Parkinson Zamora, *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction* (New York: Cambridge University Press, 1989) 127.

16 Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (Paris : Minit, 1993) 77.

la personnalité révèle ce qui est caché, encrypté, et dont Lancelot n'est pas totalement conscient. Ainsi, le changement de direction marque un tournant dans la vie de Lancelot ; le lecteur assiste à un dédoublement de sa personnalité lorsqu'il se met à parler de lui à la troisième personne, utilisant le style indirect libre pour rapporter les paroles de Suellen, et démontrant ainsi qu'il se démarque de son identité passée. Il s'agit d'une mise en abyme : Lancelot nous parle du passé (l'année qui précède le récit) et distingue, dans ce passé, une période antérieure que l'on pourrait qualifier d'innocente, période durant laquelle il vivait dans sa bulle. Panthea Reid Broughton résume la pensée de Percy et offre en même temps une explication parfaite pour justifier l'attitude de Lancelot : "Percy's theories suggest that (...) the ordinary person can see better when some disruption forces him to 'come to' or return to his authentic self."¹⁷

Pour revenir au 'moi authentique' dont parle Broughton, il faut remonter le temps. En effet, la notion la plus importante dans son commentaire est celle de 'retour'. Pourtant il est difficile de parler de retour sans parler d'origines. Dans *Lancelot*, le père est présent en filigrane, et participe de l'encryptage du monde de Lancelot dans le monde fermé du secret. Ainsi, quand Lancelot se décide à expliquer ses sentiments, il ne peut s'empêcher de faire le lien entre l'adultère de Margot ("I discovered that my wife was deceiving me" L 13) et la vraie nature de son père ("I discovered my father was a crook" L 41).

Lancelot met en scène un personnage égaré qui ne se reconnaît plus. Lorsqu'il voit le reflet de son reflet, autrement dit lorsqu'il se voit par miroir interposé, le narrateur croit surprendre un intrus : "as I crossed the room to the sliding doors, something moved in the corner of my eye. It was a man at the far end of the room. He was watching me. He did not look familiar" (L 64). La succession de phrases simples et brèves reflète son angoisse, sa peur et son sentiment d'être pris au piège. On retrouve le même type de situation dans *The Second Coming* lorsque Will Barrett conclut : "With two mirrors it is possible to see oneself briefly as a man among men rather than a self sucking everything into itself—just as you can see the back of your

17 Panthea Reid Broughton, "Walker Percy and the Myth of the Innocent Eye," *Literary Romanticism in America*, ed., William L. Andrews (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1981) 99.

head in a clothier's triple mirror."¹⁸ Ces deux passages montrent combien le regard est important dans la définition du sujet et corroborent les propos de Lacan pour qui « La fonction du stade du miroir s'avère (...) comme un cas particulier de la fonction de l'*imago*, qui est d'établir une relation de l'organisme à sa réalité... »¹⁹. Puisque la notion d'*imago* renvoie aux perceptions que l'enfant a de ce qui l'entoure, et tout particulièrement son environnement familial, il n'est pas étonnant que Lancelot associe son renvoi du paradis avec une découverte concernant son père. L'enfance détermine le mode d'appréhension du sujet.

Par ailleurs, on peut voir dans l'utilisation du miroir le même jeu temporel que celui qu'établit Elia Kazan dans son adaptation de la pièce de Tennessee Williams *A Streetcar Named Desire*. Les mots de Marie Liénard à propos du film de Kazan offrent un éclairage sur la fonction du miroir chez Percy :

l'utilisation du miroir dans le film est à lier à cette interprétation de Blanche suspendue entre la Blanche du passé et la Blanche du présent. Blanche et son reflet mettent en abyme le processus de réflexion mutuelle – quand on voit Blanche il faut aussi voir l'autre, dont elle est le reflet, à la fois semblable et distinct. La Blanche devant le miroir est toujours en relation avec le passé, elle espère pouvoir le voir, s'y voir. Deux images se superposent : Blanche qui regarde et Blanche regardée, image retrouvée et différée²⁰.

Lorsqu'il cherche les réponses à ses interrogations, les preuves qui confirmeraient ses intuitions, Lancelot, comme Blanche, se trouve piégé entre les reflets que renvoie son moi désormais divisé entre passé et présent. En racontant les événements du passé, Lancelot présente un autre reflet à son auditeur, une image différée par les mois passés à l'hôpital.

Si l'on suit l'idée de Lacan selon laquelle la fonction du père est centrale au développement psychologique de toute personne, il n'est pas étonnant de trouver Lancelot en proie à la profonde mélancolie engendrée par la perte de sa plénitude. L'honneur familial se transforme pour lui en honte familiale même si le vrai visage de son père reste au stade du secret. Alors

18 Walker Percy, *The Second Coming* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1981) 14. Désormais SC dans le texte.

19 Jacques Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » (1949), *Écrits I* (1966 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1999) 95.

20 Marie Liénard, « Recherche(ent) Blanche désespérément : Kazan vs. Leigh », *Cercles* 10 (2004) : 121-122.

perturbé par le mystère des origines, Lancelot voit dans l'adultère dont il a été victime une répétition du passé. Pour Paul Ricœur, la répétition est au centre de toute étude de la temporalité romanesque, elle en est le « point nodal » car

en rassemblant l'avoir-été, l'à-venir, et le rendre-présent au plan de l'historialité, elle fait se rejoindre à ce plan médian le niveau profond de la temporalité authentique et le niveau superficiel de l'intra-temporalité, où la mondanéité du monde l'emporte sur la mortalité de l'être-là.²¹

La répétition ouvre une brèche intemporelle et grâce à elle le passé fait retour. Dans *Lancelot*, seul un voyage au pays du refoulé, celui de la première découverte qui touche aux origines, pourra apaiser son mal-être. La mise en parallèle des deux découvertes permet à Lancelot de voir que son monde repose sur des apparences : “a family where everything is so nice, perfect in fact, except of course, oneself” (L 42). On imagine que ses parents espéraient trouver en lui un enfant parfait mais n'étaient jamais satisfaits. La stabilité illusoire sur laquelle repose l'honneur familial demeure intacte, à la surface. En revanche, la découverte de l'adultère de Margot entraîne, elle, de grands changements : la vie tout entière de Lancelot s'en trouve bouleversée. Pour faire face à la nouvelle, il décide d'aller au cœur des choses, de tout savoir ; sa découverte a fait naître en lui ce qu'il appelle ‘the worm of interest’ et qu'il explique en ces mots, qui figurent la jouissance :

When there is something to see, some thing, a new thing, there is no end to the seeing. Have you ever watched onlookers at the scene of violence, an accident, a killing, a dead or dying body in the street? Their eyes shift to and fro ever so slightly, scanning, trying to take it all in. There is no end to the feast. (L 42)

L'association des deux découvertes n'est pas anodine si l'on considère qu'elle met en scène un père que Lancelot ne cesse de dénigrer (“My father: a failed man who missed the boat all around...” L 56) au point même d'en nier l'existence et, à la question indirecte : “I thought Mr. and Mrs. Lamar were husband and wife”, de répondre : “No, son and mother” (L 77). Il semble en fait que tout au long de son monologue Lancelot tente de supplanter son père qui, atteint de problèmes pulmonaires, laissait partir sa femme au bras d'un cousin éloigné dès qu'elle le souhaitait : autre secret familial caché derrière une apparente harmonie. Lancelot s'interroge pourtant : “Did my father know all along?” (L 96).

21 Paul Ricœur, « La fiction et les variations imaginatives sur le temps », *Temps et récit*: 3. *Le temps raconté* (1985 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1991) 391.

Cette question le hante. Quand vient la réponse, au cours de son entrevue avec une Dame aux Camélias entre rêve et réalité, son monde s'écroule intégralement et il prend conscience de son ignorance : "Does everybody know everything but me?" (L 212). C'est bien cette ignorance que Percy condamne au fil du texte et qui semble atteindre son apogée lorsque Lancelot définit son pays de la manière suivante : "this cocksucking cuntlapping asshole fucking Happyland U.S.A." (L 158). Ceci fait clairement écho aux premières lignes de *Love in the Ruins*, où Thomas More fait un constat sur la perte des valeurs américaines. Ainsi, par son désir de vengeance, par la tuerie qu'il orchestre, Lancelot tente désespérément de briser le miroir, de se distancier de ce père impotent et de garder son secret et son honneur intacts.

Le changement de chemin pour atteindre le pigeonnier a une incidence déterminante non seulement sur la trajectoire de sa vie mais aussi sur son reflet dans le miroir : "What did I see? It is hard to say, but it was a man gone to seed" (L 64). L'image de son corps en déréliction s'oppose ici au corps unifié dans le miroir tel que le décrit Lacan :

le *stade du miroir* [...] est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental²².

Lancelot s'accepte malgré tout et décide d'apprendre à s'écouter. Il a compris une chose essentielle, commune à tous les personnages Percyens : "There is something worse than knowing the worst. It is not knowing" (L 131). Une fois le secret familial révélé, Lancelot peut se regarder en face et voir son véritable visage. Mais qui se trouve de l'autre côté du miroir ? Qui, dans ce long monologue, est désigné comme un magicien qui disparaît juste à temps et qui, d'une certaine façon, transmet à Lancelot une portion de son art ? « Sois le premier à voir ce que tu vois comme tu le vois »²³ : ces mots sont ceux de Robert Bresson, pour qui le metteur en scène est un individu doté d'une vision innovante car il a la capacité de « retouche[r] du réel avec du réel »²⁴.

22 Jacques Lacan, « Le stade du miroir », *Écrits* 196.

23 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 2002) 57.

24 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* 89.

2. Un nouvel enchantement

Après sa découverte de l'adultère, Lancelot perçoit le monde avec un regard totalement neuf et à l'aide de quelques calculs, il arrive à une conclusion très simple : "A fact then: Siobhan was fathered in Texas in July 1968, and not by me" (L 33). En remontant le cours du temps, Lancelot découvre des bribes de son passé qui, mises bout à bout, révèlent que Margot était en compagnie de Robert Merlin en juillet 1968 ; et ce n'est pas sans une pointe de cynisme que Lancelot revient sur les faits :

Margot, who at the time was still technically an actress, never a very good one but an Equity-card-carrying one and clearly engaged in the practice of her profession, (...) not acting but attending Robert Merlin's workshop at the famous Dallas-Arlington Playhouse. (L 32)

Margot est peut-être une mauvaise actrice, mais il n'a jamais vu ce qu'elle lui a toujours dissimulé. Merlin lui apparaît dès lors comme le responsable de l'adultère même s'il n'est pas prouvé qu'il soit le véritable père de Siobhan. Toutefois, on peut supposer à ce stade que Lancelot a encore bien des secrets et qu'il refoule ses sentiments. La conclusion est suivie d'un blanc typographique auquel succède un court passage sur les acteurs phares du film en tournage à Belle Isle. Notons que ce paragraphe commence avec une référence à la 'machine à tonnerre' que Lancelot avait introduite lors de sa découverte.

La fiction sudiste contemporaine abonde en scènes de violence et d'horreur qui sont utilisées pour donner un aperçu fidèle des problèmes que pose encore aujourd'hui le racisme. Mais les auteurs du Sud s'interrogent également sur le sens de la vie ; si la 'machine à tonnerre' de *Lancelot* évoque le titre du roman de Faulkner *The Sound and the Fury*, c'est parce qu'elle fait également référence à *Macbeth*. Dans l'Acte V, Scène 5, Macbeth déclare : "Life's but a walking shadow, a poor player/That struts and frets his hour upon the stage/And then is heard no more; it is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury/Signifying nothing."²⁵ Cleanth Brooks explique le titre de Faulkner en des termes qui pourraient tout à fait s'appliquer à *Lancelot* : "The title of *The Sound and the Fury* (...) provides

25 William Shakespeare, *Macbeth* (Paris : Aubier, 1977) 228.

a true key, for the novel has to do with the discovery that life has no meaning.”²⁶

Pour Lancelot la ‘machine à tonnerre’ symbolise les conséquences de la découverte sur sa vie puisqu’elle se présente comme le pendant apocalyptique de celle-ci. Le personnage est à présent en transit entre illusion (la machine à tonnerre) et réalité (l’ouragan qui approche) :

Things were split. (...) One window let onto this kind of October day, blue sky, sun shining, children already building Christmas bonfires on the levee from the willows their fathers had cut on the batture. The other window let onto a thunderstorm. My wife’s friend’s film company had set up a thunderstorm machine in the tourist parking lot... (L 25)

La scission interne du personnage éponyme après sa chute est reproduite dans l’espace et Belle Isle se présente comme un miroir déformant, séparant deux mondes totalement différents. La situation révèle la plénitude perdue, et le fait que le tonnerre soit artificiel renforce l’ironie de la découverte que fait Lancelot puisqu’on ne peut même pas entrevoir ici de *pathetic fallacy*. L’illusion est totale dans sa vie et autour de lui, ce qui fait de lui un personnage fragmenté, tout comme son récit.

Les fractures qui saturent le roman sont visibles dans le corps du texte : les blancs annoncent que la brisure est le principe fondateur et originel. Lancelot déclare à cet effet, “... there is something wrong with my mind. I’ve drawn a blank again. [...] Perhaps I remember too well...” (L 94-95). Le personnage feint de ne plus se souvenir ; chaque blanc n’est qu’une stratégie visant à introduire une nouvelle digression et à lui permettre de nier l’évidence : dès qu’il perçoit Merlin comme le père génétique de Siobhan, il interrompt son monologue et renvoie Percival. Pour lui, Merlin est différent, proche de lui, il le comprend : “His blue gaze engaged me with a lively intimacy, establishing a bond between us and excluding the others. Somehow his offense against me was also an occasion of intimacy between us. (...) Things were understood and unspoken between us” (L 47).

C’est surtout l’attitude des supposés amants qui donne à réfléchir à Lancelot, qui remarque tout d’abord : “Merlin paid no attention to her” (L 149). Ensuite, après avoir enregistré son cinéma-vérité, Lancelot

26 Cleanth Brooks, *William Faulkner: The Yoknapatawpha County* (Baton Rouge: Louisiana University Press, 1963) 347.

comprend que Margot ne le trompe plus avec Merlin mais avec Jacoby (L 189-190) : Merlin devient alors lui aussi un homme du passé. À partir de là, Lancelot se focalise sur Jacoby et le dénigre continuellement, avec ou sans la complicité de Merlin. C'est surtout un rapport de force qui unit Lancelot et Merlin puisqu'avant de quitter Belle Isle, Merlin s'avoue vaincu sans même avoir livré bataille contre Lancelot : "I can beat the shit out of anybody here – except you, Lance. I believe you could take me" (L 202). Merlin laisse derrière lui un Lancelot vainqueur et fier de l'être, et s'en va vers le monde du réel : "Goodbye movie hurricane, hello the real thing" (L 204). Ce monde est teinté de touches apocalyptiques, puisque le véritable ouragan se profile à l'horizon et qu'il est porteur d'un vent de révélation : Merlin peut quitter le film car il a compris que la réalité ne se trouve pas sur un écran ou dans une salle de cinéma, et que rien ne vaut le monde réel, le monde de l'extérieur.

La situation qui amène Lancelot à pousser Merlin à prendre congé peut être interprétée de deux manières très différentes. On pourrait conclure, avec Lauren Sewell Coulter : "Lance needed Merlin's push to reassess his life and get out of his rut. In gratitude, Lance offers Merlin the chance to try a new way of life."²⁷ Cependant, cette possibilité minimise beaucoup le rôle que Lancelot s'attribue quand il se proclame à la tête d'un nouveau monde et commet par la même occasion le péché d'hubris (L 156). Lancelot aime donner des leçons, mais pas être pris au dépourvu ni se rendre compte qu'il s'est fait berné.

En laissant partir Merlin, il sait que celui-ci va rejoindre la femme qu'il a toujours aimée, Frances (L 203), c'est pourquoi on pourrait également lire ici une vengeance déguisée. Lancelot n'espère-t-il pas secrètement que Merlin découvrira que l'amour n'est que déception, et que la haine est le secret de l'amour²⁸ ? De plus, Lancelot choisit de laisser partir Merlin après avoir découvert l'identité du nouvel amant de Margot : Merlin est donc dans la même situation que lui, il a perdu sa bien-aimée, et le tuer reviendrait à tuer un double. Si l'effet de miroir n'est pas visible il est pourtant méta-

27 Lauren Sewell Coulter, "The Problem of Merlin's Pardon in Walker Percy's *Lancelot*," *The Southern Literary Journal* 33.2 (Spring 2001): 106.

28 "I discovered the secret of love. It is hate. Or rather the possibility of hate. The possibility of hate rescued lust from the locker-room future and restored it to the present" (L 235).

phoriquement présent, puisque chacun renvoie à l'autre l'image d'une même appréciation : "I liked him and he liked me" (L 201).

L'idée de double s'inscrit de façon très claire dans le récit quand Lancelot introduit son « film ». Il parle de "double feature" (L 185) en faisant référence aux deux chambres qu'il a placées sous vidéo-surveillance dans le but de connaître l'identité de l'amant actuel de Margot. Son entreprise n'est pas simple puisque l'enregistrement présente une image déformée de la réalité, du moins en ce qui concerne les couleurs :

The figures, tiny figurines, were reddish, like people in a film darkroom, and seemed to meet, merge, and flow through each other. Lights and darks were reversed like a negative, mouths opened on light, eyes were white sockets. The actors looked naked clothed, clothed naked. (L 185)

On peut lire ici un signe concernant la nature du film et l'interdit qui l'entoure grâce aux effets de couleurs (le rouge associé, dans un contexte littéraire américain, à la lettre écarlate d'Hester Prynne dans le roman de Hawthorne), mais il faut également analyser le traitement des personnages. Car, coïncidence intéressante, tous les personnages filmés ici s'avèrent être des acteurs ou aspirent à le devenir. Dans le passage cité ci-dessus, ils sont réduits à des 'figurines' sans yeux, aux bouches abyssales, comme si le cinéma se réduisait à remplir la bouche des acteurs des mots qu'on veut leur faire dire, et que le metteur en scène se substituait aux yeux des acteurs. Plus loin, Lancelot devra d'ailleurs remplir les blancs laissés par les bruits alentour pour mieux confirmer ce qu'il disait au sujet de Jacoby : "His accent varied – he had been an actor too and so didn't know what he was" (L 110). Cela rejoint les mots de Robert Bresson : « un acteur utilisé dans un film comme sur les planches, hors de lui-même, *il n'est pas là*. Son image est vide »²⁹.

Comme Bresson, Lancelot voit les acteurs comme des personnes vides, sans âme, que l'on peut manipuler à souhait car rien n'a vraiment d'importance pour eux. D'ailleurs ils apparaissent tels des corps en perpétuel transit, à la recherche d'une âme que seul l'auteur d'un script peut leur procurer :

The actors, I noticed, took a light passing interest in everything, current events, scientology, politics. They were hardly here at all, in Louisiana that is, but were blown about this way and that, like puffballs, in and out of their roles, 'into' Christian Science, back out again. (L 112)

29 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* 88.

Les acteurs sont présentés comme les victimes d'un piège : leur métier. Ils sont assimilés à des aigrettes de pissenlits et par conséquent à une saison, ce qui leur donne une valeur purement éphémère. S'ils projettent un personnage, c'est rarement pour plus d'un film ; aussi leur condition reflète-t-elle bien celle de l'homme post-moderne dont la vie est en perpétuel changement³⁰, qui est toujours à la recherche de nouvelles expériences. C'est également ce que fait le cinéma, comme le fait remarquer Simone Vauthier : "the cinema merely reflects (in countless decoying mirrors) and exposes the basic indeterminacy which pervades all aspects of contemporary life, as perceived by Lancelot."³¹

Le spectateur prend le pas sur le metteur en scène quand il fait d'un personnage un être à part entière. Les personnages de fiction vivent le temps d'un film, et ainsi, évoluent à jamais dans un cycle fermé. Ils sont prisonniers du film. Mais que faire quand ces personnages, que l'on croyait dépourvus d'initiatives, sans réelle motivation dans la vie, se mettent à vivre comme Jacoby ou Margot ? Lancelot semble avoir trouvé une solution : il imagine un « contre-script » dans lequel ce serait lui l'amant de Margot :

I was thinking about the moment of entering a motel with her, the moment she always paused at the mirror and raised her hands to her hair. I was also trying to remember the last time I slept with her. How had it happened that we were not sleeping together? What was I doing living in an outhouse? I tried to remember. (L 171)

C'est encore une fois la perte qui guide Lancelot et qui l'aide à écrire le script de son film. Il doit d'abord visualiser la scène avant de pouvoir avancer car, comme le remarque Emmanuelle Delanoë-Brun à propos de *The Moviegoer* :

30 Dans son article "Walker Percy and the Novel of Ultimate Concern," *Southwest Review* 65.3 (Summer 1980), Joe Holley explique que les personnages de Percy partagent la même condition: "Each is a stranger in a world that offers no convincing explanation about why things are as they are" (227). Holley conclut en précisant que c'est le fait même d'être en quête de vérité qui donne aux personnages leur substance et leur réalité : "the commitment to a search, based on the presumption that the individual's place in the scheme of things, if not catastrophic is at least problematic, as well as convincing that the novel is an instrument well suited for such an endeavor." La réponse que cherche le personnage (et le lecteur) ne peut se trouver que dans le récit car sinon sa validité serait également limitée.

31 Simone Vauthier, "Mimesis and Violence in *Lancelot*," *Delta* N°13. *Walker Percy* (Montpellier : Université Paul Valéry, 1981) 86.

... l'œil autre de la caméra accrédite la réalité du monde qu'elle absorbe puis reconstruit en un précipité d'images sur le miroir de l'écran, ce qui revient à faire du cinéma la représentation démultipliée, systématisée, du stade du miroir en ce qu'il reconstitue une réalité en déficit d'image pour spectateur en quête d'existence³².

Cette quête d'existence que l'on a pu trouver dans le premier roman de Percy est réitérée ici par Lancelot. Et quand il dit 'I tried to remember' sans pour autant remonter le temps, on comprend d'où vient le « déficit d'image ». Lancelot répète plusieurs fois au cours de son monologue "I don't like to remember"³³, même s'il est également fier de dire de quoi il se souvient dès qu'il en a l'occasion. Le monologue se compose en fin de compte d'une sélection précise de faits visant à influencer le jugement de l'auditoire et à minorer la gravité des événements. Lancelot sait qu'à l'issue de ce monologue il devra avoir compris quelque chose :

I was afraid you might suggest either that I had done nothing wrong – like the psychologist here: no matter what I tell him, even if I break wind, he gives me the same quick congratulatory look – either that I had done nothing wrong or that I had 'sinned' – and I don't know which is worse. Because it isn't that. I don't know what that means. Yet obviously something went wrong, because here I am, in a nuthouse – or is it a prison? – recovering from shock, psychosis, disorientation. (L 107-108)

Lancelot s'accuse d'un péché sur le mode kierkegaardien de la possibilité : ou bien... ou bien. Par conséquent, on peut déjà s'attendre à voir dans le dénouement ce que Kierkegaard pressent lorsqu'il écrit : « Ma mélancolie a fait que, pendant des années, je n'ai pu me dire : 'toi' à moi-même. Entre la mélancolie et mon 'toi' résidait tout un monde de fantaisie. Je l'ai épuisé en partie par des pseudonymes »³⁴. On peut déceler, derrière les masques de Lancelot, cette quête effrénée d'identité.

3. Lancelot et ses avatars mythiques

Dans ce quatrième roman, qu'il voulait intituler *The Knight, Death and the Devil* en hommage à une gravure d'Albrecht Dürer datant de 1513,

32 Emmanuelle Delanoë-Brun, « Cinéma et réalité : l'Amérique imaginaire dans *The Moviegoer* de Walker Percy », *Revue Française d'Études Américaines* 102 (décembre 2004) : 108.

33 Par exemple L 3 et L 9, et plus loin L 160, quand il revoit Percival.

34 Søren Kierkegaard cité dans Charles Le Blanc, *Kierkegaard* (Paris : Les Belles Lettres, Coll. « Figures du savoir », 1998) 111-112.

Percy utilise avec insistance le mythe du chevalier errant ; ce mythe arthurien est assez polymorphe³⁵ mais pour des raisons pratiques j'utiliserai la version de Chrétien de Troyes dans *Le Conte du Graal*³⁶. Dès la première visite de Percival, Lancelot lui parle de son ancêtre mythique, Sir Lancelot du Lac (L 6). Comme lui, il est à la recherche d'un Graal, mais à la différence du chevalier, il cherche un Graal profane et non sacré. Sa quête se présente ainsi comme un renversement total des promesses qu'un livre intitulé *Lancelot* pourrait suggérer. Percy explique que son but était de déformer la réalité au point d'en faire une caricature³⁷. En effet, il présente une contre-réalité, une galerie de miroirs déformants qui permet de lire le livre comme un roman du double, ce que Simone Vauthier relie aux désirs mimétiques en analysant le roman à la lumière des théories de René Girard, selon qui « Le sujet qui ne peut décider par lui-même de l'objet qu'il doit désirer s'appuie sur le désir de l'autre »³⁸. Simone Vauthier voit *Lancelot* comme une parfaite transposition des théories girardiennes :

with the double frame, the double plot, the double quest, the doubling of the hero *actant*, the appearances of doubles, the two movies (one of which is described as a double feature), the thematic importance of actors and the cinema, etc., the traces of mimesis proliferate at all levels.³⁹

Lancelot rêve de transposer le passé mythique des chevaliers de la table ronde dans le présent car, comme l'explique Robert Coles, "For generations Arthur and his comrades served as reminders of what was and what might again be – a people in control of its own destiny, rather than

35 Voir en particulier J. Donald Crowley and Sue Mitchell Crowley, "Walker Percy's Grail," *King Arthur through the Ages*, vol. 2, eds., Valerie M. Lagorio and Mildred Leake Day (New York: Garland, 1990) 255-277. Ils affirment, "any critic who knows [Percy's] thoroughgoing habits of research may well imagine he has read older texts as well" (276).

36 Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou Le Roman de Perceval* (Paris : Le Livre de Poche, Coll. « Classiques médiévaux », 1997).

37 Jan Nordby Gretlund, "Laying the Ghost of Marcus Aurelius?" (1981), rpt. in *Conversations with Walker Percy*, eds., Lewis A. Lawson and Victor Kramer, (Jackson: The University Press of Mississippi, 1985) 207.

38 René Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde* (Paris : Grasset et Fasquelle, 1978) 436 ; cité dans Simone Vauthier, "Story, Story-Teller and Listener: Notes on *Lancelot*," *The South Carolina Review* 13.2 (Spring 1981) : 43.

39 Simone Vauthier, "Story, Story-Teller and Listener: Notes on *Lancelot*" 43.

weak and floundering.”⁴⁰ Lancelot souhaite prendre sa vie en main et pour cela il se campe architecte d’un nouvel ordre. Ainsi, il pourra à la fois améliorer sa situation et celle de ceux qui l’entourent. En chevalier des temps modernes, il tente de donner aux siens la possibilité de contrôler leur destinée. Il refuse la passivité et l’attentisme et s’exclame à plusieurs reprises : “I can’t stand the way things are. I cannot tolerate this age. What is more I won’t” (L 154).

Le nouvel ordre de Lancelot est construit sur le modèle du jardin d’Eden. Il perçoit Anna, la jeune femme qui occupe la chambre voisine de la sienne, comme une nouvelle Eve car, d’après lui, elle a retrouvé une pureté virginale après avoir été violée par plusieurs hommes (L 85-86). Dans une esthétique tout à fait percyenne, la catastrophe redonne à Anna son innocence originelle ; et Lancelot d’observer : “She is the first woman of the new order. For she has, so to speak, endured the worst of the age and survived it, undergone the ultimate violation and come out of it not only intact but somehow purged, innocent” (L 159). Contrairement aux autres personnages que Percy met en scène, Anna n’a pas souffert seulement physiquement mais aussi moralement. En lui imposant une nouvelle identité, Lancelot fait abstraction du passé et réinterprète les malheurs de la jeune femme de façon à se les approprier.

Il voit en elle un double de Lucy, la première épouse tant aimée qu’il a perdue : “I want the same thing of her I wanted from Lucy: to come close but keep a little distance between us, to ask the simplest questions in a new language...” (L 86). Lancelot est en quête de renouveau, de renaissance. Tel un phoenix, il cherche à renaître des cendres de Belle Isle, la demeure familiale qu’il a incendiée la nuit où il a commis l’irréparable ; sa situation fait aussi écho aux mots de William Alexander Percy dans *Lanterns on the Levee* : “Perhaps only flames can rouse man from his apathy to his destiny.”⁴¹ Tout commence à Belle Isle mais tout y finit aussi, et comme le suggèrent les dernières lignes des mémoires de William Alexander Percy, Lancelot sera contraint de faire face aux ruines avant de pouvoir construire l’avenir :

40 Robert Coles, *Walker Percy: An American Search* (Boston: Little, Brown and Company, 1978) 212.

41 William Alexander Percy, *Lanterns on the Levee: Recollections of a Planter’s Son* (1941; Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1973) 313.

Here among the graves in the twilight I see one thing only, but I see that thing clear. I see the long wall of a rampart somber with sunset, a dusty road at its base. On the tower of the rampart stand the glorious high gods, Death and the rest, insolent and watching. Below on the road stream the tribes of men, tired, bent, hurt, and stumbling, and each man alone. As one comes beneath the tower, the High God descends and faces the wayfarer. He speaks three slow words: "Who are you?" The pilgrim I know should be able to straighten his shoulders, to stand his tallest, and to answer defiantly: "I am your son."⁴²

Contrairement à Perceval dans le *Conte du Graal*⁴³, Lancelot devra poser les bonnes questions pour pouvoir rendre à la terre sa fertilité, c'est-à-dire, de manière imagée, se redonner la vie. Or dans la description qu'il donne de son nouvel ordre, Lancelot ne partage pas avec Anna de rapports ancrés dans l'intersubjectivité chère à Gabriel Marcel ; bien qu'il se refuse à voir en elle une nouvelle Lucy, en réalité il espère inconsciemment répéter le passé. En cela son avenir est encrypté dans son monologue, car l'intersubjectivité est

L'acte par lequel, au lieu de me défendre de l'autre, je m'ouvre à lui et me le rend en quelque façon pénétrable dans la mesure même où je deviens moi-même pénétrable pour lui. Au lieu que toute objectivité, et notamment celle du lui, se réfère à un certain dialogue entre moi et moi-même, ce qui implique une relation triadique, – lorsque je suis en présence du toi, une unification intérieure s'opère en moi, à la faveur de laquelle une dyade devient possible⁴⁴.

La dyade dont parle Marcel ne fait pas partie des plans de Lancelot et le substitut qu'est Anna ne remplit pas la même fonction que la Lucy d'antan. En accueillant la jeune femme, Lancelot se prend une fois de plus pour l'égal de Dieu et se prétend sauveur des femmes :

One will work and take care of one's own, live and let live, and behave with a decent respect toward others. If there cannot be love – you call that love out there? – there will be a tight-lipped courtesy between men. And chivalry toward women. Women must be saved from the whoredom they've chosen. (L 158)

Lancelot devient un double du mythique Lancelot du Lac, mais étant donné que Percival ne pose aucune question (comme dans la légende), l'avenir de Lancelot semble d'avance voué à l'échec. Les signes de la catastrophe sont tous présents, mais chez Percy l'Apocalypse est toujours revigorante.

42 William Alexander Percy, *Lanterns on the Levee* 348.

43 Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou Le Roman de Perceval* 85.

44 Gabriel Marcel, *Essai de philosophie concrète* (1940 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1999) 58.

Dans *Lancelot*, chaque élément relatif au film en cours de tournage permet au personnage éponyme de s'interroger sur sa vie. Par exemple, Margot joue le rôle de Sarah, une jeune fille mariée avec un planteur qui ressemble fort à Lancelot : "Lipscomb, who has lost ties with the land, nature, his own sexuality" (L 148). Mais c'est surtout le trouble-fête joué par Troy Dana qui est intéressant : "the stranger who wanders into town from nowhere and is so extraordinarily gifted – everyone is immediately aware of it" (L 148). Arthur W. Wilhelm l'a bien vu, le nom de l'acteur a des connotations mythologiques⁴⁵.

En effet, le prénom Troy renvoie à la guerre de Troie dont Homère fait le récit dans *L'Illiade*, tandis que Dana évoque Danaé, la fille d'Acrisios, roi d'Argos dans la mythologie grecque. Wilhelm ne pousse pas ses observations plus avant mais il ouvre une piste d'analyse pertinente : les conflits entre Grecs et Troyens exposés par Homère trouvent un écho dans le personnage de Troy Dana, qui se présente alors comme la personification d'un conflit. Le fait que Merlin, en acteur-réalisateur, dise à Lancelot, "I created Dana – Dana himself is nothing, a perfect cipher" (L 147), fait de lui un Merlin l'enchanteur des temps modernes. Si la personnalité de l'acteur s'avère être le reflet de son nom, on pourra conclure avec Lancelot : "Looking at oneself in a mirror is a self-cancelling phenomenon. Eyes looking into eyes make a hole which spreads out and renders one invisible" (L 66). Ce sont les connotations de son nom qui rendent le personnage de Dana creux. Il est en perpétuel conflit avec lui-même et ne peut se stabiliser. Lancelot se gausse d'ailleurs de cette identité vide, qualifiant Dana de "the new sunlit god come to save this sad town" (L 150). Dana, lui, ne se soucie que de ses malheurs et ne se préoccupe guère des gens qui l'entourent. On pense ici aux commentaires de Tom Wolfe, qui parlait des années 1970 comme d'une 'décennie du moi' marquée par une population nihiliste qui avait pour leitmotivs : "Let's talk about Me...Let's find the real Me...Let's get rid of all the hypocrisies and impediments and false modesties that obscure the real Me..."⁴⁶

45 Arthur W. Wilhelm, "Moviemaking and the Mythological Framework of Walker Percy's *Lancelot*," *Southern Literary Journal* 27.2 (Spring 1995): 62-73.

46 Tom Wolfe, "The Me Decade and the Third Great Awakening" (1973, 1976), *The Purple Decades: A Reader* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1982) 288.

Lancelot prête si peu attention à Troy Dana qu'après avoir piégé la maison en libérant du gaz dans les conduits d'aération, il ne fait référence à lui qu'une seule fois dans son récit ("Troy Dana was lying prone on the far edge of the bed, naked, his face buried in the pillow" L 231) et une fois dans une conversation avec Raine : "Look at that faggot. Passed out. OD'd. In this lovely hurricane" (L 231). Jusqu'au bout, Lancelot dénigre Dana. Son utilisation du grotesque pour décrire l'état de l'acteur renforce même la distance entre ses deux noms et reproduit le mythe. En choisissant le monde illusoire que les drogues lui procurent, Dana, comme les Troyens, se laisse berner par un Cheval de Troie et meurt. Percy semble vouloir rappeler ici que le texte d'Homère est un monument fondateur de la culture européenne puisque, pour la première fois, l'homme se trouve au centre de la représentation qui nous est donnée du monde. L'état de Dana reflèterait la condition absurde de l'homme moderne telle que la décrit Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* :

Dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est probablement le sentiment de l'absurdité.⁴⁷

Le danger vient non seulement du décalage entre cinéma et réalité mais aussi et surtout de l'effet de miroir. Dans le roman, le film dans lequel jouent les acteurs inclut un ouragan semblable à celui qui se produit pendant les massacres que Lancelot accomplit. Quand la réalité rattrape la fiction, les acteurs n'ont plus rien à espérer de la vie. Leur art perd sa dimension fantasque et le réel reprend sa place.

Dans le texte classique, Perceval tente de percer le mystère qui entoure l'objet sacré et il n'aura de cesse de découvrir pourquoi la lance saigne. Tout au long de son monologue, Lancelot s'affuble d'un diminutif, Lance, qui renvoie vraisemblablement à la quête du Graal mais aussi à l'aspect guerrier de son entreprise. Dans *Lancelot*, le cœur du personnage saigne parce que celui-ci a pris conscience de l'imposture qu'était sa vie. Dans la dernière partie de son récit, quand il se trouve sous l'emprise de la drogue et des émanations de gaz, il explique : "before I was part of the pain, there was no getting away from it. Now I had some distance. The pain was still

47 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (1942 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1987) 20.

there, but I stood off ways” (L 209). L’unité perdue devient une obsession et il tente désespérément de colmater la brèche et de se convaincre de ses connaissances en racontant son histoire : “I have to tell you in order to know what I already know” (L 85). L’auditeur comprend qu’une fois sa découverte certifiée, Lance se met à saigner et que seule la découverte d’un Graal profane pourrait le sauver. Cependant, comme le remarque John Bugge : “Lance’s unconscious alliance with Merlin helps to certify Lance’s failure to achieve authenticity.”⁴⁸

C’est un autre Cheval de Troie qui guide Lancelot dans son entreprise. Ayant ingurgité quelques pilules de drogue, il croit voir une « Dame aux Camélias ». Percy s’est manifestement inspiré de l’histoire d’Alexandre Dumas fils publiée en 1852, qui dépeint l’amour douloureux d’Armand Duval et Marguerite Gautier. Marguerite est entretenue par un riche duc qui, malgré ses infidélités avouées, ne peut vivre sans elle. Le duc accepte que sa bien-aimée, double de sa fille décédée, le trompe, à condition qu’elle l’autorise à continuer de la voir : « il vint supplier Marguerite de l’admettre encore, lui promettant de l’accepter telle qu’elle serait, pourvu qu’il la vît, et lui jurant que, dût-il mourir, il ne lui ferait jamais un reproche »⁴⁹. L’histoire de Marguerite repose sur un rapport d’acceptation de l’autre, et c’est ce que la Dame aux Camélias que rencontre Lancelot lui dit admirer chez son père, qui savait que sa femme avait une liaison avec Harry Wills : “Your father was such a perfect gentleman. What perfect tact and understanding!” (L 212). Cependant, cette définition de ‘gentleman’ n’est pas celle qui remporte l’adhésion de Lancelot, dont l’attitude semble davantage correspondre à ce que décrit Bertram Wyatt-Brown dans son étude *Honor and Violence in the Old South* :

The following elements were crucial in the formulation of Southern evaluations of conduct: (1) honor as immortalizing valor, particularly in the character of revenge against familial or community enemies; (2) opinion of others as an indispensable part of personal

48 John Bugge, “Arthurian Myth Devalued in Walker Percy’s *Lancelot*,” *The Arthurian Tradition: Essays in Convergence*, eds., Mary Flowers Braswell and John Bugge (Tuscaloosa: Alabama University Press, 1988) 177.

49 Alexandre Dumas, (fils), *La Dame aux Camélias* (1852 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio classique », 1999) 30-31.

identity and gauge of self-worth; (3) physical appearance and ferocity of will as signs of inner merit; and (4) defense of male integrity and mingled fear and love of woman.⁵⁰

En partant en quête d'un Graal profane, Lancelot reproduit les motivations des chevaliers de la Table Ronde, dont le but était de trouver le Graal, apparu sous un voile, le jour de la Pentecôte, leur donnant toute la nourriture qu'ils désiraient. La quête du Graal est, comme celle de Lancelot, une recherche de plénitude ; c'est pourquoi il n'est pas étonnant que le monologue s'ouvre à la veille d'une fête religieuse, la Toussaint. Toutefois, comme cette fête célèbre les morts (contrairement à la Pentecôte, qui commémore la descente de l'Esprit Saint sur les apôtres), le lecteur comprend que la quête de Lancelot est bien, comme indiqué plus haut, vouée à l'échec.

Comme pour rétablir une certaine harmonie, la Dame aux Camélias se présente en invitée chez Lancelot. Ses paroles ont sans aucun doute pour but de lui ouvrir les yeux, mais Lancelot ne comprend pas le message. Il ne voit là que déshonneur, et sa première découverte (celle de l'argent détourné) lui revient à l'esprit : effet de miroir à nouveau, qui rend sa quête d'autant plus significative. Son désir de vengeance est décuplé : désormais ce n'est plus son honneur personnel qu'il veut restaurer mais l'honneur de son nom.

Lancelot tente de vaincre le fantôme de son père. Le recours aux mythes appelle symboliquement les protagonistes originaux, qui apparaissent par l'intermédiaire de flashes d'événements passés, à tout révéler ; en effet, comme l'indique Roland Barthes, « Si paradoxal que cela puisse paraître, *le mythe ne cache rien* : sa fonction première est de déformer, non de faire disparaître »⁵¹. Seule la violence permettrait d'extérioriser la haine, le manque et la honte que ressent Lancelot.

Dans l'une des références que Lancelot fait à son père, il parle d'étoiles, de constellations (L 56), ce qui renvoie également à la mythologie puisque les noms d'étoiles sont empruntés au panthéon antique. *Lancelot* contient les éléments de divers mythes qui, si le héros avait su les lire et les interpréter, l'auraient aidé à atteindre le Graal. La remarque de Roland Barthes au sujet de la Dame aux Camélias pourrait tout à fait s'appliquer à

50 Bertram Wyatt-Brown, *Honor and Violence in the Old South* (New York: Oxford University Press, 1986) 27.

51 Roland Barthes, *Mythologies* (1957 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1970) 194.

Lancelot : « Marguerite connaît son aliénation, c'est-à-dire qu'elle voit le réel comme une aliénation »⁵². Le réel, pour Lancelot, n'est que mascarade puisque depuis l'arrivée des acteurs il a perdu tous ses repères – comme, d'ailleurs, les habitants des alentours : “What was nutty was that the movie folks were trafficking in illusions in a real world but the real world thought that its reality could only be found in the illusions” (L 152). Ce commentaire prouve que Lancelot a compris d'où venait son aliénation et qu'il a entrepris une quête dont le but est semblable à celui de son créateur : “Attack the fake in the name of the real.”⁵³

L'irruption de la Dame aux Camélias est aussi un prétexte pour introduire l'arme du crime, puisque c'est elle qui donne à Lancelot le couteau dont il se servira pour tuer ses victimes. Le plus intéressant ici est que la Dame subit une transformation et devient le reflet de la mère du narrateur, personnage que Lancelot ne présente que par bribes tout au long de son monologue. Lancelot est exilé du passé et comme l'explique Lya Tourn dans un ouvrage sur le « travail de l'exil » :

Le travail du deuil et de l'exil se caractérise par un va-et-vient imaginaire entre deux espaces – ici/là-bas – et deux temps – avant/maintenant – où la place de l'exilé est toujours 'ailleurs'. Cette douloureuse oscillation psychique se fige parfois dans une idée mythique de retour.⁵⁴

La mère représente la mauvaise épouse qui trompait son mari et symbolise comme Margot, de manière métonymique, le péché d'adultère. En tendant à Lancelot une arme pour qu'il venge l'honneur familial, la Dame condamne ses propres actes et ceux de Margot. Et puisque cet épisode semble sortir tout droit de l'inconscient de Lancelot, généré par les drogues, le gaz et l'alcool, on peut penser qu'il veut ici excuser les péchés de sa mère et accuser uniquement son père.

Quand à la fin de sa reconstitution Lancelot raconte comment il a tranché la gorge de Jacoby, il tente de reproduire les gestes de son ancêtre qui, pour venger l'honneur de sa mère, avait dû tuer un homme médisant : “My ancestor killed his man, was badly cut on the arms and face, but

52 Roland Barthes, *Mythologies* 169.

53 Walker Percy, “Novel-writing in an Apocalyptic Time” (1986), rpt. in *Signposts in a Strange Land*, ed., Patrick Samway (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1991) 161.

54 Lya Tourn, *Travail de l'exil : Deuil, déracinement, identité expatriée* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2000) 106.

managed to grab the fellow, turn him around, and cut his throat from ear to ear” (L 155). Bien que Lancelot soit également blessé lors du ‘duel’, à l’inverse de son ancêtre il ne parvient pas à trouver en lui un sentiment de fierté au moment où il enfonce le couteau dans la gorge de Jacoby. Sa quête se révèle donc dépourvue de sens : “Weren’t we raised to believe that ‘great deeds’ were performed with great feeling – anger, joy, revenge, and so on? I remember casting about for the feeling and not finding one” (L 242). L’idée qu’introduit ici Lancelot renvoie à ce qu’explique Mircea Eliade dans *Aspects du mythe* : « la fonction maîtresse du mythe est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives... »⁵⁵.

Malgré tous ses efforts, Lancelot ne parvient pas à rétablir son honneur et il conclut : “Why did I discover nothing at the heart of evil? There was no ‘secret’ after all, no discovery, no flickering of interest, nothing at all, not even any evil. (...) There is no unholy grail just as there was no Holy Grail” (L 253). Quand sa quête touche à sa fin, le miroir se brise, le mythe est « démythifié », et comme pour Perceval dans la quête du Graal, l’échec vient du manque de discernement du chercheur qui ne pose pas les bonnes questions et rend sa propre quête caduque.

« En tout état de cause, ce qu’a découvert Binx, héros de la modernité, c’est que pour signifier, *le réel ne se suffit pas à lui-même* : sans l’image (...) qui l’authentifie, le réel se vide (...) ou demeure conjectural... »⁵⁶. Ces remarques de Claude Richard au sujet du premier roman de Percy peuvent s’appliquer à Lancelot qui, après s’être tenu devant différents miroirs, a compris que rien ne vaut la vie et que rien ne peut s’y substituer. En jouant sur les doubles et sur les reflets, Percy joue sur le sens du cinéma tel que le définit Jean R. Debrix dans *Les Fondements de l’art cinématographique* : « en abolissant les frontières qui séparent le physique du mental (...) il déclenche dans l’esprit du sujet une légère perte de conscience qui permet la fusion du réel et de l’imaginaire... »⁵⁷. Rétrospectivement, le cinéma aura

55 Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (1963 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2002) 19.

56 Claude Richard, « L’exil de Binx Bolling », *Delta N°13. Walker Percy* (Montpellier : Université Paul Valéry, 1981) 30.

57 Jean R. Debrix, *Les Fondements de l’art cinématographique* (Paris : Éditions du Cerf, 1960) 184-185.

permis à Lancelot d'énoncer ses défauts et de passer de l'autre côté du miroir, même s'il ne prend aucune distance critique. Dans le roman de Reynolds Price, *Blue Calhoun*, c'est grâce à l'écriture confessionnelle que le narrateur éponyme parvient à prendre de la distance par rapport à ses actes passés, même s'il se trouve, lui aussi, dans l'impossibilité de se positionner d'un point de vue critique.



CHAPITRE TROIS

ENTRE JOURNAL INTIME ET CONFESSION : *BLUE CALHOUN* DE REYNOLDS PRICE

Writing is a form of personal freedom. It frees us from the mass identity we see in the making all around us. In the end, writers will write not to be outlaw heroes of some underculture but mainly to save themselves, to survive as individuals.

Don DeLillo¹

The act of writing requires a constant plunging back into the shadow of the past where time hovers ghostlike.

Ralph Ellison²

Écrite sous forme de confessions ou, pour employer les termes de Gérard Prince, de « journal romanesque »³, la majeure partie de l'œuvre romanesque de Reynolds Price met en scène des narrateurs qui ont commis une faute qu'ils tentent de réparer en expliquant les troubles origines. Leur but est d'exposer cet écart de conduite dans leur récit pour alléger le poids du passé qu'ils sentent peser sur eux. Bien des aspects de ces écarts étaient déjà présents, à l'état encore embryonnaire, dans la collection de nouvelles *Permanent Errors*. Dans sa préface au recueil publié en 1970, Price écrivait : "the pieces share a controlling effort – the

1 Don DeLillo dans une lettre à Jonathan Franzen citée par ce dernier dans "Perchance to Dream," *Harper's Magazine* 292.1751 (April 1996): 54.

2 Ralph Ellison, "Shadow and Act: Introduction," rpt. in *The Collected Essays of Ralph Ellison*, ed., John F. Callahan (New York: The Modern Library, 1995) 56.

3 Voir Gérard Prince, « Anti-journal, journal et langage dans *L'École des femmes* de Gide », *The French Review* 54.2 (December 1980) : 266-270.

attempt to isolate in a number of lives the central error of act, will, understanding which, once made, has been permanent, incurable, but whose diagnosis and palliation are the hopes of continuance.”⁴ Ces quelques lignes ne définissent pas seulement les textes contenus dans *Permanent Errors* mais plus largement toute la production de Price, qui explore les erreurs que tout individu est amené à commettre, consciemment ou inconsciemment, au cours de sa vie. La narration permet alors de mettre ces fautes en perspective, de les comprendre, et d'évaluer leur place dans l'expérience humaine, dans le cours de la vie de celui ou celle qui les a perpétrées. La fiction de Price correspond ainsi à l'élan narcissique décrit par le sociologue Christopher Lasch dans *The Culture of Narcissism* :

The popularity of the confessional mode testifies, of course, to the new narcissism that runs all through American culture; but the best work in this vein attempts, precisely through self-disclosure, to achieve a critical distance from the self and to gain insight into the historical forces, reproduced in psychological form, that have made the very concept of selfhood increasingly problematic. The mere act of writing already presupposes a certain detachment from the self; and the objectification of one's own experience, as psychiatric studies of narcissism have shown, makes it possible for 'the deep sources of grandiosity and exhibitionism – after being appropriately aim-inhibited, tamed, and neutralized – [to] find access' to reality. Yet the increasing interpenetration of fiction, journalism, and autobiography undeniably indicates that many writers find it more and more difficult to achieve the detachment indispensable to art. Instead of fictionalizing personal material or otherwise reordering it, they have taken to presenting it undigested, leaving the reader to arrive at his own interpretations. Instead of working through their memories, many writers now rely on mere self-disclosure to keep the reader interested, appealing not to his understanding but to his salacious curiosity about the private lives of famous people.⁵

Parmi les cinq romans les plus confessionnels de Price, *Kate Vaiden*, *Blue Calhoun*, *The Tongues of Angels*, *Roxanna Slade* et *Noble Norfleet*, *Blue Calhoun* est de loin le plus intime, le plus personnel. Paru en 1992, l'opus consiste en une longue lettre écrite par un grand-père, le narrateur éponyme, à sa petite-fille, Lyn. Les écrits de Price sont presque tous construits autour d'échanges épistolaires mais *Blue Calhoun* est le seul récit qui se présente comme une longue lettre datée et signée. Lors d'un entretien portant sur *The Surface of Earth*, Price justifiait ainsi le recours à ce mode narratif :

4 Reynolds Price, *Permanent Errors* (New York: Atheneum, 1970) vii.

5 Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations* (New York: Warner Books, 1979) 48-49.

it is entirely possible to say all sorts of things in a letter to someone which you would never say in a room and to think about people in a way which would be quite impossible if they were in physical proximity to you. Either you would get too harsh and cruel or you would be too tender with them.⁶

Selon Price, la lettre permet un discours plus franc, sans retenue. On ne s'étonnera donc pas de lire les descriptions crues de plusieurs incestes, de corps mutilés ou agonisants.

Ce sont quarante années de la vie de Blue qui sont ici narrées, mettant en exergue son talent de rhétoricien et son besoin d'être compris avant de s'éteindre. Comme l'explique Alain Finkielkraut dans un article sur « l'autobiographie et ses jeux », « Afin de compenser la dégénérescence qui emporte lentement la vie, l'autobiographie s'applique à faire la toilette du mort »⁷. Blue espère en effet qu'en rédigeant l'histoire de sa vie il pourra justifier aux yeux de Lyn ses choix parfois paradoxaux et contestables. *Blue Calhoun* s'inscrit dans la continuité de l'œuvre de Price puisqu'on y retrouve les grands thèmes mis en évidence par Constance Rooke dans la première monographie consacrée à l'écrivain :

a dialogue between love and solitude. Love is seen alternately as the ultimate reward and the largest threat in human life; solitude is both a blessing and a curse. [...] But most often in Price's work freedom is opposed to love, whether gladly or in bitterness. The loss of love is equally the price one pays for freedom.⁸

Au fil des pages, Blue prend conscience de ce qu'il a perdu par égoïsme, et jusqu'au dernier moment il justifie son amour pour Luna, amour qu'il a constamment cherché dans les yeux de chacune des femmes qui ont croisé son chemin. Lorsqu'il rencontre Luna, Blue est marié avec Myra, mais cela ne l'empêchera pas de vivre sans retenue sa passion avec la jeune fille jusqu'à ce qu'il comprenne le mal qu'il a occasionné. Il est, d'une certaine manière, un Humbert Humbert du Sud dont Luna serait la Lolita⁹.

6 Liana Borghi, "On *The Surface of Earth*: An Interview Edited by Liana Borghi," *Dismisura: Rivista Bimestrale di Produzione & Crit. Culturale* (Alatri, Italy) 39-50 (1980): 39.

7 Alain Finkielkraut, « L'autobiographie et ses jeux », *Communications* 19 (1972) : 167.

8 Constance Rooke, *Reynolds Price* (Boston: Twayne, 1983) 10-11.

9 Dans ses notes de travail, Price écrit : "again, you should read *Lolita*," ce qui suggère qu'il n'avait pas pour but de rédiger une version sudiste du roman de Nabokov. Il explique en effet que la narration constitue "the bridge for [Blue's] coming forward to describe his own present situation." Les conséquences du passé sur le présent sont au cœur du récit. Reynolds Price, *Learning a Trade: A Craftsman's Notebook, 1955-*

Le regard que porte le narrateur sur le passé est souvent nostalgique, teinté de regret pour un temps maintenant révolu où la vie était moins compliquée.

Si *Blue Calhoun* est l'un des plus grands succès commerciaux de Price¹⁰, la critique n'a pas unanimement salué le roman ; on a par exemple pu lire, "Although Blue is clearly angling for forgiveness, and fully expects to receive it, it is lost upon him how false his language rings, and how calculated his strategy."¹¹ Le compte-rendu du *Boston Globe* n'est guère plus élogieux : "It's hard to keep patience with someone who is talking your ear off and not telling you very much. [...] The narrator (...) is all voice and no character..."¹² Le problème qui transparait à la lecture de ces recensions a trait à la narration elle-même, au genre que Price a choisi d'adopter. Lire *Blue Calhoun* revient à lire une autobiographie fictionnelle ; ce n'est plus à un roman que l'on a affaire, et les bavardages interminables qui ont pu être reprochés à Blue montrent simplement les difficultés du personnage à dire ce qu'il a sur le cœur, ce qu'il veut éclaircir pour Lyn. Aussi, pour mieux exprimer ses secrets les plus profonds, Blue doit se détacher de celui qu'il a été et endosser le rôle de je-narrant, même s'il regarde souvent le Blue-narré avec une nostalgie amère. Dans "Some Versions of Memory/Some Versions of *Bios*: The Ontology of Autobiography," James Olney explique : "In the act of remembering the past in the present, the autobiographer imagines into existence another person, another world, and surely it is not the same, in any real sense, as that past world that does not, under any circumstances, nor however much we may wish it, now exist."¹³

1997 (Durham, NC: Duke University Press, 1998) 511-512. Une étude comparative du roman de Nabokov et de celui de Price ne trouverait pas sa place ici. Cependant je tiens à signaler l'étude de Géraldine Chouard sur les aspects de la temporalité dans *Lolita* : « Loli-temps : Temps, hors-temps et contretemps dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », *Q/W/E/R/T/Y* 5 (octobre 1995) : 303-314.

10 James A. Schiff dans *Understanding Reynolds Price* (Columbia: University of South Carolina Press, 1996) 126.

11 Michael Coffey, "Southern Discomfort: *Blue Calhoun* by Reynolds Price," *Los Angeles Times* (21 June 1992): 12.

12 Richard Dyer, "Blue Calhoun talks a lot but doesn't have a lot to say," *Boston Globe* (2 June 1992): 55.

13 James Olney, "Some Versions of Memory/Some Versions of *Bios*: The Ontology of Autobiography," *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed., James Olney (Princeton: Princeton University Press, 1980) 241.

En rédigeant sa propre biographie, Blue transpose bien le passé dans le présent et se met en fiction en recréant le passé tel qu'il le perçoit. *Blue Calhoun* devient alors un véritable journal au sens où l'entend Philippe Lejeune :

Le journal, qui se présente souvent comme une lutte *contre* le temps (fixer le présent, etc., – préserver la mémoire) est de fait fondé sur une préalable *abdication* devant le temps (atomisé, éclaté, réduit à l'instant). En fait il y a plusieurs conceptions possibles du temps. Et le journal reflète (mais ne reflète qu'après-coup, dans la lecture) à la fois la plus naïve (non dominée ni voulue) adhésion au présent, et une certaine abdication¹⁴.

À travers son récit, Blue tente de vaincre le passé pour stabiliser le présent et ouvrir les yeux de Lyn sur l'histoire familiale. Pour ce faire, il devient l'unique orateur et s'inscrit ainsi dans la pure tradition du discours sudiste tel que le décrit Allen Tate : sa narration présuppose bien "somebody at the other end silently listening."¹⁵ La lettre a cet avantage que les réactions du lecteur n'entrent pas en compte comme dans un vrai dialogue. Il faudra donc s'interroger sur l'identité de ce récit qui s'inscrit à la croisée des genres, entre la confession et la tradition sudiste des conteurs : « l'écrivain sudiste (...), conteur avant tout, accède à la Lettre, à l'écriture, par la Voix, à la fois médiation et médium, milieu dans lequel et par lequel le sujet se pose et le monde se montre », comme l'explique Paul Carmignani à propos de *Tournament*, le premier roman de Shelby Foote¹⁶. Le rôle implicite du narrataire à des moments clés de la narration permettra ensuite d'évaluer l'importance de l'entreprise d'écriture pour Blue. Enfin, on verra comment le narrateur présente les événements de façon à séduire ou à déstabiliser son lecteur.

14 Philippe Lejeune, « Composer un journal », 2000 <http://www.autopacte.org/Composer_un_journal.html> [10/01/2005].

15 Tate cité dans Thomas Daniel Young, *The Past in the Present: A Thematic Study of Modern Southern Fiction* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1981) 14.

16 Paul Carmignani, « Sous l'invocation du Sud : la Voix dans la fiction sudiste et l'œuvre de Shelby Foote », *Revue Française d'Études Américaines* 54 (Novembre 1992) : 380.

1. Le mode confessionnel ou comment introduire le passé dans le présent

Dans *Tell About the South: The Southern Rage to Explain*, Fred Hobson note :

The confessional literature has already become in part, one suspects, a habit in the South, a function, an aesthetic ritual. (...) a southern confessional literature has grown up and is firmly established in the twentieth century, a particular kind of literature not seen in any other American region since perhaps New England in its colonial days.¹⁷

Blue Calhoun correspond donc au format attendu d'un roman provenant du Sud et répond dans le même temps à ce que l'on est en droit d'attendre d'un journal. Philippe Lejeune explique effectivement que « Nous ne sommes pas des hommes-mensonges, nous sommes des hommes-récits, qui recomposons sans cesse le passé pour l'intégrer à notre projet dans le monde actuel. Mais cette reconstruction, même guidée par un souci éthique de vérité, flirte avec l'invention »¹⁸. Blue recompose son passé, s'arrête sur certains événements et permet au lecteur d'entrevoir le monde d'antan tel qu'il le perçoit au moment de l'écriture. Son texte se trouve à la croisée des chemins entre autobiographie et journal ; comme l'observe Lejeune, « l'autobiographie vit sous le charme de la fiction, le journal est aimanté de vérité »¹⁹.

Blue avoue, assez tôt dans le récit, "I'll add the odd event that feels worth knowing or tells a good story."²⁰ La confession de Blue frise en effet la fiction quand il se met à décrire Raleigh :

Since you weren't here in the 1950s, I doubt you'll believe how good it felt to drive through the streets of a shut down city with your windows open and not once think of danger or

17 Fred Hobson, *Tell About the South: The Southern Rage to Explain* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983) 16. Pour une étude du genre autobiographique dans la littérature du Sud, voir l'article de Lewis P. Simpson, "The Autobiographical Impulse in the South," *Home Ground: Southern Autobiography*, ed., J. Bill Berry (Columbia: University of Missouri Press, 1991) 63-84.

18 Philippe Lejeune, « Le journal comme 'antifiction' », intervention au colloque « Diaris i Dietaris » (10-12 novembre 2005) organisé par le Département de Philologie Catalane de l'Université d'Alicante, <<http://www.autopacte.org/Antifiction.html>> [15/05/2007].

19 Philippe Lejeune, « Le journal comme 'antifiction' ».

20 Reynolds Price, *Blue Calhoun* (New York: Atheneum, 1992) 3. Toutes les références au roman seront précédées de l'abréviation BC et incluses dans le corps du texte.

death. To be sure in those days Raleigh was smallish – fifty thousand, give or take – but that was a lot of people then; and noon or midnight, the streets were safe. (BC 16)

La ville telle que la décrit Blue ressemble à un paisible hameau de campagne. Le jeu sur les sons ('danger or death', 'the streets were safe') désigne déjà Blue comme un fin rhétoricien déterminé à convaincre le lecteur du bien-fondé de ses affirmations. Grâce à des commentaires de ce type, Blue donne à son propos toute la profondeur associée au journal ; en effet, comme le dit Lejeune, « si le secret du journal a tant d'importance, malgré tout, c'est à cause du temps immense et vide qui, grâce à lui, s'étend devant [nous] »²¹. Blue avoue d'ailleurs : "I'm not a man in love with his past, not unless it weighs on the present" (BC 280). La narration n'a pas pour but de l'aider à se libérer du passé qu'il traque dans le présent, pourtant tout découle d'un seul événement qu'il doit présenter en détail pour mieux être compris de Lyn : sa liaison avec Luna.

Contrairement aux autres « journaux romanesques » de Price, *Blue Calhoun* s'ouvre sur une courte lettre introductive, deux pages qui présentent les raisons pour lesquelles Blue a entamé la rédaction d'une partie de sa vie et se terminent par une signature lourde de sous-entendus : "Your one grandfather, Blue Calhoun" (BC 2). Lyn a entre les mains un long manuscrit qui devrait, Blue l'espère, la ramener vers lui. Il l'incite à aller dans son sens lorsqu'il lui rappelle qu'elle n'a qu'un grand-père et, le lecteur le comprendra plus loin, qu'il constitue sa seule famille. Le récit, lui, se termine avec une autre signature, moins appuyée, "Till when, dear friend, your Blue Calhoun" (BC 373). Blue n'a pas recours au chantage affectif et offre à sa lectrice le choix de le revoir ou non. Il annonce le but qu'il s'est fixé :

to tell the story that actually says where your life came from and why – once your dear mother was gone and I looked through that final door and saw the hell you were trapped in – I was able to let your father die alone and helpless ten steps from me with no kind understanding word, though of all the men he'd ever known, I had old reasons to share his anguish. (BC 2)

Confession maquillée, les derniers mots de Blue renvoient à ce qu'il décrit dans la plus grande partie du livre, son idylle avec Luna, commencée alors qu'il avait trente-cinq ans et elle seize. Le jour de leur rencontre reste gravé dans la mémoire de Blue, "April 28th, 1956 was an early scorcher; and I

21 Philippe Lejeune, « Le journal comme 'antifiction' ».

met my fate when a girl turned up in the midst of my job” (BC 5), tout comme le lieu, qu’il invite le lecteur à visualiser :

The place I worked was on Fayetteville Street near the Capitol building – Atkinson Music Company, a long narrow store with high old ceilings, gentle light and air that smelled antique and soothing. Up front was the sheet music department, then the phonograph records and concert tickets. From there on back it was musical hardware of every description. First the small things – fiddles, accordions, ukuleles, flutes. Then you worked your way through banjos and mandolins, the big band instruments, tall gold harps and sets of drums you prayed your neighbors would never buy. Then you finished up with Steinway grands, Hammond organs and one enormous church size console with pipes enough to sweep back the roof and blow you skyward if a person that knew how to play it lit in. (BC 5-6)

L’inventaire qui nous est ici proposé s’apparente à une visite guidée et témoigne du plaisir que Blue ressent en se replongeant dans le passé. Aucun détail n’est laissé de côté, chaque pièce est décrite avec précision et la succession de conjonctions de coordination (‘and’ et ‘then’) fait ressortir son désir de tout dire. Le portrait semble complet mais il permet surtout à Blue de repousser un peu plus le moment où il tentera d’exprimer avec autant de passion (si ce n’est plus) son amour pour Luna.

Le soir de la rencontre, Blue est envahi de pensées pour la jeune femme et ne peut s’empêcher de trouver une excuse pour quitter le foyer familial. Une fois avec Luna, tout s’accélère et les corps se découvrent métaphoriquement :

...she began to dawn on me. I mean that literally. Up till then her voice, that strong dark hair, her eyes and her odor had fired the obvious parts of my body, the ones that lead most men astray – I’d used her that way once already in my mind, no fault of hers (and from here on out, at whatever age you read these lines, you’re going to have to brace yourself – truth, as I mentioned, is all I’m after, that and your mercy). But now here well past nine o’clock on a warm spring night in the midst of an asphalt parking lot with garbage and dogs and teenage cacklers staring our way, I watched this gift rise up for me at a two foot distance across a car seat. (BC 23)

Blue confesse avoir imaginé la scène avant même qu’elle ne se matérialise devant ses yeux et il invite Lyn à s’attendre au pire, bien qu’il réitère son désir de livrer toute la vérité. Ici encore, tout ce qui entoure le personnage est décrit avec minutie ; Blue semble être à bout de souffle jusqu’au moment où il sent monter en lui l’envie d’étreindre la jeune fille. Les pulsions ont pris le dessus sur la raison :

I sure God had no idea who sent it. But for then and a year of months ahead, I never doubted it was some kind of blessing. I had no notion of how it would change my life and

family or who it would harm and how long it would last. I just knew this – one human being was *here for me*, the right one at last. (BC 23)

Les phrases de Blue s'allongent, la ponctuation disparaît comme si le narrateur ne voulait pas laisser Lyn se faire une idée fautive de ses intentions. Il a agi sans réfléchir, il le reconnaît, mais il explique qu'il était persuadé d'avoir trouvé celle qui lui était promise, celle qui lui était destinée. Comme l'explique Lejeune, l'auteur du journal finit par « [transformer] sa vie en destin »²².

Au cours de son récit, Blue exprime à plusieurs reprises son amour pour Luna. Tout d'abord, il l'annonce à Rita, la mère de la jeune fille, qui ne veut rien entendre : “You don't. You can't. No way on Earth you can truly love a girl that's young enough to be your kid, with a white trash daddy behind her brain that tore her *down*” (BC 43). La réponse de Rita est sans équivoque, comme l'indique l'utilisation de formes verbales négatives renforcées par la présence de 'no way' : Blue ne peut ni ne doit entretenir son amour pour Luna. De plus, en mentionnant le père de Luna, Rita suggère que sa fille a déjà subi assez de sévices corporels de la part d'adultes sans que Blue en ajoute. Luna avouera plus tard avoir été victime d'attouchements de la part de son père : “If your own father had rubbed his hot thing time and again across your face when you were five, you'd probably hate yourself bad as me” (BC 154). Dans *Blue Calhoun*, chaque personnage finit par livrer ses plus sombres secrets et Blue semble utiliser les confessions des autres pour minimiser ses propres fautes et ainsi influencer l'avis de son lecteur à son propos. Il a recours au même stratagème lorsque Luna décide de le quitter pour se consacrer à sa passion, la musique. Au lieu de laisser Luna voler de ses propres ailes, Blue la conduit dans un hôtel où il a préalablement réservé une chambre. Blue est aveuglé par son amour ; Luna, elle, redoute les foudres divines :

“God's waiting at the gate. But he'll have us on the far side of Hell, both staked down dry on a flat iron grill, no drop to drink and not recalling each other's names. [...] I got no clear idea on Earth how you feel about the least thing you do, not to mention these awful things we've done.” (BC 88)

Bien que Luna tente de raisonner Blue, ce dernier ne veut pas voir que son attitude va à l'encontre des valeurs chrétiennes qui régissent les mentalités (BC 205). Les avertissements formulés par Luna ne font pas changer la

22 Philippe Lejeune, « Le journal comme 'antifiction' ».

trajectoire que Blue souhaite donner à sa vie. Elle dit vouloir l'aimer (BC 89) mais en même temps elle le repousse ; et Blue de déclarer plus loin :

I begged again for her best love. I meant it then and – seeing my simple lost wrong face in memory now and hearing me say the words again – I mean it all still, wrong or right (and it's too late to choose), here thirty years on. My only regrets are who I burned; and now I'm working to heal who I can, though some are dead – as you know, to your grief – and are far past my reach now in this life. (BC 90)

Passé et présent s'entremêlent et le narrateur n'hésite pas à manipuler les formes verbales pour montrer que ce qu'il relate a une incidence sur sa vie actuelle et qu'il tente de s'amender : il annonce à la fin du récit qu'il a demandé Luna en mariage (BC 372). De plus, le choix de la confession est ici justifié : Blue comprend que par sa faute, les anges qui l'entouraient ont brûlé leurs ailes, aussi il emploie à dessein le verbe 'burn' pour parler de sa femme et de sa fille qui sont catholiques dans l'âme. Il le dira plus loin, "I've often thought my mother, Myra and Matt at her death – that they all spared me a world of pain by taking punishments meant for me" (BC 205). Pour mieux convaincre Lyn de sa bonne foi, Blue compare même son entreprise à ce que l'on peut voir à la télévision :

if you find yourself in trouble accepting the facts – what I did and the way I did it – then read the daily paper closer or watch those daytime TV shows where men and women confess the best and worst they've done from cheats and lies to beating their own blood children to pulp. (BC 259)

Le verbe 'confess' est enfin écrit et appelle le pardon²³ que seul le narrataire attendu pourra prononcer ; aussi une lecture attentive du rôle confié à Lyn est indispensable pour mieux comprendre les stratégies qu'emploie Blue pour arriver à ses fins.

2. Jeu de rôles : Du narrateur au narrataire

Dans un article pénétrant intitulé « Les narrataires du journal intime », Pierre Hébert note que

ce type d'écrit personnel, le plus personnel qui soit en vérité, est en principe autarcique : le diariste écrit pour lui-même, pour fixer le temps, son temps à lui, pour se connaître en

23 Lorsque le mot « confession » apparaît à d'autres étapes du récit, c'est pour décrire l'acte en lui-même, auquel Matt se prête assez régulièrement ; voir par exemple les observations de Blue à la page 177.

's'écrivant' et en se relisant. Il s'établit, pour dire comme Jean Rousset, une 'auto-communication [qui] appartient en propre au journal'²⁴.

Les exemples d'autocommunication ne sont pas nombreux dans *Blue Calhoun* mais le plus significatif englobe de manière intéressante les différents niveaux établis par Hébert et Rousset. Blue avoue : "here I'm left with a world of debt that you could help me clear" (BC 205). Ce 'you' renvoie en effet au journal lui-même et à l'acte d'écriture, mais aussi au rôle que le narrateur attribue à son lecteur. Blue écrit, il l'annonce dans son propos liminaire, "for a person older than [Lyn is] now, a good deal older" (BC 1). Il est donc permis de supposer qu'il rédige la lettre avant tout pour donner un ordre à sa vie, voir où il se trouve à l'heure de l'écriture et imaginer ce vers quoi il se dirige. Le narrataire désigne, comme l'ont expliqué Gérard Prince²⁵ ou Gérard Genette²⁶, le récepteur du message que constitue le texte, le « tu » imaginaire (ou non) à qui il est destiné. Hébert rappelle que le premier narrataire, le « narrataire interne », c'est le journal lui-même²⁷ ; aussi Blue teste-t-il ses outils rhétoriques sur le papier avant de les présenter à Luna, qui décidera si Lyn est assez mûre pour lire le long manuscrit : "I've asked Luna to read these pages and pass them to you when she believes you'll understand" (BC 1). Luna est donc la caution sans laquelle Lyn n'aura jamais accès au manuscrit de son grand-père. Blue prend cela en compte tout au long de son discours, qu'il émaille de commentaires comme "I'm trusting you – if you're full grown – to understand this much at least..." (BC 77). Il faut donc considérer trois narrataires : le texte à proprement dit, Luna, et enfin Lyn. Et jusqu'au dernier moment, Blue laisse planer le doute sur l'identité de celle à qui il s'adresse réellement, interrogeant indirectement Luna lorsqu'il écrit : "She [Luna] may think I've not only stolen her oldest secrets but proved my monster heart again by thinking a soul your age needs this or could bear to use it" (BC 372-373). Le lecteur est confronté à un discours qui a sans nul doute dérouté le premier lecteur (Luna), et il est de plus placé dans la position de Lyn puisqu'il est le second à lire l'histoire de Blue. En effet, le narrateur déclare : "She may want to burn it, and me, for good. That's her move to make – there's just

24 Pierre Hébert, « Les narrataires du journal intime : l'exemple de Lionel Groulx », *The French Review* 59.6 (May 1986) : 850.

25 Voir en particulier la page 183.

26 Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1972) 265-267.

27 Pierre Hébert, « Les narrataires du journal intime » 855.

this copy” (BC 373). Un jeu s’instaure donc entre narrateur et narrataire : c’est seulement à la fin du récit que Lyn pourra comprendre la raison qui a poussé Blue à commencer la rédaction.

Blue s’adresse constamment au narrataire comme s’il craignait qu’il ne se perde dans les méandres du récit, d’où l’abondance de formules destinées à le guider ou à l’inciter à établir des liens de cause à effet : “Notice I used the word *love* just now...” (BC 80) ; “You recall I mentioned thinking of love some weeks before...” (BC 87) ; “Remember I was on the downhill side of a normal lifespan” (BC 146). L’amour est le sujet premier de la narration, la raison pour laquelle le texte a été écrit, et la cause de tous les maux qui la peuplent. Blue n’hésite pas à inciter les éventuels narrataires à partager avec lui ses sentiments pour sa mère, sa femme ou sa fille (l’arrière-grand-mère de Lyn, sa grand-mère et sa mère), et à les utiliser pour valider certains de ses commentaires : “you of all people know [Matt] was a genuine beauty” (BC 282). Ainsi Lyn et même Luna sont convoquées et prises à parti. Il faut voir là une nouvelle tentative d’approche de Blue, qui emploie des moyens détournés pour mieux atteindre le cœur du narrataire qu’il veut conquérir, sa petite-fille. Blue fait aussi référence à des événements qui touchent directement Lyn, comme le suicide de son père, qu’il tentera d’éclaircir dans la dernière partie de son manuscrit.

Une seconde lecture est nécessaire pour assembler tous les éléments du puzzle qu’est *Blue Calhoun*. Quand Blue invite Rita à passer un peu de temps avec lui et Luna et qu’il ne la voit pas arriver malgré ses nombreux appels, il interpelle le narrataire : “You recall this brand of situation had hit before with my own mother and others since” (BC 277). Anodine à ce stade, l’apostrophe se charge de tout le sens que lui associe Blue quand il raconte sa découverte du corps inerte de Dane, le père de Lyn :

There was never a real sound, not that I heard from the actual world; and the least sound wakes me. But my eyes opened in pitch black night, and I *knew* some permanent thing had passed like a great black ship – something was done and ended now but still here to face me. I stood up in my cold sock feet and went towards the bathroom – the front hall bath, not Dane’s and Matt’s. Like I *knew* it would be, the door was locked. (...) I went to the kitchen and found an icepick [...] Dane had carefully doubled two of Matt’s old trousseau towels on his lap and under his powerful arms; then with his long straight everyday razor, he’d cut deep through the tender skin inside each elbow there at the hinge. (BC 366-367, je souligne)

La répétition du verbe ‘know’ renforce le rôle que se donne Blue et offre un échantillon de ce qu’est le manuscrit que constitue le livre. Narrateur de sa

vie, Blue veut montrer qu'il sait mieux que quiconque ce qui s'y est passé, c'est pourquoi 'know' apparaît à presque chaque page du récit et vise à démontrer que le but n'est pas didactique mais rhétorique. En forçant le trait sur ses capacités de visionnaire, Blue ne fait pas jouer les éléments en sa propre faveur : il a le sentiment que quelque chose se trame mais c'est déjà trop tard, il a laissé s'écouler trop de temps après sa discussion avec Dane au sujet de l'acte sexuel incestueux qu'il a surpris. La noirceur de la découverte se répète dans la noirceur de la nuit et dans l'image du vaisseau fantôme qui a emporté la vie de Dane. Le narrateur demeure hanté par cette expérience, comme le suggère l'utilisation de 'here' ('something was done and ended now but still here to face me'), sans doute parce qu'il n'a pas su aider Dane, ce que lui reproche Lyn.

Blue a déjà justifié pourquoi il narre cette partie de l'histoire bien que Lyn en connaisse les tenants et les aboutissants :

I'm writing this still with the hope that when you see my whole story through my eyes, then you may stand a chance of knowing the entire shape of those dark days – why Dane and I did what we did, and why I'm asking you this way for total mercy or all you can give. (BC 349)

Il est intéressant de voir que Blue n'inclut pas Lyn lorsqu'il parle de l'histoire ; c'est la sienne et non la leur. Blue est conscient qu'au moment où il va dire ce qu'il a sur le cœur leurs histoires progressent de manière parallèle, et il cherche à faire dévier l'opinion de Lyn de façon à les faire se rencontrer. Pour cette raison, il ne ménage pas sa petite-fille et raconte ce qu'il a vu, employant à sa manière le "shock of recognition" cher à Flannery O'Connor :

I turned your doorknob – not a sound – and pressed it open by maybe a foot, enough anyhow to see the whole room, dim as it was. You were home already, your bare back was to me, you were facing the wall behind your bed (...), your head was tilted back (...). A grown man sat on the edge of your bed (...) his hands were on you. (BC 361-362)

Comme dans la scène du suicide, Blue semble être guidé vers la connaissance, vers la vérité, et il n'hésite pas à donner autant de détails que possible pour démontrer qu'il n'est pas le monstre que Lyn voit en lui.

Dans les descriptions de ses relations avec Myra, sa femme, Blue est beaucoup plus précautionneux, comme s'il redoutait la jalousie de Luna. Lorsqu'il rentre de sa première soirée avec la jeune fille, Blue décrit l'accueil de sa femme :

“You’re lonesome again. I can feel it, strong.” *Lonesome* was Myra’s explanation for ninety percent of this world’s woe, and these years later I don’t contradict her.

Far as she went that night, she was right; and I dreaded now she’d reach to touch me. I was scared if she did, I’d board her and take my hot little piece to calm my brain. (BC 28)

L’adjectif ‘lonesome’ dans la bouche de Myra résonne presque comme un écho de Frankie Addams dans *The Member of the Wedding* de Carson McCullers, qui hésite à qualifier John Henry de ‘lonesome’ et qui choisit finalement l’adjectif ‘scared’.²⁸ Effrayé, Blue l’est sans l’ombre d’un doute puisqu’il sent déjà que sa vie est sur le point de prendre un tournant crucial. Le je-narrateur intervient pour se retirer immédiatement : ‘these years later I don’t contradict her’ dit Blue. Mais il semble vouloir ménager Luna en formulant ses craintes que Myra ne le touche, ce qu’il confirme plus loin : “Nights in bed I responded to Myra whenever she showed she expected me, and I thanked her for it. But I don’t want to tell you the scenes I had to run inside my mind to help me bring off Myra first and then manufacture some thrill of my own like a buckshot pellet deep in my brain” (BC 81).

Blue Calhoun est malgré tout rempli de preuves d’amour et répertorie les tentatives désespérées du personnage éponyme pour faire réapparaître l’affection que Lyn avait autrefois pour lui. En parlant de son ami Bob, Blue incite la jeune fille à montrer ses sentiments : “Those were still times when you could admit you loved your mother more than the world...” (BC 124). Le ‘you’ n’est pas directement adressé à Lyn, mais à en juger par la nature de la narration, l’utilisation de telles « explications superfétatoires »²⁹ n’est pas banale. Blue énonce son propre besoin d’être aimé et de se l’entendre dire. Il inclut également des phrases d’appui, des bilans, dont la fonction est de mettre en évidence les liens émotionnels au sein de la famille : “You’ve seen by now that, most of the years of Mattie’s life, she and I’d liked each other’s presence” (BC 264). De plus, Blue rappelle à Lyn combien elle aimait être avec lui quand elle était enfant : “you liked my company a good deal...” (BC 313) lui dit-il. Dans un accès de chantage affectif, il va même jusqu’à révéler que sa présence à ses côtés l’a sauvé : “your presence and the thought of you filled my need to watch a growing child – you’d simply opened a path where I’d seen nothing but a concrete wall” (BC 326). Blue n’a qu’une visée, faire en sorte que ce chemin ne se termine pas en cul-de-sac,

28 Carson McCullers, *The Member of the Wedding* (1946; New York: Houghton Mifflin, 2004) 9.

29 Pierre Hébert, « Les narrateurs du journal intime » 851.

que l'amour filial ne disparaisse pas sans lui donner une chance de survivre. Blue tente de séduire sa petite-fille en lui rappelant dans le même temps leurs expériences communes et la dureté de la vie, les obstacles qu'il n'a pas su ou voulu éviter. Entre séduction et répulsion, Blue invite le narrataire à prendre part à un jeu qui pourrait lui faire perdre ce qu'il s'efforce de regagner.

3. Séduction ou répulsion : Le choix difficile du lecteur

L'élément déclencheur des malheurs familiaux est, selon Blue, sa rencontre avec Luna. Tout se joue au moment où Rita entre en compagnie de sa fille dans le magasin où il travaille. Un rapport de séduction se met tout de suite en place par l'intermédiaire du regard : "I saw that the child was still – still as a post and watching me. And not a child" (BC 7). Le recours à la parataxe est significatif puisqu'il permet à Blue de rectifier sa première impression en introduisant par l'aporie syntaxique sa propre vision d'une personne qu'il ne perçoit pas en sa qualité d'enfant mais de femme. Il ajoute que le regard de Luna est si perçant qu'il est forcé de détourner les yeux : "her look was so strong, I had to glance down" (BC 7). Ici encore la structure syntaxique permet de comprendre qu'un lien de cause à effet s'est mis en place : Blue avoue sa vulnérabilité devant une telle beauté. Après avoir inventorié tous les attraits de Luna, il parvient finalement à relever le défi silencieusement fixé par la jeune fille : "while I waited my eyes caught Luna's again and held" (BC 9). Malgré son jeune âge, Luna devient une figure maternelle pour Blue, ce qu'indique la comparaison qu'il établit : "her eyes were bluer even than my mother's, so deep you thought they were purple or navy" (BC 8). Ainsi que le fait remarquer James A. Schiff, toutes les femmes ou jeunes filles présentes dans le récit sont à un moment ou à un autre comparées à la mère du narrateur éponyme³⁰.

Jean Baudrillard explique dans *De la séduction* que « la séduction n'est jamais de l'ordre de la nature, mais de celui de l'artifice – jamais de l'ordre de l'énergie, mais de celui du signe et du rituel »³¹. La scène de la rencontre avec Luna est bien de cet ordre puisque Blue avoue : "I'd been a fair joker most of my life, and I tried to think some funny advice" (BC 9).

30 Voir notamment la page 151 dans James A. Schiff, *Understanding Reynolds Price*.

31 Jean Baudrillard, *De la séduction* (Paris : Galilée, 1979) 10.

Chacun des personnages semble avoir ses propres artifices ; aux plaisanteries de Blue répondent les expressions faciales de Luna : “Luna tried not to smile; but those slant eyes – that looked out at you from a cool dark recess far in the woods, that deep at least – those eyes couldn’t hide the powerful joy she took in watching me hang out there in the helpless air beyond her” (BC 10). Une fois de plus, Blue n’a aucun doute sur son pouvoir de séduction : c’est l’un des traits qui font de lui un personnage suffisant. Il utilise sa femme, considère qu’elle lui est acquise malgré ses nombreux écarts de conduite, et la détruit à petit feu.

Blue a souvent recours au monologue intérieur, ce qui, dans certaines situations, fait de lui un personnage moins égoïste qu’il pourrait sembler : “*Why in Christ’s name are you out here, son? Take this child home and honor your own*” (BC 73) se dit-il au cours d’un tête à tête avec Luna. La narration oscille constamment entre un homme fort détestable et un homme égaré qui s’interroge sur sa vie. *Blue Calhoun* s’inscrit dans l’« espace autobiographique » qu’étudie Lejeune chez Gide puisque comme ce dernier, Blue « [construit et produit] une *image* de soi. [Il s’agit là] d’une stratégie visant à constituer la personnalité à travers les jeux les plus divers de l’écriture »³². Il incombe au narrateur de choisir s’il est prêt à être charmé ou non. Comme l’explique Dorrit Cohn dans *Transparent Minds*, le discours indirect libre, qu’elle nomme “narrated monologue,” permet de percevoir les personnages d’un point de vue intérieur, “‘from within,’ through a profusion of narrated monologues.”³³ Ici, le but du narrateur est sans nul doute de signifier tout le poids du passé dans le présent et par la même occasion de donner sa propre version des faits pour convaincre le lecteur de son honnêteté. La distance entre je-narré et je-narrant se réduit, de sorte qu’à travers son discours, Blue revit les événements qui l’ont conduit à dire son histoire : “the narrator’s *identification* ... with the character’s mentality is supremely enhanced,”³⁴ dirait Cohn ; de cette façon, il brouille totalement les pistes et produit un récit qui rend le recul du lecteur problématique.

32 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (1975 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1996) 165.

33 Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1983) 122.

34 Dorrit Cohn, *Transparent Minds* 112.

Blue donne à son lecteur toutes les clés pour lui permettre d'émettre un jugement sur lui. Il se présente comme victime de ses passions mais en tire cependant une certaine fierté, et lorsque ses actions le mettent dans des situations difficiles il tente d'apitoyer le lecteur. Après avoir aidé Luna à avorter d'un enfant dont il est sûr de ne pas être le père, Blue regagne le foyer, oubliant qu'il n'avait averti personne de sa petite escapade. Tout cela se déroule à la période de Noël et Blue est accueilli avec froideur ; il ressent la peine de sa mère et sans se remettre en question il lui lance : "You got the Christmas blues already?", ce à quoi elle répond, "Son, Christmas is not involved; but one Blue is— you well know that. You've spread your meanness one more time on me and all your loyal family" (BC 260). Le jeu de mots sur 'blue' permet d'établir un rapport entre le titre du recueil et l'état d'esprit du narrateur, dont la plume est guidée par un cœur en quête d'amour et de pardon. Comme Blue n'a pas conscience de sa faute, les mots de sa mère lui renvoient une image de lui-même qu'il n'est pas prêt à voir. À travers l'adjectif 'loyal', qu'elle associe à la famille, Miss Ashlyn sous-entend la 'déloyauté' du fils qui se trouve devant ses yeux. Elle ajoute : "now you're back in the absolute wrong place but close enough to open every wound you've made" (BC 260). L'émotion d'une mère désemparée par l'attitude de son fils est palpable dans ces mots contenant pour la plupart des sons labialisés. De la même manière, Blue est condamné par sa femme et sa fille pour tout le mal que sa liaison avec Luna a engendré. À la femme effacée que Blue décrivait au début de son récit s'est substituée une femme blessée et blasée qui ne mâche plus ses mots : "I've heard every one of your songs forever; they don't work now" (BC 262). Et Blue n'a plus qu'une chance : mettre l'accent sur sa franchise et promettre qu'il ne recommencera pas, comme un enfant pris en faute : "I'm everybody I've always been. Maybe that's the problem" (BC 264). Le véritable problème est surtout que Blue a déçu sa famille en ne donnant aucune nouvelle et en laissant les rumeurs grandir en son absence. Les camarades d'école de Matt se sont moqués d'elle, ce qui l'a peu à peu amenée à perdre foi en son père. Les pensées qui envahissent Blue alors qu'il a été rejeté par les trois femmes qui touchent sa vie au plus près sont révélatrices :

If the truth be told, which it finally is, we don't give a pickled goddamn on Earth for the harm we do. Any pain you feel in the wake of me is your tough luck. You likely deserve every tear you shed. Sit there and eat it. You'll get to like it. It may do you good.

Those "you's" don't mean you at all, my darling; but they did apply, years back, to your mother. You also know I could watch my mother's bitter pain, my wife's and any other's

including Luna Absher. But just this sight of Mattie wrenching herself away from my sight or touch was harder than I'd ever guessed. (BC 265)

Blue confirme ici son égoïsme en revendiquant son insensibilité vis-à-vis de la douleur des autres tout en s'attardant sur la sienne. Le glissement du 'we' au 'you' apostrophe le lecteur même si Blue affirme ensuite qu'il destinait ces mots à Matt. Le rythme des phrases, les répétitions des pronoms 'it' et 'you', et pour finir l'anaphore renforcée par l'anadiplose donnent vie à toute la rage qui anime le narrateur. Ce dernier redevient pourtant tendre quand il s'adresse à nouveau directement à son narrataire pour parler de ses propres blessures.

Le narrateur se remémore avec un pincement au cœur sa rencontre avec Sandra Belfort et son fils. Contrairement aux autres protagonistes, Sandra et Wilkins sont noirs et, même si Blue ne cache pas son attirance pour la jeune femme, le code sudiste régissant les relations interraciales s'interpose entre eux : "when we were there in a room alone, I suddenly thought *This is somehow the end*" (BC 301). La relation qui mûrissait entre les deux individus avorte ; et Sandra de conclure, ironique : "I guess I'm the old timer here – me being a scholar of history. I guess I'm just two shades too dark to watch my boy love you like this" (BC 302). Cet épisode confirme que la peur de l'autre, en particulier de l'autre « noir », est au cœur de la fiction sudiste. Ineke Bocking, dans un article sur *The Autobiography of Miss Jane Pittman* d'Ernest J. Gaines, met en évidence cette crainte sudiste par excellence et l'associe au genre gothique :

These universal fears, the tenor of the Gothic, must be recognized, I believe, as existential ones, in that they are connected with threats to our human existence. If originally, in the earlier Gothic, they seemed to come from the outside, in the form of different sorts of monsters and monstrous forces, over the years they have moved more and more to the inside, as threats to our human existence in a psychological sense, that is, to our sense of self.³⁵

Blue tente de se définir par rapport à l'autre, sa lectrice cette fois, et de façon à l'apitoyer, se présente à nouveau comme la victime d'événements qu'il ne contrôle pas et dont personne ne peut le rendre responsable. Il est dépouillé de ceux qu'il voyait comme une nouvelle famille car, dit-il, "I started

35 Ineke Bocking, "For the Love of Color: The Interracial Love-story at the Heart of Ernest Gaines's *The Autobiography of Miss Jane Pittman*," *Plus sur Gaines*, études rassemblées par Marie Liénard et Gérard Préher sous la direction de Françoise Clary (Neuilly : Éditions Atlande, 2006) 40.

feeling useful again – in the world, I mean. In *touch* with somebody, mentally speaking” (BC 299). Blue utilise tous les outils qu’offre le traitement de texte pour mettre l’accent sur la syllepse qui s’inscrit dans ‘in touch’, en ayant recours aux italiques pour mieux dénoncer ses erreurs passées, le péché de chair, et montrer qu’il a changé. Chaque mot est soigneusement choisi, tout comme l’est la position du lecteur, tacitement appelé à constater que contrairement au père de Luna ou à Dane, Blue ne s’est jamais livré à des attouchements sur des enfants. Le narrateur tente à nouveau de séduire Lyn quand il entame une explication de son comportement vis-à-vis de Wilkins :

What I was doing was coming back to normal life from way down deeper than I’d ever realized I was dead (or burned to the root by Myra’s pain). And what I suddenly knew I wanted most of all, for the first time maybe in my whole life, was a child beside me on a regular basis. Some child that was young enough still to treat a man my age seriously. (BC 300)

Le pont entre vie et mort est fragile pour Blue et il n’hésite pas à ramener les souffrances de sa femme sur le devant du tableau de façon à s’assurer qu’il fera bien vibrer la corde sensible de celle qui lira ces descriptions scabreuses. Il ajoute à cela son besoin inexplicable de voir grandir un enfant à ses côtés, de lui apporter son soutien, et présente le tout comme une question de vie ou de mort : ainsi le choix de Lyn de revenir ou non vers son grand-père devient lourd de conséquences. Blue a pour objectif de maîtriser l’univers symbolique (son histoire), pour accéder au réel (son narrataire), car comme l’explique Freud, « *ce qui ne peut être remémoré se répète dans la conduite* »³⁶. En séduisant le narrataire il parviendrait à reconquérir une partie du pouvoir qu’il a perdu.

L’histoire de Blue Calhoun correspond à la définition proposée par Gilles Deleuze dans *Critique et clinique* : « Toute œuvre est un voyage, un trajet, mais qui ne parcourt tel ou tel chemin extérieur qu’en vertu des chemins et trajectoires intérieurs qui la composent, qui en constituent le paysage ou le concert »³⁷. Voyage dans le temps, le recours à l’auto-biographie chez Price fonctionne de la même manière que dans les écrits

36 Cité dans Jacques Lacan, « Présence de l’analyste » (1964), *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2002) 145.

37 Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris : Minuit, 1993) 10.

de Eudora Welty, où Élisabeth Lamothe a constaté que « les bourgeons du moi étouffé par le foisonnement fictionnel avaient besoin pour éclore de se dire à l'autre »³⁸. L'autre, ici, est invitée à jouer le rôle de Dieu qui, par l'intermédiaire de prêtres, accorde le pardon aux pécheurs. Blue a joué le jeu de la confession ; au moment de clore le récit, le 'Yes' qu'il aimerait entendre de la bouche de Luna est également le « oui » qui justifie l'écriture. Pour reprendre les mots de Deleuze, qui seraient applicables à chacun des actifs narratifs étudiés dans cette partie, « Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevée, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue »³⁹. Jusqu'au dernier mot, Blue décide d'associer Lyn à sa vie, ses joies et ses espoirs en l'avenir : "I beg you'll join me in hoping [Luna] finds her own way clear to tell us Yes" (BC 373). Retour sur celle par qui la crise est arrivée, retour sur le second narrataire d'un interminable et passionnant récit : seule la lune, « Luna », pourra dire si le soleil se lèvera demain. La même question est soulevée dans la fiction de Shirley Ann Grau, qui aime laisser ses personnages en suspens et les fins de ses textes ouvertes car ainsi, pour reprendre les mots d'Umberto Eco, elle « offre à l'interprète une œuvre à *achever* »⁴⁰, jouant à nouveau avec le temps.

38 Élisabeth Lamothe, « 'Speak, Memory'... Les voix/es d'Eudora Welty, conteuse autobiographe », *Écritures de Femmes et autobiographie*, dirs., Ginette Castro et Marie-Lise Paoli (Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2001) 164.

39 Gilles Deleuze, *Critique et clinique* 11.

40 Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (1965 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1979) 34.



CHAPITRE QUATRE

QUAND LA VIOLENCE DU PASSÉ SE CONJUGUE AU PRÉSENT : LES RÉCITS DE FEMMES DANS LA FICTION DE SHIRLEY ANN GRAU

It is [the writer's] privilege to help man endure by lifting his heart, by reminding him of the courage and honor and hope and pride and compassion and pity and sacrifice which have been the glory of his past. The poet's voice need not merely be the record of man, it can be one of the props, the pillars to help him endure and prevail.

William Faulkner¹

« C'est à travers la littérature que se dessine une image de la société sudiste, non seulement comme elle est, mais aussi comme elle se perçoit, perçoit les autres et est perçue par eux »². Ces mots d'Étienne de Planchard suggèrent que le Sud n'est pas seulement une région, c'est une image qui diffère selon la personne qui tente de la définir. Le Sud est bien souvent associé aux images populaires projetées sur des écrans de cinéma dans des films comme *So Red the Rose* (dir. King Vidor, 1935), *Gone With the Wind* (dir. Victor Fleming, 1939) ou le récent *Cold Mountain* (dir. Anthony Minghella, 2003). Image rime ici avec stéréotype, Sud avec Guerre de Sécession et violence. « Le Sud » est, pour reprendre la belle formule de Brigitte Zaugg, « le théâtre où se jouent les drames et les comédies de la condition humaine, où les lois, les interdits et les frustrations font partie

1 William Faulkner, "Address Upon Receiving the Nobel Prize for Literature, Stockholm, December 10, 1950," rpt. in William Faulkner, *Essays, Speeches & Public Letters*, ed., James B. Meriwether (1965; New York: The Modern Library, 2004) 120.

2 Étienne de Planchard, *Le Sud américain : Histoire, mythe et réalité* (Paris : Ellipses, 2001) 47.

intégrante du monde féminin »³. Le but de Grau semble bien être d'aller au-delà des préjugés de genre, de dire ce que les femmes gardent trop souvent enfoui au fond d'elles-mêmes : les traumatismes de la vie, la violence du passé qui ne cesse d'être présente dans leur vie et à laquelle elles doivent faire face.

Lors d'un entretien Walker Percy a un jour déclaré :

The danger is, if you're described as a Southern writer, you might be thought of as someone who writes about a picturesque local scene like *Uncle Tom's Cabin*, *Gone With the Wind*, something like that. If you're a serious writer you do the same sort of things in the South as you do anywhere else.⁴

Shirley Ann Grau serait sans nul doute d'accord avec Percy puisque selon elle, "if you label, you're going to have to change the labels as time goes on, because no writer sits still. (...) And that's important, because writers are conditioned by their times."⁵ Même si le Sud est fortement présent dans plusieurs de ses romans, elle décrit avant tout le sort de personnages aux prises avec leur temps. Elle écrit à cet effet, "I, like every serious writer, feel that I must comment on man and his world."⁶

Tout au long de sa carrière, Shirley Ann Grau a pris plaisir à écrire à contre-courant. Deux de ses romans sont particulièrement intéressants d'un point de vue historique : en 1961, dans *The House on Coliseum Street*, Grau décrit une jeune fille forcée par sa famille à avorter alors que l'avortement était encore illégal⁷. En 1964, c'est avec *The Keepers of the House* que Grau frappe à nouveau, en décrivant cette fois la violence auto-destructrice du Sud. Elle remporte avec ce même roman le Prix Pulitzer l'année suivante ; la violence prend alors un tour personnel puisqu'elle reçoit des menaces et est harcelée au téléphone par ces Sudistes dont elle

3 Brigitte Zaugg, « À propos du genre et de la loi : L'exemple de *Virginia* d'Ellen Glasgow », *Le Genre et la loi 2 : Au-delà du genre*, dirs., Élisabeth Béranger et Ginette Castro (Talence : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1994) 183.

4 Rebekah Presson, "Southern Semiotics: An Interview with Walker Percy" (1989), rpt. in *More Conversations with Walker Percy*, eds., Lewis A Lawson and Victor A. Kramer (Jackson: University Press of Mississippi, 1993) 223.

5 John Canfield, "A Conversation with Shirley Ann Grau," *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 25.2 (Winter 1987): 39.

6 Shirley Ann Grau, "The Essence of Writing," *The Writer* 87 (May 1974): 15.

7 Il deviendra légal en 1973 avec la décision de la Cour Suprême *Roe vs. Wade*.

fait le portrait avec peut-être un peu trop de lucidité et qui se vengent à coup d'appels anonymes. Dans ce roman, Grau dépeint ce qu'elle nomme "the tremendously strong attraction between black and white, the violent feelings they have for each other, love as well as hate."⁸ *The Keepers of the House* s'offre au lecteur comme le parfait exemple de ce que W. M. Frohock décrit dans *The Novel of Violence in America* puisqu'à l'image des auteurs traités dans son étude, Grau est "conscious of time as the thing which stood between a man and happiness."⁹ Mais ce n'est pas avec regret que Grau regarde vers le passé, c'est plutôt, à la manière de Flannery O'Connor, pour ouvrir les yeux au lecteur :

When you can assume that your audience holds the same beliefs you do, you can relax a little and use more normal means of talking to it; when you have to assume that it does not, then you have to make your vision apparent by shock – to the hard of hearing you shout, and for the almost-blind you draw large and startling figures.¹⁰

Si dans *The House on Coliseum Street* Grau utilise les mots, le corps du texte, pour exposer la violence de la situation à laquelle Joan Mitchell est confrontée, dans *The Keepers of the House*, la violence n'est plus seulement textuelle, elle devient contextuelle et physique. Ces textes mettent en évidence l'importance du non-dit et ses conséquences sur les personnages. Grau explore également ce thème dans la nouvelle "Hunter," qui met en scène une femme qui a le sentiment d'avoir perdu sa vie en même temps que les siens à la suite d'un crash aérien. Grau, comme Ellen Glasgow en son temps, souligne l'importance du passé dans toute quête de vérité ; comme l'indique E. Stanly Godbold, Jr. au sujet d'un poème de Glasgow intitulé "The Hunter," "The hunter of Truth (...) must search the past for his own answer to the question of what is Truth."¹¹ Chasseurs de vérité, les personnages de Grau tentent de découvrir ce que cachent les mots, leurs maux ; comme le rappelle Glasgow dans certains de ses poèmes

8 Mary Campbell, "Miss Grau Eyes Her Novel," *New Orleans Times Picayune* (27 June 1965): section 3, page 5.

9 W. M. Frohock, *The Novel of Violence in America, 1920-1950* (Dallas: Texas University Press, 1950) 3.

10 Flannery O'Connor, "The Fiction Writer and His Country" (1957), rpt. in *Mystery and Manners: Occasional Prose*, eds., Sally and Robert Fitzgerald (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1969) 34.

11 E. Stanly Godbold, Jr., *Ellen Glasgow and the Woman Within* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1972) 60.

et plus particulièrement dans “The Vision of Hell,” “‘It is the damned you look upon,’ God said:/ ‘The earth is hell.’”¹² Grau décrit l’enfer du monde d’aujourd’hui, du Sud mais aussi des États-Unis, dans des récits de femmes qui s’efforcent de donner un sens à leur vie. Le recours à la violence chez Grau rappelle les mots de Louise Y. Gossett à propos de Caldwell et Faulkner puisque chez elle également, “violence in characters and incidents [have] structural, symbolic, and thematic importance.”¹³

1. *The House on Coliseum Street* : Violence des mots/maux et quête de sens

Le second roman de Shirley Ann Grau s’ouvre, comme “The Ballad of the Sad Café” de Carson McCullers, sur un lieu où la peur de l’autre, de l’étranger, est omniprésente. De la même façon que dans la nouvelette de McCullers, les volets de la maison qui prête son titre au roman de Grau s’ouvrent et se referment et, comme chez Miss Amelia, on voit parfois apparaître “a hand [that] will slowly open the shutter and a face [that] will look down on the town.”¹⁴ Ainsi, le narrateur explique :

Coliseum Street was quiet. There was no traffic, there never was. The houses always looked closed and deserted, their galleries dusty and empty. No one ever walked by. (...) Only occasionally a wino or a mainliner would come stumbling along, straying from the slums a dozen blocks or so away, over by the levees that guarded the river. And then, routinely, one of the householders would telephone the police.

[...]

That particular morning, a Tuesday, the second of June, one of the strays entered the street. He stood for awhile at the corner, squinting into the leafy corridor. [...]

The street closed up itself, like a doodlebug rolling into a ball. [...]

All down the street the windows that looked out on the front porches (the windows that were nearly always kept open for a cross breeze) were closing. There was a little flutter all along Coliseum Street, as if a wind was blowing.¹⁵

12 Ellen Glasgow, “The Vision of Hell,” *The Freeman and Other Poems* (New York: Doubleday, Page & co., 1902) 46. Cité par Godbold 60.

13 Louise Y. Gossett, *Violence in Recent Southern Fiction* (Durham: Duke University Press, 1965) 4.

14 Carson McCullers, “The Ballad of the Sad Café” (1943), rpt. in *Collected Stories of Carson McCullers* (New York: Mariner Books, 1998) 197.

15 Shirley Ann Grau, *The House on Coliseum Street* (1961; New York: Avon Books, 1986) 22-23. Par la suite, le roman sera abrégé HCS dans le corps du texte.

C'est dans cette atmosphère de méfiance que se situe l'action du roman. Le calme qui règne est plus oppressant qu'apaisant ; l'utilisation de négations dans le premier paragraphe suggère un monde fermé, ce qui est confirmé par 'The street closed up itself'. La rue se présente comme un piège prêt à se refermer sur celui qui aura le malheur d'y poser un pied. Comme si la négation dans "There was no traffic" n'était pas suffisante, le narrateur ajoute "there never was", insistant ainsi à nouveau sur le fait que c'est un monde clos qui est décrit. Toute intrusion devient menace et amène la rue à se refermer à chaque fois un peu plus sur elle-même. Le lecteur, comme le vagabond, devient un intrus dans la poussière de la rue – stratégie narrative fréquente notamment chez Faulkner¹⁶, que Grau reprend pour faire pénétrer le lecteur dans l'intrigue. La fine couche de poussière qui s'est déposée sur la galerie extérieure suggère, comme chez Faulkner¹⁷, qu'elle dissimule un secret ; elle étouffe la violence des hommes et semble la justifier. Dans "Dry September"¹⁸ de Faulkner comme dans "Saturday Afternoon"¹⁹ d'Erskine Caldwell, la chaleur et la poussière auxquelles est associée la violence sont désignées comme responsables de la violence des blancs contre les noirs. Dans sa comparaison des deux nouvelles, Michel Bandry souligne que le Géorgien a recours au comique et fait montre d'un « parti pris d'exagération et d'humour noir »²⁰, et que chez lui, « le comique joue sur du potentiellement raciste, mais par sa force même exclut toute exploitation raciste »²¹. Il en va de même pour Grau, qui insiste sur l'étroitesse d'esprit des « petits blancs » et parvient par le truchement de l'écriture à lever une partie du voile sur la violence avec laquelle les Sudistes tentent d'étouffer le passé : "It is as if the past, feeling

16 Jacques Pothier note au sujet de *Sanctuary* : « Le regard est prêté à 'l'intrus', figure faulknérienne par excellence ». *William Faulkner : Essayer de tout dire* (Paris : Belin, Coll. « Voix américaines », 2003) 38.

17 Voir l'article de Marie Liénard, "Faulkner's Poetics of Heat: Summer's Curse," *The Faulkner Journal* 14.1 (Fall 1998): 53-66.

18 William Faulkner, "Dry September" (1930), rpt. in *The Collected Stories* (1950; New York: Vintage International, 1995) 169-183.

19 Erskine Caldwell, "Saturday Afternoon" (1930), rpt. in *The Stories of Erskine Caldwell* (Athens: University of Georgia Press, 1996) 28-33.

20 Michel Bandry, « Bisco et les autres, ou Blancs et Noirs dans l'œuvre de Caldwell », *Études anglo-américaines* 53 (1988) : 132.

21 Michel Bandry, *Erskine Caldwell : Humour et misère* (Paris : Belin, Coll. « Voix américaines », 1997) 56.

itself threatened, turned in an insane rage to demolish the present.”²² Cet effort de démolition est d’autant plus insidieux et sournois qu’il se produit par l’intermédiaire de la poussière, qui recouvre tout ; dans le même temps, c’est précisément sous cette couche de poussière que se trouve la source de l’écriture sudiste, résumée ainsi par C. Hugh Holman :

In a sense the southern writer has been a scapegoat for his fellow Americans, for in taking his guilt upon himself and dramatizing it he has borne the sins of us all. I believe that the powerful impact which southern writing made upon the tormented world of the twentieth century is a commentary on the painful extent to which our total experience makes the southern experience intelligible, so that the southern writer, who has faced the bitter paradoxes of his world and found in them the element of tragic grandeur, can speak as brother and friend to his troubled nation. In doing so he sometimes seems to betray the trust of his southern friends and to portray them in anger and harshness, but he does it as an American and in love.²³

Poussière et secret sont intimement liés dans *The House on Coliseum Street* ; si le vagabond s’interroge sur l’intérieur des maisons de la rue du Colisée, la jeune Joan Mitchell, elle, est intriguée par l’extérieur, par l’étranger : “Joan Mitchell stood in the upstairs front hall – she had opened one of the shutters – and watched” (HCS 23). Spectatrice à ce stade du roman, Joan va pourtant être au cœur même de l’action car c’est son secret que le lecteur est sur le point de découvrir. Il y a donc ici un mouvement du dehors vers le dedans et du dedans vers le dehors qui suggère déjà la rencontre du lecteur avec Joan. Prisonnière de son histoire, elle pourrait comme le Lancelot de Walker Percy nous lancer : “Come into my cell. Make yourself at home.”²⁴

La prison de Joan, à l’instar de celle de Lancelot, est double car le personnage est à la fois prisonnier d’un corps qu’il ne reconnaît plus et d’un environnement social qui le met constamment sous pression. La violence qui surgit est double elle aussi et reproduit le même format que chez Percy. 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. À travers le texte, la violence du corps s’exprime. Quand elle

22 Louise Y. Gossett, *Violence in Recent Southern Fiction* 136.

23 C. Hugh Holman, “Is there a Southern Literature?” (Transcript of a lecture read on 20 March 1978 at Peace College, Raleigh, N.C.) Folder #184, *C. Hugh Holman Papers* #4537, Southern Historical Collection, Wilson Library, University of North Carolina at Chapel Hill, 15.

24 Walker Percy, *Lancelot* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977) 3.

rentre de son expédition mortifère, Joan retrouve sa chambre et son désir du dehors se répète :

Ever since she was little she had wanted to get away. (...) Now, as she went about opening the windows and opening the screens and blowing the accumulation of gnats and moths out of the window sill, and shaking a faint film of dust off the organdy curtains, there was an ache in her chest that was an actual pain. (HCS 17)

En ouvrant les fenêtres de sa chambre, Joan rouvre la plaie laissée par l'avortement car elle comprend que même si les fenêtres sont ouvertes sur l'extérieur, la rue du Colisée demeure fermée sur elle-même. Là aussi, la fine couche de poussière qui s'est déposée suggère que la blessure est récente. Malgré le recours à la polysyndète qui permet ici de repousser la douleur jusqu'au dernier segment de la phrase, celle-ci est trop vive pour être oubliée : elle devient, pour reprendre les mots de Julia Kristeva, « le lieu du sujet (...) Limite incandescente, insupportable entre dedans et dehors, moi et autre »²⁵. Elle apparaît d'autant plus marquée que, même refoulée, elle ne peut être mise de côté et s'impose à Joan comme une ultime trace de son enfant perdu, une forme de ce que Kristeva appelle « l'objet toujours déjà perdu »²⁶.

Comme Katherine Anne Porter, Grau utilise le pouvoir des mots pour dépeindre au mieux les maux de Joan. Élisabeth Lamothe explique en effet que « Porter a systématiquement recours à des images d'une extrême violence alors qu'elle livre ses combats avec les mots et la forme, le travail créateur la mettant dans des états assimilables à la torture »²⁷. Quand Joan prend conscience de sa grossesse, elle sait déjà que l'avortement est proche et elle ressent les changements qui s'opèrent dans son corps comme si son ventre l'implorait de ne pas commettre l'irréparable :

she noticed that her legs ached. And they never had before. Her back bothered her too, as if she had been carrying something heavy and had almost strained it.

And why did she feel this way, she wondered, groggily. There wouldn't be any weight to the child. Not yet. And there wouldn't ever be. (HCS 109)

25 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection* (1980 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1993) 165.

26 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* 22.

27 Élisabeth Lamothe, « 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) 166-167.

La structure paratactique insiste sur les sensations nouvelles qui prennent possession du corps de la jeune fille. Le rythme des phrases est morcelé comme semble l'être, à ce stade, la vie de Joan. Le mouvement dehors-dedans est ici reproduit et le personnage prend de la distance vis-à-vis de son corps devenu étranger. Après l'avortement, Joan est envahie par le vide provoqué par le retrait de l'embryon : "she lay at night listening to the echoing emptiness inside her, caverns and echoing passages of bones, empty rooms and cages one after another" (HCS 115). À l'instar de Mick Kelly dans *The Heart is a Lonely Hunter* de Carson McCullers, dont le narrateur dit "the music was her", en écoutant résonner le vide dans son ventre Joan devient à son tour ce vide et on pourrait gloser : 'emptiness was her'. Si Mick explore les partitions et se les réapproprié mentalement, Joan tente pour sa part de donner un sens au vide qui a pris place dans son corps et dans son cœur. Elle se laisse dépérir : "Her face was thinner. Each morning darker circles under her eyes stared at her; and each morning resolutely she covered them with make-up" (HCS 115). Bien que le maquillage permette à Joan de dissimuler son mal-être, celui-ci se développe néanmoins à l'intérieur de son corps et elle comprend, comme Granny dans "The Jilting of Granny Weatherall" de Porter, que "A woman needed milk in her to have her full health."²⁸

L'enfant perdu hante Joan, qui ne peut s'empêcher de penser, "I had life too, right in my belly; after a while it would have begun to move and stir; and now I'm empty and quiet..." (HCS 126). Les points-virgules qui ponctuent cette phrase mettent en évidence les liens de cause à effet et suggèrent la continuité et non l'interruption de la chronologie. Le segment central, en présentant une éventualité que Joan n'a pas eu l'occasion de connaître, témoigne au sein même de la phrase de la violence des sentiments que l'adolescente ressent au tréfonds d'elle-même. Quand Joan note qu'elle n'a pas vu de couple depuis plusieurs jours, la narration prend un nouveau tournant. L'adolescente établit inconsciemment un lien entre couple et enfant, et fait alors remonter en elle la mélancolie de la mère qui a perdu son bébé :

Empty inside and lonesome. Caverns and caves, echoing. The Holy Ghost now. Or the Shower of Gold....

28 Katherine Anne Porter, "The Jilting of Granny Weatherall," *Flowering Judas and Other Stories* (1935; New York: Signet Modern Classics, 1970) 99.

Being one is so lonesome. With another heart ticking away inside. A different beat. A ragged pattern. The little ticking heart. The soft floating seaweed bones.... (HCS 162)

La référence mythologique évoque la grossesse de Danaé qui reçoit de Zeus une pluie d'or, et annonce l'exclamation de Joan : "it is a pity you have to have a man for it" (HCS 172). Pour palier à sa solitude existentielle, « son manque à être », pour reprendre les mots de Ginette Castro au sujet d'Edna Pontellier dans *The Awakening*²⁹, Joan écrit une lettre à la jeune fille qu'elle a aperçue au bras de Michael, le père de l'enfant qu'elle aurait pu avoir : "Do you think your parents would be interested in hearing that you're having an affair with M.K.?" (HCS 161). Ceci constitue la première étape de la vengeance de Joan : après avoir avorté elle se rend compte de son amour pour Michael et comprend qu'il est son seul lien avec l'enfant perdu, aussi souhaite-t-elle qu'il se retrouve seul à son tour :

I didn't love Michael then, but I love him now. And how did that happen? I didn't love him last June. Not even the day we went hunting for the stuffed owls...

Last June. That was when it started. Way back. Four months ago. On a close hot morning last June. (HCS 18-19)

Toute la narration a pour but de faire naître l'enfant malgré tout, de comprendre son développement dans le corps de sa mère. La scène finale dans laquelle Joan raconte au doyen son aventure avec Michael pour lui faire perdre son emploi prend alors tout son sens : "As she went along she knew she was not telling the truth, the whole truth. That she was changing it slightly. That she was deliberately destroying a man" (HCS 186). Comme elle, Michael aura ainsi perdu une partie de lui-même, bien que ce ne soit pas sur le plan émotionnel. Ici, la destruction de soi semble immanquablement amener la destruction de l'autre dont parle Emmanuel Levinas dans sa préface à *Totalité et infini* :

la violence ne consiste pas tant à blesser et à anéantir, qu'à interrompre la continuité des personnes, à leur faire jouer des rôles où elles ne se retrouvent plus, à leur faire trahir, non seulement des engagements, mais leur propre substance, à faire accomplir des actes qui vont détruire toute possibilité d'acte³⁰.

29 Ginette Castro, « La Mère absente et/ou le manque à être d'Edna Pontellier », *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures & Civilisations du Monde Anglophone* 3 (octobre 1993) : 133-138.

30 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité* (1971 ; Paris : Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 2003) 6.

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). Joan révèle ce qui devait être tu, elle résume l'événement en des termes durs, comme pour condamner une société dans laquelle elle n'a pas eu le droit de mettre fin à sa solitude en donnant naissance à un enfant : "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 et l'indétermination du sexe du fœtus. Ce dernier n'a pas eu le droit d'être, il est resté chose.

La scène des volets apparaît alors comme un événement proleptique et l'analyse d'Anne-Marie Bonifas prend un autre sens :

les volets se ferment, les nurses rentrent précipitamment les enfants, le silence se fait. (...) La police, mystérieusement prévenue, vient enfin emmener le vagabond. Alors les volets peuvent se rouvrir, les enfants reprendre leurs jeux. Il ne s'est rien passé³¹.

Le vagabond symbolise non seulement l'enfant qu'on a retiré à Joan, mais aussi le cœur, ou plutôt les sentiments, qu'elle ne peut dévoiler. *The House on Coliseum Street* puise sa force dans le non-dit et permet une incursion dans la violence intérieure qui s'est emparée de Joan. Contrairement au non-dit pesant, le dit donne à voir ce que Joan ressent au plus profond d'elle-même, l'espoir d'être à nouveau enceinte : "If I could get pregnant again, I wouldn't be so lonely. At least not for a time. There'd be two everywhere I went then, for a while" (HCS 190). Dans *The House on Coliseum Street*, c'est le cœur qui parle et qui est la source de la violence que tente d'exprimer Joan, contrairement à la situation présentée dans *The Keepers of the House*.

31 Anne-Marie Bonifas, « Sur un problème sudiste : Shirley Ann Grau et les fantômes du passé », *Études anglo-américaines* 27 (1976) : 99.

2. Quand l'amour des uns fait naître la violence des autres : *The Keepers of the House*

S'il est un roman dans la fiction de Grau qui épouse totalement l'adage selon lequel le Sud est la région des conteurs³², c'est bien *The Keepers of the House*³³. Il ne fait pas de doute que, comme elle l'a dit dans plusieurs entrevues, c'est son roman le plus autobiographique³⁴. Elle se souvient : "Everybody told stories, the cook and the yardman and my grandfather. The way to keep a child amused was to tell stories."³⁵ Comme l'enfance de Grau et tel un palimpseste, *The Keepers of the House* est composé d'histoires superposées les unes aux autres. Le roman repose sur les souvenirs d'Abigail Howland, des souvenirs personnels mais aussi collectifs qui ont forgé sa connaissance de la dynastie familiale. D'ailleurs, assez tôt dans sa narration, elle déclare :

Everyone tells stories around here. Every place, every person has a ring of stories around them, like a halo almost. People have told me tales ever since I was a tiny girl squatting in the front dooryard, in mud-caked overalls, digging for doodlebugs. They talked to me, and talked to me. Some I've forgotten but most I remember. And so my memory goes back before my birth. (KH 12)³⁶

-
- 32 En 1972, lors d'une entrevue avec William F. Buckley, Jr., Eudora Welty déclarait : "I think the Southerner is a talker by nature, but not only a talker – we are used to a listener and that does something to our narrative style, I think..." Rpt. in *Conversations with Eudora Welty*, ed., Peggy Whitman Preshaw (Jackson: University Press of Mississippi, 1984) 94.
- 33 Shirley Ann Grau, *The Keepers of the House* (1964; New York: Avon Books, 1985). Toutes les références précédées de l'abréviation KH dans le corps du texte renvoient à cette édition.
- 34 Voir en particulier Mary Campbell, "Miss Grau Eyes Her Novel"; Carlton Cremeens, "An Exclusive Tape-recorded Interview With Shirley Ann Grau," *Writer's Yearbook* 37 (1966): 20-22, 111-112; et Don L. Keith, "A Visit with Shirley Ann Grau," *Contemporaria* 2.2 (1972): 10-14.
- 35 John Canfield, "A Conversation with Shirley Ann Grau" 48.
- 36 Dans son article « 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]), Claude Richard explique que ceci est un trait significatif de l'écrivain sudiste : « Tous les romanciers sudistes partagent le sentiment obscur de posséder, enfouie au plus profond d'eux-mêmes, une prodigieuse mémoire inconsciente qu'il leur faut tenter de posséder à nouveau » (95).

La répétition de 'every' et les allitérations en 't-' et 'd-' renforcent ici l'idée que le passé repose sur des bavardages interminables qui se répètent d'une génération à l'autre ; comme l'observe Claude Richard, « le passé survit dans le langage, un monde sourd où l'on écoute encore (...) la litanie des ancêtres »³⁷. C'est également le besoin de raconter l'H/histoire, de la revivre et de lui permettre de vivre à travers d'autres, qui motive les conteurs du Sud comme Abigail.

Dans *The Keepers of the House*, Grau ne traite pourtant pas des problèmes qui touchent le Sud au moment où elle rédige le roman : aucune référence n'est faite aux mouvements pour les droits civiques ; en revanche, comme l'explique James McBride Dabbs, Grau décrit ici "the bitterness and the violence of whites, enraged by pressures toward integration."³⁸ Quand elle entame la partie consacrée à son grand-père, Abigail donne au lecteur les clés de son histoire : "I want to tell you the story of my grandfather, and Margaret Carmichael, and me. It's hard to know where to begin, everything leading back and weaving into everything else the way it does" (*KH* 6). Tout commence donc par une envie incontrôlable de dénouer l'histoire familiale, qui transparait dans l'utilisation du verbe de volonté 'want'. L'ordre des personnages correspond aux différentes parties du roman, qui commence et se termine dans le présent après un voyage dans le passé, au travers de trois histoires intimement liées qui forment un tout, ce que suggère le choix des mots : 'everything leading back and weaving into everything else the way it does'. Le roman, introduit par un bref état des lieux de la situation au moment de l'énonciation par Abigail, repose sur l'histoire du grand-père, William, puis sur celle de Margaret, et enfin sur celle d'Abigail, qui clôt le roman et ramène l'histoire à la situation initiale. Pour rendre le roman plus limpide, Grau a donné à chaque partie le nom du personnage sur lequel elle porte. S'il est difficile pour Abigail de trouver un début à l'histoire, la structure du roman est tout à fait claire. Le passé, qui dépeint la vie des Howland et celle de Margaret, est encadré par le présent, c'est-à-dire le moment où Abigail décide de prendre la parole après les violentes actions des habitants de Madison à son encontre.

37 Claude Richard, « Mémoire et expérience chez les jeunes romanciers sudistes » 92.

38 James McBride Dabbs, *Civil Rights in Recent Southern Fiction* (Atlanta: Southern Regional Council, 1969) 86.

Abigail Howland est la colonne vertébrale du roman. Les zones d'ombre des histoires qu'elle a entendues tout au long de sa vie seront éclairées à la fin du roman et le lecteur comprendra alors mieux pourquoi Abigail a inclus dans les prolégomènes une description du saccage dont la maison familiale a fait l'objet :

...the turf has been broken and torn. It looks a bit like a choppy sea. The paling fence is completely gone; all you see is the gentle fountain-like rise of the branches of the Cherokee rose that grew on it once.

I shall not replace that fence. I want to remember.

As I stand there in the immaculate evening I do not find it strange to be fighting an entire town, a whole country. ... (KH 3)

Au cœur du récit est la mémoire, et Abigail compte bien se souvenir du passé en laissant des traces dans le présent. On trouve à nouveau dans ce passage l'utilisation du verbe 'want' qui atteste de la volonté du personnage à dire. Abigail est prête à affronter la ville pour défendre son histoire, sa maison. La raison de la haine qui a poussé les habitants à mettre à feu et à sang une partie du domaine des Howland se trouve sur un bout de papier : "It was a photostat of a certificate of marriage. Between William Howland and Margaret Carmichael. The place was Cleveland. The date was April 1928..." (KH 289). Ce document est à la source du roman car c'est lui qui pousse Abigail à raconter ses souvenirs, à les ordonner et à dire à travers eux l'admiration et la fierté qu'elle ressent pour son grand-père ; elle a maintenant en main la preuve de ce qu'elle a toujours su : "my grandfather had been a good man. (...) he had found a woman to fill the last decades of his life and (...) he had married her. A good man" (KH 289). *The Keepers of the House*, c'est l'histoire d'un homme qui culmine avec la révélation de sa bonté d'âme.

C'est en quelque sorte un passé composé, voire composite, qui est présenté. Chaque histoire a sa voix, filtrée par Abigail, et résonne à chaque étape qui est contée. Comme un puzzle géant, les différentes parties qui constituent le roman s'imbriquent les unes dans les autres, en particulier dans le cas de la seconde et de la troisième parties du récit, consacrées respectivement à William et Margaret. Le récit de la rencontre des deux personnages fait le lien entre les deux sections, et comme pour Will et Allie dans *The Second Coming* de Walker Percy, William et Margaret partagent l'espace du chapitre qui suit leur rencontre. En entrant dans la vie de William, Margaret pénètre dans l'univers des Howland et parvient à s'y faire une place. « William » se termine sur les mots suivants :

That was the way it began. That was how he found Margaret, washing clothes by a creek that didn't have a name. She *lived* with him all the rest of his *life*, the next thirty years.

Living with him, she *lived* with us all, all the Howlands, and her *life* got mixed up with ours. Her face was black and ours were white, but we were together anyhow. Her *life* and his. And ours. (KH 86, je souligne)

Ces quelques lignes résumant la rencontre qui a été narrée au lecteur dans les pages qui précèdent. Tout part de William et se répercute sur les autres membres de la famille, c'est lui l'initiateur de l'histoire et c'est son fantôme qui plane sur Abigail à des stades clé de l'intrigue. Mais les répétitions du verbe 'live' et du substantif 'life', ainsi que la place de la section qui est consacrée à Margaret (au centre du roman), laissent penser que c'est elle le maillon central chez les Howland et dans le récit. Un peu comme le ruisseau, Margaret n'a pas encore, à ce stade du récit, de patronyme. Cet état de fait est renforcé plus loin au moment de sa mort, quand Abigail reprend presque à l'identique les commentaires cités ci-dessus : "That was the end of the girl my grandfather had met on a cool morning washing clothes in a little creek that didn't have a name" (KH 261). Il est intéressant de noter qu'Abigail insiste sur le fait que le ruisseau n'avait pas de nom, ce qui renvoie symboliquement à Margaret. En entrant dans la famille Howland, cette dernière devient une personne à part entière et cesse d'exister dans le monde en tant qu'ombre³⁹. Plus tard, Abigail découvre que William avait secrètement épousé la jeune femme malgré le risque encouru dans un Sud où le mélange des couleurs était perçu comme une menace. On retrouve dans le roman de Grau une situation qui est plus souvent tue que décrite. Plus d'un siècle après *The Quadroone* (1841) de Joseph Holt Ingraham, Grau dépeint ce que Simone Vauthier avait déjà observé chez lui,

[un] mariage contraire aux usages [opposant ainsi] la liberté de la passion aux contraintes de la société, l'authenticité transparente de l'individu aux préjugés du monde. [...] En donnant le spectacle d'une transgression possible, la fiction donne une

39 Contrairement à Stanley, dans *The Condor Passes*, qui ouvre la narration sur des mots semblables à ceux de *Invisible Man* dans le roman de Ralph Ellison : "Me? What am I? Nothing. [...] I'm invisible too. They look and don't see me." Shirley Ann Grau, *The Condor Passes* (1971 ; New York: Fawcett, 1972) 7.

réalité à ce que le code tient pour impossible. La transgression romanesque du tabou racial est particulièrement significative parce qu'elle passe par la parole.⁴⁰

La parution de *The Keepers of the House* déclenche une violence qui fait écho au contenu du roman. La presse rappelle l'affaire en 1999, à l'occasion d'une nouvelle édition du livre ; un journaliste résume avec Grau ces faits alarmants, même si le ton est alors à l'ironie :

...bumbling Ku Klux Klansmen tried to burn a cross on her front lawn. The men apparently forgot to bring a shovel, and couldn't drive the cross into the ground. So it burned lying flat on Grau's yard – not a terribly intimidating sight. 'It scorched a few feet of grass and it scared the neighbours, but I wasn't even here (...),' she said.⁴¹

La fiction a précédé la réalité dans le cas de Grau puisque dans "The Empty Night," une nouvelle antérieure au roman, qui en offre une forme embryonnaire, la narratrice regarde par la fenêtre et observe :

I find myself staring out that front window. And each time I'm surprised to see that the yard is empty, that the burned mark on the grass is gone. The mark that lasted only a week or so until the new growth came up, that summer nearly thirty years ago.

In spite of myself, I always seem to stand a few minutes, remembering. It's as if, having seen it a certain way once, I can't ever seem to see it different again.⁴²

La brièveté de la nouvelle met d'autant plus l'accent sur la violence des blancs qui se sentent trahis par l'un des leurs. Ces quelques lignes suggèrent que si la nature végétale se renouvelle, la nature humaine n'oublie pas. Paul Ricœur explique : « contre l'oubli destructeur, c'est l'oubli qui préserve. (...) L'oubli de réserve est (...) ce qui rend possible la mémoire et la reconnaissance même »⁴³. Pour la narratrice, la marque est gravée dans son cœur comme la lettre écarlate sur la poitrine de Dimmesdale dans le roman de Hawthorne, qui figure la blessure de celui ou celle qui est incompris par la société. Tout commence quand le grand-père de la narratrice est suspecté d'entretenir une relation avec sa servante

40 Simone Vauthier, « Jeux avec l'interdit : La sexualité interracial dans le roman de Joseph H. Ingraham, *The Quadroone* », *Recherches Anglaises et Américaines* 11 (1978) : 137, 141.

41 Doug Simpson, "Author not Afraid to Tackle Touchy Subjects," *The Ottawa Citizen* (27 December 2003): I.6.

42 Shirley Ann Grau, "The Empty Night," *The Atlantic Monthly* 209 (May 1962): 49. Les références à ce texte seront par la suite incluses dans le corps du texte sous l'abréviation EN.

43 Paul Ricœur, *Histoire et vérité* (1955 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais, » 2001) 334.

noire car il achète pour les enfants de celle-ci les mêmes friandises qu'à ses petits-enfants. L'incompréhension envahit la petite ville qui s'exclame, par l'intermédiaire de Jesse Colton : "Candy for nigger kids—" (EN 50). Le Ku Klux Klan surgit alors et met le feu à une croix de bois, brise le portillon qui mène au jardin et menace William. Cet acte de barbarie ne touche pas seulement William mais toute sa famille, et il fait face sans hésiter aux hommes masqués en leur lançant : "It's my house, (...) and it was my father's house. And the people in it – black or white or green – they're none of your godamn business. I don't owe you no accounting, but I'm telling you this – the whole lot's staying" (EN 54). Lieu sacré et intime, la maison est protégée par son histoire et lorsque William désigne les lâches qui se cachent derrière des masques, "Not talking (...) Now that means I know you all and you're plain worried I might recognize you" (EN 54), ils préfèrent faire marche arrière, comme s'ils avaient enfin compris la pusillanimité de leurs actes.

Dans *The Keepers of the House*, quand Abigail rend visite à Margaret après la mort de son grand-père, elle donne tout leur sens aux mots 'Her life and his. And ours.' Bien que le rythme ternaire soit ici brisé par un point, Abigail met ensuite l'accent sur la vie qu'elle a partagée avec Margaret au sein de sa famille. Pour elle, Margaret était plus qu'une simple domestique : "This was my mother, she had raised me, my grandmother too..." (KH 247). Alors qu'Abigail est prête à partir, Margaret lance "He's not like us" (KH 247) en parlant de John, le mari d'Abigail. C'est ce 'us' unifiant qui fait prendre conscience à Abigail de la présence intemporelle du passé dans sa vie. Ce 'us', dit-elle, la lie à Margaret et à son grand-père dans ce qu'on pourrait appeler un triangle du secret. Avec ce 'us' surgit le fantôme de William qui, bien qu'il ne se soit jamais absenté, reprend soudain la place vacante qu'il a laissée à sa mort et, devenu fantôme, accompagne Abigail :

On the drive back, he rode right along beside me, telling me how it had been when he had lost his way in the swamp, and had to walk home from New Church. [...] He was sitting beside me. I could see him. If I looked straight ahead at the road, he was there, right in the corner of my eye. (KH 247)

L'histoire qui est contée à Abigail est celle de la rencontre avec Margaret, cette rencontre décisive qui va changer le cours de son histoire et amener le Sud à faire preuve de violence contre ceux qui ont brisé les codes.

Le sujet central qui sous-tend le roman est en effet l'histoire d'amour qui unit Margaret et William. Dans la partie consacrée à Margaret, le récit de

la rencontre est à nouveau repris, mais cette fois il prend sa place dans la vie de la jeune femme, alors âgée de dix-huit ans : “It was one of those cool early mornings – she had left the house long before it was light – washing her clothes in the clear creek water, that she met William Howland” (KH 126). C’est l’offre de William qui unira les deux personnages à l’issue de cette brève entrevue : “‘So there’s one thing sure,’ he was saying. ‘I got to get myself a housekeeper’” (KH 127). En réponse à cette proposition camouflée, la voix de Margaret apparaît sans guillemets dans le texte : “I weren’t paying any mind, she protested silently” (KH 127). Il s’agit d’un des rares moments où le ‘je’ n’émane pas d’Abigail ; le personnage de Margaret semble ainsi se dessiner : une femme de caractère qui ne prête guère attention aux propositions d’inconnus. Pourtant quand William clarifie sa pensée, “‘You might want the job, seeing it’s open’” (KH 128), elle accepte l’offre et signale la naissance d’un amour qui continuera même après la mort de William ; en effet, Margaret disparaît en suivant une voix qui la guide vers le lieu où William a péri un an plus tôt : “‘Somebody calling outside,’ she said. And she went, without a coat or a shawl, though the ground was already lightly frozen and crackled under her heavy steps” (KH 260). Paradoxalement, si l’amour a été plus fort que tout du vivant de William et Margaret, la violence incontrôlée des habitants de Wade County contre les Howland commence quand ils apprennent le mariage et que les deux amoureux ont disparu.

Comme le fait remarquer Louise Y. Gossett, “*The Keepers of the House* brings together intense private crises and the history of violence in the South in the voice of Abigail, who must defeat Wade County in order to defend her family.”⁴⁴ Le tableau que brosse Abigail de la situation ne manque pas d’humour et montre l’idiotie de ceux qui perpètrent de tels actes de violence contre leurs voisins : “They had trouble firing the barn. One by one, the entire group left the front of the house and drifted down there to help” (KH 311). Même la grange semble résister aux assauts, ce qui permet à Abigail d’opérer une diversion : pendant que les hommes tentent de mettre le feu, elle en profite pour incendier leurs voitures (KH 316-317). Tandis que les hommes se rassemblent dans la cour de la maison, Abigail les observe : “They were standing there on the lawn, a little group together, their faces expressionless” (KH 321). Pas de masque dans

44 Louise Y. Gossett, *Violence in Recent Southern Fiction* 178.

cette version de l'histoire, comme si de telles actions étaient si facilement oubliées par les forces de l'ordre qu'il ne servirait à rien de se cacher. Abigail dira plus tard, "They weren't wearing masks. I suppose they were in too much of a hurry to bother with them" (KH 339).

Dans ce roman, Grau ne condamne pas seulement les organisations secrètes qui pullulent dans le Sud mais également la justice, qui ne fait rien pour contrer ces groupes. Après avoir fait fuir les agresseurs, Abigail décide d'élaborer une vengeance car, comme elle l'explique, "I wanted everyone to know for sure what was happening, and who was responsible" (KH 334). Elle décide alors de fermer tous les lieux de travail qui lui appartiennent : d'abord l'hôtel (KH 335), ensuite les usines (KH 340-341) ; et de conclure : "You watch. This town's going to shrivel and shrink back to its real size.... It wasn't Will Howland you burned down, it was your own house" (KH 341). À travers toutes les étapes du roman, le lecteur voit grandir Abigail, de la petite-fille gâtée à la jeune épouse soumise, de la mère divorcée à la femme résolue qui n'a pas peur de se brûler les ailes pour dire la violence et la condamner. On trouve ici un bon exemple de ce que René Girard décrit dans *La Violence et le sacré* : « Dès que la violence se déchaîne, le sang devient visible ; il commence à couler et on ne peut plus l'arrêter, il s'insinue partout, il se répand et s'étale de façon désordonnée. Sa fluidité concrétise le caractère contagieux de la violence »⁴⁵. Épaulée par les fantômes du passé qui apparaissent à des moments cruciaux de la narration (KH 325 par exemple), Abigail sent sa force s'accroître et se refuse désormais à « accepter [une] identité truquée », pour reprendre les mots d'Anne-Marie Bonifas⁴⁶. Les fantômes donnent force à son combat et lui permettent une autre ouverture sur elle-même, ce que Nancy, dans la nouvelle "Hunter," est incapable de faire.

3. "Hunter" ou l'identité égarée dans la violence de la mort

"Hunter" s'ouvre sur une scène violente d'accident : alors que l'avion qui mène Nancy Martinson et sa famille à Clarksdale est sur le point d'atterrir, il s'écrase, emportant avec lui toute la famille de Nancy et les autres

45 René Girard, *La Violence et le sacré* (1972 ; Paris : Grasset et Fasquelle, 1976) 56.

46 Anne-Marie Bonifas, « Sur un problème sudiste : Shirley Ann Grau et les fantômes du passé » 104.

passagers ; elle est la seule rescapée. À partir de ce moment, Nancy va tenter désespérément de rejoindre sa famille. Selon elle, un seul moyen lui permettrait de retrouver les siens dans l'au-delà :

"I have a bottle of Seconal just for the purpose. But that wouldn't work. [...] Then I'd be lost and without them forever. You'll understand if you give yourself time to think about it. (...) I have to find the right spot to enter. [...] They'll wait for me, they'll know I'm looking for the way. And one day I'll find it."⁴⁷

Nancy est intimement convaincue que seul un autre crash aérien lui ouvrira la porte tant convoitée. Aussi, comme le remarque Grau, "[the story's] appeal is not rational but emotional. Its subject is the love that surpasses death, an idea that is very dear to the human heart. We want so much to believe it is true."⁴⁸ "Hunter" est une nouvelle sur l'espoir de retrouver un jour les êtres chers, ceux qui sont à jamais perdus pour le monde physique mais qui continuent de vivre dans le cœur de ceux qui sont restés.

La violence de l'accident est résumée en trois brefs paragraphes qui disent l'amour mais aussi la mort :

She saw her daughter – recognized the blue and white stripes of her dress – saw her daughter, arms outstretched, rise to meet it. Pass through the gleaming gateway and vanish.

Next to her, her husband was rising, stretching. She saw clearly the initial on his shirt sleeve. He reached for her, missed, called to her. Before he vanished in the brilliant light.

She too would follow.... But the arms wrapped around her body refused to loosen their grip. Her feet stamped down against the lurching floor and found nothing there. She struggled, bent double, thrashing from side to side. (H 22)

Ce passage exprime l'impuissance du personnage face à la violence de l'impact. Elle peut « voir », comme le suggèrent les répétitions du verbe, mais elle est tétanisée : son cerveau ne contrôle plus ses mouvements, ses membres sont devenus autonomes ('Her feet stamped down...'). L'usage de la parataxe met en valeur la coupure qui s'opère entre Nancy et les membres de sa famille. La dernière phrase du premier paragraphe est dépourvue de sujet et annonce la disparition inscrite dans le dernier mot, 'vanish'. Le mari de Nancy disparaît de la même façon malgré ses efforts pour atteindre sa femme. La coupure de la phrase dit la séparation qui s'opère au sein du couple et ne peut être empêchée. Enfin, le dernier

47 "Hunter," *Nine Women* (New York: Alfred A. Knopf, 1985) 37. Les références ultérieures à la nouvelle seront données dans le corps du texte précédées de l'abréviation H.

48 Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 27 août 2006.

paragraphe annonce le départ de Nancy mais les points de suspension suggèrent une interruption du processus : Nancy n'est pas appelée à rejoindre les siens et ses tentatives désespérées ne sont pas non plus couronnées de succès. C'est une fois que le personnage est à l'hôpital que ses commentaires s'offrent en explication aux points de suspension du texte : "At first – in the hospital – I thought I was dead, I expected to fall down any minute. I thought there was just some sort of delay, a temporary suspension" (H 36).

Par ailleurs, quand Nancy raconte l'effet sonore de l'accident, elle le compare à un tambour qui produirait un son discordant car il manque une note sur la partition, ou plutôt un temps : "It was like there was a drum, beating very fast, very even, without emphasis. Then one of those beats was missing. Sometimes I imagine it written on a sheet of music, that one missing beat" (H 35-36). Comme les personnages des romans de Percy, Nancy recherche tout au long de l'histoire la note manquante, la note qui lui permettrait de redonner au tambour le son qu'il aurait dû produire et de franchir le pas pour passer de l'autre côté. Le 'She too would follow....' qui fait de la vie de Nancy une vie en sursis est un élément clé de la nouvelle. Plus loin, elle explique en effet : "I died on that plane, I'm just not dead. I was supposed to be with my family. Now I have to go back and catch up with them. They'll be expecting me, they'll be wondering where I am...." (H 37). Pour les retrouver elle prend avion après avion, dans l'espoir que l'un d'eux s'écrasera ; en vain. La nouvelle se referme malgré tout sur le départ d'une Nancy pleine d'espoir : "As always her heart began to sing with joy and expectation and secret knowledge: Maybe this time" (H 40). Le lecteur ne peut s'empêcher de penser que Nancy reviendra de ce voyage-là aussi pour poursuivre son éternelle quête car, si elle a été épargnée, c'est d'une certaine manière pour qu'elle puisse raconter son expérience et dire son amour brisé. Grau explique : "'Hunter' (...) It's one of my ghost stories. It is about love (...) and the bonds that link people together and the random cruelty of human life."⁴⁹

La cruauté de la vie, sa violence, sont bien au centre de la nouvelle et tendent à créer une atmosphère gothique. Dans sa réponse à une question concernant l'utilisation du terme « religieux » pour définir la nouvelle "Hunter," Grau répond :

49 Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 18 août 2006.

Religious imagery in "Hunter"? I imagine they mean gothic rather than religious. There is one reference to the sound of pealing bells – bells of jubilation. In a story of the supernatural like this, pealing bells is a rather hackneyed touch, emphasizing the gothic aspects of the story.

I myself am completely uninterested in questions of religion. I do occasionally use our common Christian background to shape or emphasize the meaning of a story. It is a simple writer's device and it usually works very well.⁵⁰

Le gothique, dit Élisabeth Béranger, « c'est l'écriture du trouble et du désordre psychique par excellence »⁵¹. Dans la nouvelle de Grau, le traumatisme de l'accident fait naître chez Nancy un désordre psychique : dans sa quête de la mort il faut lire sa peur d'affronter le monde sans famille, de recommencer à vivre sans elle. Vladimir Jankélévitch explique dans *La Mort* :

Le souci du futur exprime en toute dernière analyse le présent-à-venir de la mort, puisque la mort est le suprême avenir et le futur de tous les futurs. Le souci de la profondeur secrète traduit à l'extrême limite la présence absente et invisible de la mort, puisque la mort est, dans notre fond intime, le secret le plus caché⁵².

Nancy a vu la mort de près et a la certitude de connaître ce 'secret le plus caché'. La scène où son corps est découvert par Sam Flanders, un journaliste qui passait par là, rappelle la description de la grand-mère morte à la fin de la nouvelle "A Good Man is Hard to Find" de Flannery O'Connor : "in the seat a woman in a pale yellow dress. She lay on her back, arms stretched out, palms up. Her face was blackened and there were large smudges across her dress; her shoeless feet hung limply, toes down" (H 25). Mais en décrivant la violence du choc et la découverte d'un corps presque mort, Grau n'a pas le même but que sa consœur géorgienne, qui dans "On Her Own Work" explique : "I have found that violence is strangely capable of returning my characters to reality and preparing them to accept their moment of grace."⁵³ Chez Grau, semble-t-il, la violence de l'accident et la perte qui s'ensuit sont destinées à faire comprendre à Nancy l'importance de la famille et l'amour qui lie chacun des membres. En effet,

50 Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 17 décembre 2006.

51 Élisabeth Béranger, « En traversant la nuit de l'esclavage : Amour et mémoire dans *Beloved* », *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures & Civilisations du Monde Anglophone* 3 (octobre 1993) : 171.

52 Vladimir Jankélévitch, *La Mort* (1977 ; Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 2003) 51.

53 Flannery O'Connor, "On Her Own Work" (1963), rpt. in *Mystery and Manners* 112.

après l'accident Nancy explique à son frère : “We decided we would fly together, the whole family. So no one would survive alone....” (H 29).

Le traumatisme de Nancy se manifeste dans la vie de tous les jours et, lorsqu'elle revoit Sam Flanders, elle confesse : “For a while when I first came back, after the accident, I would pour Robert's drink and then I would sit here and wait for him to come in. (...) I thought somehow that if I arranged things the way they used to be, I could compel Robert to come back” (H 33). Nancy reproduit ce que Kristeva décrit dans *Pouvoirs de l'horreur* : « Le cadavre (...), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux »⁵⁴. L'amour est plus fort que tout pour Nancy ; et bien que les siens s'en soient pour toujours allés, elle garde en elle l'espoir de reconstituer sa famille. Le passé reste présent dans sa vie et elle s'efforce d'en réitérer tous les détails, pensant que si elle n'arrive pas à franchir la porte qui la mènera vers eux, peut-être qu'eux pourront revenir vers elle.

Nancy est hantée par sa famille et, bien qu'elle n'ait pas encore réussi à se trouver dans un autre accident aérien, est elle-même devenue un fantôme. Sam ne vient pas seulement prendre de ses nouvelles ; sa démarche est plus complexe : “How could he tell her that he'd come because she haunted his dreams and kept him awake at night” (H 33). En étant devenue un fantôme dans les rêves de Sam, Nancy est symboliquement arrivée à ses fins. Le personnage du journaliste s'impose comme la clé du récit : non seulement il a découvert Nancy, mais il lui donne aussi le rôle qu'elle aspire à jouer. Dans cette nouvelle, tous les événements se répondent, créant un effet d'écho. À la première apparition de Sam dans le récit, l'accent est mis sur le hasard :

Sam Flanders, in his second year with KLR-News, left his apartment half an hour early for work. He checked his watch, then checked again with the car radio. He shrugged: thirty minutes' lost sleep. Well, since he had extra time, he wouldn't fight the interstate traffic. He'd go the long way, by back roads, through the country. (H 23)

C'est le destin qui a permis la rencontre entre les deux personnages, ce qui explique pourquoi Nancy se livre aussi facilement au jeune homme : “I suppose it has to do with your being there.... You were out of time, too, weren't you? You don't ordinarily drive by the airport?” (H 38). La suspension

54 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* 11.

du temps, 'out of time', est introduite comme auparavant par l'usage de points de suspension.

Dans ce hors-temps, Nancy et Sam étaient destinés à se trouver : la rencontre qui clôt le récit laisse penser à Nancy qu'une autre brèche temporelle s'est creusée et que cette fois elle achèvera la tâche qu'elle s'est fixée : "I'm quite certain. On one of those planes, I'll find it" (H 38). À ce stade du texte, Sam et Nancy sont, chacun à sa façon, devenus les chasseurs du titre de la nouvelle : lui cherchant celle qui hante ses rêves pour s'assurer qu'elle est toujours en vie, elle cherchant le moyen d'ouvrir la porte qui lui permettrait de retrouver sa famille. La violence de l'accident et celle de la rencontre ont à différents niveaux des conséquences sur la vie des acteurs, mais dans les deux cas, la séparation finale invite à émettre l'hypothèse qu'une page s'est tournée : "She glanced once more in the mirror. The road behind her was empty. The young man had gone the other way" (H 40). Les derniers mots disent l'espoir de Nancy d'être épaulée (elle regarde derrière elle par deux fois) mais le vide qu'elle voit dans son rétroviseur implique peut-être qu'elle pense n'avoir plus rien à attendre de ce monde et qu'il est l'heure de partir vers l'ailleurs qu'elle convoite tant.

Il semble que tout au long de sa fiction, Shirley Ann Grau ait suivi la même ligne qu'Erskine Caldwell, qui écrit dans son autobiographie : "I wanted to tell the story of the people I knew in the manner in which they actually lived their lives from day to day and year to year, and to tell it without regard for fashions in writing and traditional plots."⁵⁵ Si son style a souvent dérangé ceux qui se plaisent à classer les écrivains selon leur sexe, leur région, leur style ou leurs thèmes, Grau a réussi, dans chaque roman et dans chaque nouvelle, à s'adapter au monde qui l'entoure. Étienne de Planchard note que chez George Washington Cable, « le Sud, porteur de la tare de l'esclavage qui le rend inapte à la pratique de la démocratie, est un des 'auteurs' de [son] œuvre »⁵⁶. Chez Grau, le Sud n'est véritablement 'auteur' que dans *The Hard Blue Sky*, *The Keepers of*

55 Erskine Caldwell, *Call It Experience: The Years of Learning How to Write* (1951; Athens: The University of Georgia Press, 1996) 101.

56 Étienne de Planchard, « L'Œuvre romanesque de George Washington Cable : Essai d'interprétation et d'évaluation » (Thèse de Doctorat d'État sous la direction de Maurice Gonnaud, Université Lumière – Lyon II, 1987) 188.

the House et *Roadwalkers*, car bien que *The House on Coliseum Street* se situe en Louisiane c'est un problème de société qui y est présenté et non un trait régional, même si le Sud a toujours été plus réactionnaire que les autres régions américaines quand il s'agit de religion et du corps. Dans chaque roman, Grau offre un regard sur un lieu et un temps donnés, mais les vérités universelles qui y sont présentées demeurent exactes : ses textes reposent certes sur la vie et la mort, mais avant tout sur l'amour et ses formes, parfois difficiles à comprendre. La violence révèle la femme, son tempérament et sa foi en l'évolution des mentalités.

Grau rejoint Taylor, Percy et Price en cela que ses personnages finissent par accéder à une meilleure connaissance de leur histoire en revenant sur les événements du passé, et la formule d'Étienne de Planchard à propos de Cable pourrait tout aussi bien décrire leur approche :

le but avoué du romancier est (...) de peser sur le présent au moyen de l'évocation du passé. [Son] recours au roman historique ne saurait surprendre quand on connaît à la fois le poids de l'histoire dans le Sud, et la tendance de cette région à mêler fiction et réalité⁵⁷.

Bien que Grau, Taylor, Percy et Price n'aient pas eu l'ambition d'écrire des romans historiques, leurs productions littéraires entretiennent cependant un lien étroit avec l'Histoire, ne serait-ce que parce que la grande Histoire est composée de petites histoires ; cela suggère que d'une certaine manière, l'écrivain du Sud est un romancier historique malgré lui et qu'il se plaît à élucider les questions les plus sombres de son passé pour mieux apprivoiser le temps présent.

57 Étienne de Planchard, « 'Contes et mécontes' : du roman historique chez G. W. Cable », *Caliban* 28 (1991) : 112.

DEUXIÈME PARTIE

DU SUD AU NORD ET DU NORD AU SUD

LA CATASTROPHE ET SES AVATARS

Life is from within, and thus the noise outside is a wind blowing in a mirror.

Elizabeth Madox Roberts, *Jingling in the Wind*¹

Time seems to pass. The world happens, unrolling into moments, and you stop to glance at a spider pressed to its web. There is quickness of light and a sense of things outlined precisely and streaks of running luster on the bay. You know more surely who you are on a strong bright day after a storm when the smallest falling leaf is stabbed with self-awareness. The wind makes a sound in the pines and the world comes into being, irreversibly, and the spider rides the wind-swayed web.

Don DeLillo, *The Body Artist*²

-
- 1 Elizabeth Madox Roberts, *Jingling in the Wind* (1928; New York: Popular Library, non dated) 127.
 - 2 Don DeLillo, *The Body Artist* (New York: Scribner, 2001) 9.



Le Sud n'a pas seulement été victime de son Histoire ; sa situation géographique est également la cause de bien des catastrophes : inondations et ouragans ont d'ailleurs donné lieu à des transpositions fictionnelles réussies comme *If I Forget Thee Jerusalem [The Wild Palms]* de William Faulkner, *Flood* de Robert Penn Warren, *The Salt Line* d'Elizabeth Spencer ou encore le premier roman de Shirley Ann Grau, *The Hard Blue Sky*. Mais avant tout, comme l'a remarqué James Berger, "Apocalypse in [contemporary fiction] is a response to historical crisis that takes the form of some revelatory breakdown of social and sexual identities."¹ L'Histoire joue un rôle des plus significatifs dans toute fiction incluant des références à une fin, qu'elle soit réelle ou fantasmée. Ainsi, l'imagination se met au service d'une réalité ou, mieux, elle devient réalité, « comme si la faculté imaginaire était la seule à pouvoir révéler le monde dans toutes ses densités et complexités éventuelles », nous dit Cynthia Fleury². Le langage permet de cartographier les catastrophes, de les circonscrire à un lieu et un temps, de leur donner sens en leur donnant forme. Elizabeth Spencer déclare par exemple que pour elle, "imagination feeds into the real and vice versa."³ Pour Percy, l'écriture a pour but de montrer "the immanence of catastrophe in Paradise,"⁴ de dire l'indicible poids qui pèse sur celui qui se trouve dans

1 James Berger, "Introduction: Twentieth-Century Apocalypse: Forecasts and Aftermaths," *Twentieth Century Literature* 46.4, "Literature and Apocalypse" (Winter 2000): 393.

2 Cynthia Fleury, « Introduction : La conscience imaginaire », *Imagination, imaginaire, imaginal*, dir. Cynthia Fleury (Paris : Presses Universitaires de France, 2006) 10.

3 Elizabeth Spencer, "One Writer's Sense of Place," *Place in American Fiction: Excursions and Explorations*, eds. H. L. Weatherby and George Core (Columbia: Missouri University Press, 2004) 62.

4 Percy cité dans Panthea Reid Broughton, "A Bottle Unopened, A Message Unread," *Virginia Quarterly Review* 52.1 (Winter 1976): 156.

un monde brisé où chaque seconde le ramène à la catastrophe initiale. Les ruines et les décombres marquent le passage du temps, et seule l'imagination autorise le retour du passé et de ses merveilles.

François-René de Chateaubriand observait à juste titre qu'« Il y a deux sortes de ruines : l'une, ouvrage du temps ; l'autre, ouvrage des hommes. [...] Les secondes ruines sont plutôt des dévastations que des ruines »⁵. Dans le Sud, il semble que les ruines les plus visibles sont celles laissées par la guerre, ce qu'indiquent les nombreux monuments commémoratifs sur les sites de batailles⁶, mais comme l'observe Jean Rouberol, « C'est à travers sa littérature qu'apparaissent de la façon la plus évidente la fascination du Sud pour son passé et l'image qu'il tente d'en donner »⁷. Après la défaite, le Sud dut se reconstruire pour survivre, mais malgré tout, le système initial ne fut pas totalement abandonné ; Étienne de Planchard note que l'« on peut (...) voir une survivance de ce passé dans le fait qu'il reste l'un des bastions du fondamentalisme, et s'interroger sur une éventuelle 'contamination' de la vie américaine par l'exception sudiste »⁸.

La Guerre de Sécession fait figure de première grande catastrophe nationale aux États-Unis par le nombre de morts qu'elle a entraînés. Mais ce fut aussi et surtout une catastrophe régionale qui eut bien des conséquences sur la pensée américaine ; la littérature du Sud en est la première preuve : « Le souvenir de la guerre civile et de la défaite est partout », écrit

5 François-René de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme, Tome II* (1802 ; Paris : Garnier-Flammarion, 1966) 40.

6 Eudora Welty écrit :

[Southerners] cannot help being impressed by a world around them where history has happened in the yard or come into the house, where all round the countryside big things happened and monuments stand to the memory of fiery deeds to be heard from the lips of grandparents, the columns in the field or the familiar cedar avenue leading uphill to nothing, where such-and-such a house once stood.

Eudora Welty, "Place and Time: The Southern Writer's Inheritance" (1954), *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 50.4 (Fall 1997): 547.

7 Jean Rouberol, *Les Sudistes* (Paris : Armand Colin, Coll. « U² », 1971, en collaboration avec Jean Chardonnet) 257.

8 Étienne de Planchard, *Le Sud américain : Histoire, mythe et réalité* (Paris : Ellipses, 2001) 12.

Jean Roubérol⁹. Dans *Absalom, Absalom!* de Faulkner, Rosa Coldfield résume tout à fait les effets de la défaite sur la population sudiste lorsqu'elle écrit : "the stable world we had been taught to know dissolved in fire and smoke."¹⁰ Cette région était considérée comme un monde à part bien avant la Guerre de Sécession pour ses conditions climatiques et son organisation sociale¹¹. Jean Roubérol note en effet que contrairement au Nord, « Le Sud était (...) riche de possibilités dans le domaine de l'agriculture ». Le fait climatique était donc particulièrement important, surtout dans le cadre de la culture du coton, dont « L'essor (...) allait orienter l'économie du Sud dans un sens qui rendait indispensable l'existence d'une main d'œuvre servile »¹².

En 1835, avec son ouvrage *De la Démocratie en Amérique*, Alexis de Tocqueville suggérait déjà que les relations interraciales risquaient d'amener l'Union à une fin certaine :

Le plus redoutable de tous les maux qui menacent l'avenir des États-Unis naît de la présence des noirs sur leur sol. Lorsqu'on cherche la cause des embarras présents et des dangers futurs de l'Union, on arrive presque toujours à ce premier fait, de quelque point que l'on parle¹³.

-
- 9 Jean Roubérol, « Faulkner et l'histoire », *Recherches Anglaises et Américaines* 9 (1976) : 7. Roubérol cite également Richard Weaver, selon qui "the South is the region that history has happened to" (7).
- 10 William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (150), cité par Jean Roubérol dans « Faulkner et l'histoire » 11. Roubérol utilise l'édition de la Modern Library de 1951. La phrase se trouve à la page 120 de *Absalom, Absalom! The Corrected Text* (New York: Vintage International, 1990).
- 11 Plus tard, W. J. Cash parlera d'une "profound conviction that the South is another land, sharply differentiated from the rest of the American nation, and exhibiting within itself a remarkable homogeneity." *The Mind of the South* (1941; New York: Vintage, 1991) xvii.
- 12 Jean Roubérol, *Les Sudistes* 8, 9.
- 13 Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique I*, Chapitre X, « Quelques considérations sur l'état actuel et l'avenir probable des trois races qui habitent le territoire des États-Unis » (1835 ; Paris : GF Flammarion, 1981) 454. Visionnaire, Tocqueville expliquait notamment :

Du moment où l'on admet que les blancs et les nègres émancipés sont placés sur le même sol comme des peuples étrangers l'un à l'autre, on comprendra sans peine qu'il n'y a plus que deux chances dans l'avenir : il faut que les nègres et les blancs se confondent entièrement ou se séparent. (472)

Cette théorie se vérifie dans *The Unvanquished* de Faulkner où, selon Jean Rouberol, « Le déchaînement des forces du Chaos se manifeste (...) par l'exode des Noirs en marche vers le 'Jourdain'. (...) Ce n'est même plus un cataclysme, c'est l'Apocalypse »¹⁴. L'Histoire est la base solide de la littérature du Sud et cela justifie la direction principale que prennent ceux qui tentent de le décrire, de le saisir sur une page : « Entretenir la mémoire du Sud, c'est aussi le conserver ou le recréer »¹⁵.

Dans un article consacré à la littérature apocalyptique, Bernard Brugière explique le rôle central joué par l'Histoire : « avec ses crises et ses transitions, ses phases alternées de décadence et de renouveau, l'Histoire ne cesse de dessiner des formes en creux, de constituer des structures d'accueil qui remettent en vigueur les schémas et les motifs apocalyptiques »¹⁶. Il s'agit bien, dans la littérature du Sud, d'une reprise, d'une réactivation du passé dans le présent par un constant rappel de l'Histoire. Chaque écrivain tente à sa manière d'expliquer le sort de sa région, d'en revoir les raisons et ainsi de donner un visage humain à des faits parfois trop flous. L'interprétation de Brugière, qui met en avant l'idée force d'une Histoire en creux, fait écho à la définition que donne Julia Kristeva de la mélancolie puisque selon elle, ce sentiment naît d'une « perte, une mort ou un deuil, de quelqu'un ou quelque chose que j'ai jadis aimé »¹⁷. Les deux définitions s'appliquent parfaitement au Sud, région de la nostalgie, marquée du sceau de l'irréversible et profondément hantée par le passé. On retrouve cette conscience dans l'œuvre de William Faulkner qui, comme le note André Bleikasten,

would not have been so obsessively preoccupied with the ravages of time had he not felt obliged to come to terms with his Southern experience. (...) For Faulkner as for all Southern writers born at the turn of the century, the War was still the primal

14 Jean Rouberol, « Faulkner et l'histoire » 12.

15 Hélène Le Dantec-Lowry, « Entre souvenir et oubli : Persistance du Sud dans l'expérience africaine-américaine », *Formes et écritures du départ : Incursions dans les Amériques noires*, dirs., Andrée-Anne Kekeh-Dika et Hélène Le Dantec-Lowry (Paris : L'Harmattan, 2000) 51.

16 Bernard Brugière, « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique ? », *Âge d'or et Apocalypse*, dirs., Bernard Brugière et Robert Ellrodt (Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 1986) 116.

17 Julia Kristeva, *Soleil noir : Dépression et mélancolie* (1987 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001) 14.

catastrophe, the beginning and the ending, the formidable rift in time after which time had ceased to flow.¹⁸

Événement central de l'expérience sudiste, la Guerre signale un renouveau de sa littérature qui tente de capturer le passé pour mieux le transmettre.

Dans son introduction à l'anthologie *Reality and Myth in American Literature*, Kay S. House décrit malgré elle la dimension apocalyptique propre à la littérature américaine. En effet, elle tente d'expliquer en quoi la réalité s'y transforme inéluctablement en mythe et présente ainsi sa théorie : "It is the fact of a new beginning, the idea of an endlessly renewable second chance for the human race, that is central and enduring."¹⁹ Cette phrase constitue une définition parfaite de l'Apocalypse puisqu'elle inclut à la fois l'idée de la fin d'une ère et celle du nouveau départ qu'autorise l'Apocalypse (Apocalypse de Jean, 21 : 5-8). Il est par ailleurs intéressant de noter que l'introduction se termine par une citation empruntée à Henry Bramford Parkes, qui a résumé ainsi le credo américain : "For the Americans there is no underlying order, and each individual must find his own way of dealing with chaos."²⁰ D'après Parkes, l'Américain doit faire face au chaos du quotidien qui s'impose à lui chaque fois qu'un changement important vient perturber la bonne marche de sa vie, et il doit surtout apprendre à le maîtriser²¹. L'écrivain du Sud, ainsi que le montre LeRoy Leatherman,

18 André Bleikasten, "A Furious Beating of Hollow Drums toward Nowhere": Faulkner, Time and History," *Faulkner and History*, eds., Javier Coy and Michel Gresset (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986) 81.

19 Kay S. House, "Introduction," *Reality and Myth in American Literature* (New York: Fawcett Publications, 1966) 11.

20 Kay S. House, "Introduction" 17.

21 Dans « L'Hétéroclite et la production du sens dans l'écriture romanesque de Paule Marshall », Françoise Clary propose une définition de l'esthétique du chaos. Celle-ci possède un sens latent qui est en lui-même la source du conflit et un sens manifeste exprimant de manière voilée le contenu du conflit. Le langage de l'hétéroclite se caractérise (...) par un déplacement, en fonction duquel la charge conflictuelle passe d'une représentation gestuelle des antagonismes relationnels, fortement investie à l'origine et donc refoulée, à une représentation sémantique dont la tension est plus faible, permettant aux conflits refoulés de franchir le champ de la conscience.

Françoise Clary, « L'Hétéroclite et la production du sens dans l'écriture romanesque de Paule Marshall », *Annales du CRAA N°26 : L'Hétérogène et l'hétéroclite*, dirs.,

parvient grâce aux mots sur la feuille à donner une valeur rédemptive à la catastrophe sudiste par excellence, la Guerre de Sécession :

We know that the catastrophe, the knowing – unique in America – of war and devastation and human brutality on the modern scale, set the region at an infinite distance from the rest of the nation. That the catastrophe was redemptive ... the Southern writers have already proved.²²

Pour prendre un exemple significatif dans le domaine des lettres sudistes contemporaines, on peut se tourner vers Flannery O'Connor qui, dans la nouvelle "Everything that Rises Must Converge," présente les séquelles de la Guerre de Sécession après la Reconstruction, dans le contexte des mouvements pour les droits civiques. O'Connor met en scène une dame du Sud pour qui le monde n'a plus de sens maintenant que les noirs ont les mêmes droits que les blancs. À plusieurs reprises elle déclare, "the world is in such a mess,"²³ comme pour attester que le bourgeonnement des mouvements pour les droits civiques et ses conséquences constituent pour toute une région une forme d'Apocalypse. On ne s'étonnera donc pas de voir émerger dans le Sud une littérature plus apocalyptique que dans le reste du pays car, comme l'explique Simone Vauthier,

la littérature sudiste, qui d'une certaine manière se situe en marge de la tradition américaine, s'est montrée plus apte à reconnaître dans le jardin édénique la présence du serpent et à traduire une conscience aiguë de notre condition d'êtres mortels²⁴.

Je voudrais mettre ici l'accent sur la dimension apocalyptique de cette littérature, montrer comment toutes sortes de catastrophes, de la catastrophe domestique à la catastrophe nationale, y sont représentées. Pour montrer l'évolution temporelle de ces catastrophes, je procéderai de manière chronologique en m'intéressant en premier lieu à quelques nouvelles de Peter Taylor qui mettent en valeur le comportement nostalgique de certains habitants du Sud, de manière à mieux voir les conséquences des changements imposés par la perte de la guerre. Je me tournerai ensuite vers

Christian Lerat, Yves-Charles Grandjeat, Elyette Benjamin-Labarthe et Nicole Ollier (Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2001) 41.

- 22 LeRoy Leatherman, "The Artist as Southerner," *Sewanee Review* 70 (Winter 1962): 166.
23 Flannery O'Connor, "Everything that Rises Must Converge," *Three by Flannery O'Connor*, with an introduction by Sally Fitzgerald (New York: Signet, 1983) 272, 273, 276.
24 Simone Vauthier, « Le temps et la mort dans *The Moviegoer* », *Recherches Anglaises et Américaines* 4 (1971) : 115.

Walker Percy et son troisième roman *Love in the Ruins*, dans lequel l'Apocalypse se déploie sous toutes les formes qu'énumère Jean Brun dans sa synthèse du colloque de l'Université de Jérusalem « Apocalypse et sens de l'histoire » : « Le terme d'*Apocalypse* enveloppe en lui-même, à la fois, un dénouement et une révélation ; un tel dénouement suppose la découverte d'une issue concluante et un acte capable de dénouer ce qui avait été noué »²⁵. Percy voit dans son utilisation de l'Apocalypse un moyen parfait d'atteindre le but qu'il s'est fixé en tant qu'écrivain : "The novelist writes about the coming end in order to warn about the present ills and so avert the end."²⁶ C'est pourquoi il place son narrateur dans la même position de visionnaire que celle que J.-M. G. Le Clézio donne à son narrateur dans *La Guerre* ; ce dernier partage avec les autres personnages étudiés ici un même message : « La fin est proche. Que ceux qui ont des oreilles écoutent. Que ceux qui ont une bouche goûtent. Que ceux qui ont des yeux voient »²⁷. L'étude de *Love in the Ruins* offre un point de départ intéressant pour aborder le traitement de la catastrophe chez Shirley Ann Grau dans la nouvelle "The Last Gas-Station," un texte singulier dans sa production littéraire. Enfin, j'aborderai le dernier roman de Reynolds Price, *The Good Priest's Son*, qui offre un traitement sudiste de la tragédie du 11 septembre 2001 et permet d'observer les métamorphoses de la catastrophe sur un demi-siècle de littérature. Chez ces quatre auteurs, pour reprendre les mots de Marie-Agnès Gay à propos d'un autre écrivain du Sud, Allan Gurganus, « l'apocalypse envisagée est moins l'annonce d'un âge d'or à venir, d'un Paradis retrouvé, que la douloureuse confirmation de la Chute de l'Homme »²⁸.

25 Jean Brun, « Synthèse de la neuvième session », *Apocalypse et sens de l'histoire*, [Colloque de l'Université Saint-Jean-de-Jérusalem] (Paris : Berg international, 1983) 202.

26 Walker Percy, "Notes for a Novel About the End of the World" (1967), rpt. in *The Message in the Bottle: How Queer Man Is, How Queer Language Is, and What One Has to Do with the Other* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1975) 101.

27 J.-M. G. Le Clézio, *La Guerre* (1970 ; Paris : Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1992) 230.

28 Marie-Agnès Gay, « Nouvelles d'Allan Gurganus : contes ordinaires d'apocalypse », *Fin de siècle(s) : Actes du colloque tenu le 26 mars 1998 à l'Université Jean Moulin – Lyon 3*, dir., François Piquet (Paris : Didier Érudition, 1999) 180.



CHAPITRE UN

LE NOUVEAU SUD COMME CATASTROPHE AU PRÉSENT : LES LIMITES DU SUD DANS QUELQUES NOUVELLES DE PETER TAYLOR

The only sin is limitation.

Ralph Waldo Emerson, "Circles"¹

I melted into the world and changed into everything, entered into everything that had ever been created or constructed, buildings, woods, rivers, pomp, love, history; and everything entered into me, all involved in all.

William Goyen, *The House of Breath*²

Les grands thèmes développés par les écrivains du Sud sont, comme l'a notamment remarqué Eudora Welty dans son essai "Place and Time: The Southern Writer's Inheritance," le temps et l'espace. Elle y explique :

The South was beautiful as a place, things have happened to it, and it is beautiful still – sometimes to the eye, often to the memory; and beyond any doubt it has a tearing beauty for the vision of the Southern writer, in whose work Place is seen with Time walking on it – dramatically, portentously, mourningly, in ravishment, in remembrance, as the case may be – though without the humor this writing is full of, where would it be?³

Chaque écrivain propose ainsi des variations sur son héritage personnel, mais il apparaît qu'ils ont un trait principal commun : le recours à

1 Ralph Waldo Emerson, "Circles," from *Essays: First Series* (1841), rpt. in *Emerson's Prose and Poetry*, eds., John Porte and Sandra Morris (New York: W. W. Norton and Company, 2001) 176.

2 William Goyen, *The House of Breath* (1949; Evanston: Northwestern University Press, 1999) 32.

3 Eudora Welty, "Place and Time: The Southern Writer's Inheritance" (1954), *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 50.4 (Fall 1997): 547-548.

une imagerie noire, voire apocalyptique, bien que teintée d'humour. Plus particulièrement dans ses nouvelles, Peter Taylor joue sur les rapports qui unissent espace et temps et suggère un constant mouvement entre passé et présent⁴. Alan Williamson explique d'ailleurs que Taylor "was after something more essential and timeless, in the sense that, in all culture, there must be an aura of eros, dread, and what Wordsworth called 'blank desertion' surrounding the known territory of social behavior."⁵ Cet état de fait est mis en évidence dans "Two Ladies in Retirement," qui s'ouvre sur une observation déconcertante : "Some Nashville wit had once said, 'When I look at Miss Betty Pettigru, I'm reminded of an old, old baby'."⁶ L'utilisation d'un oxymore pour décrire Miss Betty semble enfermer le personnage dans un présent infini, en exemple typique de l'intemporalité du passé propre à la littérature du Sud. La proximité de l'espace (Nashville) et du temps (représenté par le visage de Betty) montre que pour Taylor les deux vont de pair. Bien des écrivains du Sud utilisent des personnages enfermés dans le passé pour faire ressortir les valeurs du Vieux Sud et les opposer à celles du Nouveau Sud.

Les nouvelles "Jean-ah Poquelin"⁷ de George Washington Cable et "A Rose for Emily"⁸ de William Faulkner proposent des exemples particulièrement prégnants. Dans les deux cas, les personnages éponymes sont

-
- 4 Dans un bref article au titre révélateur, Albert J. Griffith met en avant l'aspect autobiographique de la fiction de Taylor en s'attachant à un essai publié en 1985. Étant donné que je m'intéresse plus à la fiction qu'à l'autobiographie, je me permets de renvoyer le lecteur à l'article en question : Albert J. Griffith, "Journeys Through Space and Time, Fact and Fiction: The Tennessee Caravans of Peter Taylor," *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 38.2 (Winter 2000): 31-35
 - 5 Alan Williamson, "Peter Taylor in Charlottesville, End of the 1960s," *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 38.2 (Winter 2000): 77.
 - 6 Peter Taylor, "Two Ladies in Retirement," *The Old Forest and Other Stories* (1985; New York: Ballantine Books, 1986) 297.
 - 7 George Washington Cable, "Jean-ah Poquelin" (1875), rpt. in *Old Creole Days* (1879; New York: Signet, 1961) 133-154. Voir à ce sujet l'article d'Étienne de Planchard « George Washington Cable : Un moraliste américain chez les créoles », *Actes du GRENA 10 : Morales et moralités aux États-Unis*, dir., Sylvie Mathé (Aix-en-Provence : Université de Provence, 1988) 33-45. Il écrit : « ... par le truchement du destin tragique de ce Créole, se trouve dénoncée une civilisation qui n'a su s'adapter aux circonstances (...) et qui porte en elle une tare morale paralysante : l'esclavage » (39).
 - 8 William Faulkner, "A Rose for Emily" (1930), rpt. in *Collected Stories of William Faulkner* (1950; New York: Vintage International, 1995) 119-130.

décrits comme les derniers piliers d'une tradition dont leur mort marquerait la fin puisqu'elle forcerait les Sudistes à faire fi du passé et à vivre dans le présent. Les maisons de ces personnages ne symbolisent pas uniquement le délabrement qu'a subi le Sud après la Guerre de Sécession, elles constituent aussi les derniers vestiges vers lesquels les Sudistes se tournent pour se remémorer le flamboyant passé de leur région, régi par les traditions que W. J. Cash expose dans *The Mind of the South* : "honor, courage, generosity, amiability, courtesy."⁹ Ce monde est en totale opposition avec les nouveaux édifices qui se construisent autour des maisons d'Emily et de Poquelin et qui, tel un virus, se propagent et tendent à les étouffer : nous sommes ici témoins de l'arrivée du progrès dans un monde obsédé par son passé. La fiction de Peter Taylor présente de la même façon l'attitude sudiste qui consiste à valoriser le passé en refusant le présent et tout changement qui pourrait lui être associé. Comme l'observe Jean Rouberol, dans la fiction de Faulkner « Il ne s'agit pas de transmettre un souvenir, un témoignage, mais d'évoquer, au sens fort du terme, un temps fabuleux, et de dresser ainsi un rempart contre l'histoire »¹⁰. Chez Taylor, le passage du temps prend des proportions souvent catastrophiques aussi, comme le note Alan Williamson : "some large or small disaster reveals that fires were smoldering, all the time, underneath."¹¹

1. "Two Pilgrims"¹² : Les limites du temps ou le passage difficile du Vieux Sud au Nouveau Sud

"Two Pilgrims" décrit le périple de deux hommes et de leur chauffeur (le narrateur) pour aller de Memphis à une petite ville au Nord de l'Alabama. Bien que trois hommes soient concernés par ce voyage, seuls deux d'entre eux se trouvent pris dans un autre type d'excursion ; d'où le titre de la nouvelle, qui n'inclut que deux pèlerins. L'oncle du narrateur et

9 W. J. Cash, *The Mind of the South* 382.

10 Jean Rouberol, « Faulkner et l'histoire » 16.

11 Alan Williamson, "Peter Taylor in Charlottesville, End of the 1960s" 78.

12 Peter Taylor, "Two Pilgrims" (1963) a d'abord paru dans le *New Yorker* avant de faire partie de *Miss Leonora When Last Seen and Fifteen Other Stories* (New York: Ivan Obolensky, Inc., 1963). La nouvelle apparaît également dans *The Collected Stories of Peter Taylor* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1969), d'où sont tirées mes références, qui apparaîtront dans le texte précédées de l'abréviation TP.

son compagnon de route, Mr. Lowder, vont en effet effectuer un voyage dans le temps grâce aux divers paysages qui défilent le long du chemin, “like a film suddenly gone technicolor.”¹³ À mesure qu’avance la voiture, l’histoire de la région se réécrit, mettant en valeur « le sentiment d’identité » tel que le définit Nicole Berry, puisqu’ici aussi « Les lieux revisités, parcourus, contemplés, découverts à nouveau, dans la réalité ou bien dans le parcours d’une analyse, révèlent au revenant, en dépit des transformations apparentes et secrètes qui le constituent, l’identité de son être »¹⁴. Dans la nouvelle de Taylor, c’est l’œil qui fait le lien entre paysage et mémoire et permet de comprendre sur quoi repose la personnalité des personnages éponymes. Si les deux hommes avaient un but précis en se rendant dans l’Alabama, le narrateur ne le connaît toujours pas au moment de la narration : “I don’t know to this day exactly what was involved, or even whether or not Mr. Lowder managed to settle the matter on that trip” (TP 216). La raison de son ignorance est vite fournie : “From the time we left the outskirts of Memphis, the two men talked instead about how good the bird hunting used to be there in our section of the country” (TP 216). Le recours à la forme verbale ‘used to’ montre que la nostalgie prend le dessus et que soudain le passé remplace le présent par le truchement de la mémoire.

La nouvelle “Two Pilgrims” présente deux types d’espace : un espace terrestre symbolisé par les États du Sud et un espace moins palpable, le ciel. Celui-ci, comme le passé des deux personnages, est décrit comme “limitless” (TP 217) ; le paysage qui s’étale à perte de vue est en constante mutation. Chaque lieu a son histoire, chaque nom sa particularité : « Tout paysage se présente d’abord comme un immense désordre qui laisse libre de choisir le sens qu’on préfère lui donner »¹⁵, écrit Claude Lévi-Strauss. C’est surtout quand l’Histoire envahit le paysage que les deux hommes se mettent à parler, car chaque ville semble avoir une identité particulière qui s’y reflète : “the big cotton counties of West Tennessee” (TP 216), “Waynesboro – a hard-looking hill town with a cement-block jailhouse dominating the public square” (TP 217). L’oncle du narrateur en arrive à

13 Alan Williamson, “Peter Taylor in Charlottesville, End of the 1960s” 77.

14 Nicole Berry, *Le Sentiment d’identité* (Paris : Éditions Universitaires, Coll. « Émergences », 1987) 171. Cité dans Nicole Moulinoux, « Maîtres et demeures », *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 753-754 (janvier-février 1992) « William Faulkner », n. 1, 118.

15 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (1955 ; Paris : Plon, Coll. « Terre humaine », 1990) 60.

une simple conclusion : “Every countryside has its own kind of beauty. It’s up to you to learn to see it, that’s all” (TP 229). C’est précisément ce que font les deux hommes, que le narrateur regarde d’un œil malicieux ; ils suivent ainsi le précepte emersonien selon lequel toute beauté naît d’abord dans l’œil de celui qui sait voir :

The ancient Greeks called the world {Cosmos}, beauty. Such is the constitution of all things, or such the plastic power of the human eye, that the primary forms, as the sky, the mountain, the tree, the animal, give us a delight *in and for themselves*; a pleasure arising from outline, color, motion, and grouping. This seems partly owing to the eye itself. The eye is the best of artists.¹⁶

L’œil, s’il a une fonction artistique, semble également faire le pont entre passé et présent, paysage et expérience. Et c’est également l’œil qui éveille chez les deux personnages un sentiment de manque qui se transforme peu à peu en dépression (“depressed” TP 217) : quand ils traversent la Tennessee River, le narrateur remarque que tout à coup ses deux passagers semblent abattus. Avec le changement de décor, “the weather changed (...) the sky became overcast, and everything seemed rather closed in. Soon there was an intermittent rain of a light, misty sort” (TP 217). En l’absence de perspective, le monde est comme enfermé dans l’espace restreint de l’automobile qui ne laisse plus entrevoir aucun dehors. Perdus dans un Sud qu’ils ne reconnaissent plus, incapables de trouver les mots pour exprimer leur détresse, les deux hommes n’ont plus qu’une solution : parler de leur histoire. La nouvelle confirme ainsi les conclusions de Brian Jarvis : “Ultimately there can be no geographical knowledge without historical narrative.”¹⁷ Seule l’Histoire parvient à les sortir de leur torpeur au moment où ils traversent Waynesboro car “this town was where General Winfield Scott had made one of his halts on the notorious Trail of Tears” (TP 217). Autre événement catastrophique de l’Histoire américaine, la Piste des Larmes (hiver 1838-1839) permet aux personnages de couvrir les fautes de leurs propres ancêtres. Leurs commentaires sont particulièrement révélateurs de leur façon de penser :

The two men spoke of what a cruel thing that had been, but they agreed that one must not judge the persons responsible too harshly, that one must judge them by the light of

16 Ralph Waldo Emerson, “Beauty” in *Nature* (1836), rpt. in *Emerson’s Prose and Poetry* 31.

17 Brian Jarvis, *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture* (New York: St. Martin’s Press, 1998) 191.

their times and remember what the early settlers had suffered at the hands of the Indians. (TP 217)

Pour ces deux hommes, l'Histoire se justifie et ils parviennent même à trouver des excuses pour expliquer l'attitude de l'homme blanc à l'égard des Indiens : l'utilisation de l'adverbe 'but' introduit la soumission – plus que l'acceptation – à une certaine formulation du passé qu'ils préfèrent ne pas altérer, comme le suggère le recours au pronom neutre 'one'. Même s'ils décrivent des actes de barbarie sanglante, ils sont persuadés qu'il ne faut pas juger *a posteriori*. L'utilisation du modal 'must' indique précisément et sans concession ce qu'il faut penser et ce qu'il faut comprendre. Les personnages vont même jusqu'à présenter les premiers colons en victimes pour justifier le massacre. Il semble qu'à travers cet exemple, c'est l'attitude du Sudiste face à l'Histoire qui se dessine. Leur réaction renvoie indirectement au traitement reçu par les Noirs dans le Sud ; en effet, comme le démontre Jean Roubérol, la présence d'Indiens fonctionne comme un rappel de la faute originelle des colonisateurs même s'« ils n'incarnent pas les valeurs permanentes »¹⁸ puisqu'ils sont toujours amenés à disparaître¹⁹. Le lecteur comprend vite que les valeurs du passé sont plus importantes que tout le reste et que les deux hommes, de façon à préserver ce à quoi ils tiennent, se font un devoir de faire survivre la mémoire et les histoires qui permettent de l'entretenir. Tout comme les Howland de Grau dans *The Keepers of the House*, les deux hommes dans la nouvelle de Taylor sont les « gardiens de la maison », les gardiens de la mémoire du Sud.

La valeur allégorique des pèlerins ne sera révélée que plus tard, à travers une catastrophe que l'on pourrait qualifier de comique. Ils rencontrent un paysage apparemment en danger un peu plus loin sur la route : "a house

18 Jean Roubérol, « Les Indiens dans l'œuvre de Faulkner », *Études Anglaises* 36.1 (1973) : 58.

19 On retrouve une situation analogue dans la nouvelle de Richard Ford "Abyss" (*A Multitude of Sins* [2002; New York: Random House, "Vintage Contemporaries," 2003]). Le narrateur y décrit deux Indiens au bord de la route et observe : "Two Indians—dressed shabbily, heading the other direction. Both the man and the woman looked at the big red Town Car as it shot past. (...) In an instant they were gone" (255). Dans le regard des deux personnages semble transparaître la stupéfaction de ceux qui redoutent l'invasion de l'homme blanc. Frances, le personnage principal, finit par s'exclamer : "Those were our ancient spirits (...). It's a sign. But I don't know what of. Something not good, I'd say" (255). En effet, à la fin de la nouvelle, Frances meurt après avoir fait une chute dans les abîmes du Grand Canyon.

with smoke issuing from one window toward the rear and with little gray geysers rising at the half-dozen points on the black-shingled roof” (TP 218). Dès qu'ils voient la maison, les deux passagers décident qu'il est de leur devoir d'aider les habitants et d'essayer de sauver autant d'objets qu'ils peuvent. Là se creuse le gouffre entre les valeurs du Vieux Sud et celles du Nouveau Sud, ce qu'atteste leur attitude, qui ne manque pas de faire sourire le narrateur : “It was comical to see the interest they took in the old things they brought out of that burning house” (TP 220). Ces commentaires montrent que les personnages n'appartiennent pas tous au même « Sud ». Le narrateur tourne en ridicule l'attitude de ses deux passagers et montre son incompréhension. Son observation prouve qu'il n'adhère pas aux idéaux des deux hommes²⁰ : il les regarde avec les yeux que le Nouveau Sud lui a donné et ne peut voir que ce que Barbara Schuler a ainsi décrit : “a static picture (...) faded with age; no longer alive, no longer vitally significant...”²¹ Pour les deux hommes, les seuls éléments qui méritent d'être sauvés sont les objets du passé, ces objets que l'on garde pour faire durer le souvenir, ces objets qui rappellent un temps que le vent a malheureusement emporté. Ils se présentent comme des exemples vivants du nostalgique au sens où l'entend Paul Denis : « le nostalgique reste fidèle à l'objet qu'il nie avoir perdu et sa fidélité est le moyen même de sa négation... »²².

Contrairement aux pèlerins, la propriétaire de la maison en feu semble presque se réjouir de la destruction de son foyer : “there ain't nothing in there worth their bustle and bother. Yet some folks like to take chances. It's just the worst lot of junk in there. We heired this place from my grandma when she passed on last spring; the junk was all hern” (TP 222). La maison représente le symbole d'un passé qui n'a guère de sens pour cette femme qui incarne les valeurs du Nouveau Sud, opposées à celles des deux

20 Bien que la structure et le ton de la nouvelle suggère que Taylor partage le point de vue du narrateur, il semble qu'à la fin de sa vie l'écrivain se sentait plus proche des deux pèlerins. Heather Ross Miller, la nièce de Taylor, note en effet : “I once heard my uncle read this to a group and half-way through, he chuckled and said now he'd gotten older, he now identified with the two old men in the story rather than with the young narrator” (Courriel à GP, 11 février 2006).

21 Barbara Schuler, “The House of Peter Taylor,” *Critique* 9.3 (1967): 12.

22 Paul Denis, *Emprise et satisfaction : Les deux formants de la pulsion* (Paris : Presses Universitaires de France, 1997) 22.

hommes qui se veulent sauveurs du Vieux Sud. Tout comme le narrateur de la nouvelle, elle ne voit pas l'utilité de sauver quoi que ce soit. Le mot 'junk' montre l'ironie comique de la situation mais cette dimension de la nouvelle ne s'arrête pas là ; le moment le plus cocasse se produit quand les pompiers arrivent sur les lieux de l'incendie et manient les lances à incendie de façon bien particulière : "The inexpert firemen couldn't control the pressure from their tank, and whenever there came a great spurt of water they lost their grip on the hose. They seemed bound to spray everything but the burning house" (TP 227). L'attitude passive des propriétaires et l'inaptitude des pompiers à vaincre les flammes suggèrent que tout effort est inutile, même ridicule, et que le passé contenu dans la maison ne vaut pas la peine d'être sauvé. C'est un état de fait que Taylor déplore dans plusieurs de ses textes et que Barbara Schuler résume ainsi : "His subject matter is almost always the significance of [the encroachment of modernity and the changing structure of the South]; he shows the family and the individual adjusting to both loss and debatable gain."²³

Ironiquement, les deux pèlerins ne voient pas que leur sauvetage n'a pas été apprécié à sa juste valeur et que leurs efforts étaient futiles. L'attitude de la femme attire tout de même l'attention du narrateur, qui avoue, "I thought it strange that the woman hadn't told us earlier that they were expecting help from town" (TP 226-7). Le mari fournit une réponse intéressante à l'interrogation du narrateur : "J'you aim to git them fellows burned alive?" (TP 226). Tout, dans la situation, suggère qu'elle voulait se débarrasser de la maison et des reliques du passé. En voyant l'intérêt des deux hommes pour tout ce qu'elle aurait préféré oublier, la femme semble avoir jugé qu'ils ne valaient pas mieux que les objets qu'ils tentaient de sauver. Pourtant les deux compères ne voient pas les choses de la même façon : ils prennent parti pour la femme contre les accusations de son mari, puis ils quittent les lieux et ne reviennent jamais sur les événements. Par conséquent, en se persuadant que tout le Sud partage leurs valeurs et leur respect du passé, ils s'offrent au lecteur comme un bel exemple de ce que Philippe Sollers explique à propos de la *Divine Comédie* de Dante :

23 Barbara Schuler, "The House of Peter Taylor" 6.

« celui (...) qui a pris la partie pour le tout (...) est devenu, par conséquent, sa propre limite signifiante »²⁴.

Dès qu'ils ont repris place à bord de la voiture, les deux hommes évacuent l'épisode de l'incendie et se mettent à raconter des anecdotes qui témoignent de leur affection pour le stoïcisme sudiste que Walker Percy décrit ainsi : "For the Stoic there is no real hope. His finest hour is to sit tight-lipped and ironic while the world comes crashing down around him."²⁵ À l'instar de Faulkner qui, comme l'a démontré Jacques Pothier, a nié le temps pour créer son propre monde²⁶, les deux hommes ont imaginé un espace qui refuse toute intrusion du monde extérieur²⁷. Jacques Pothier explique que dans les premiers écrits de Faulkner,

the metaphor of space as a negation of the outer world and its destructive time looks all the more stable since mastery over space seems to include the phantasy of mastery over time: 'when you go to the trouble to invent a private domain of your own, then you are the master of time, too'.²⁸

Pour qu'ils puissent maintenir le monde qu'ils se sont créé, les pèlerins doivent supprimer toute référence au déclin du Vieux Sud et répéter, comme l'explique le narrateur, "the very stories they had told in the car before we crossed the Tennessee River..." (TP 231). Pour eux, rien ne semble changer, les histoires du passé deviennent Histoire et le présent se

24 Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites* (1968 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2001) 37.

25 Walker Percy, "Stoicism in the South" (1956), rpt. in *Signposts in a Strange Land*, ed., Patrick Samway, S.J. (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1991) 86.

26 Voir Jacques Pothier, "Negation in Faulkner: Saying No to Time and Creating One's Own Space," *Faulkner's Discourse: An International Symposium*, ed., Lothar Hönnighausen (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1989) 39-45.

27 Je paraphrase ici la question que pose Jacques Pothier : "What is to be done against an invasion of one's own space by the world?" Jacques Pothier, "Negation in Faulkner" 44.

On retrouve également cette attitude au monde dans la nouvelle "Everything that Rises Must Converge" de Flannery O'Connor dans laquelle le personnage de Julian s'est créé une sorte de bulle qui, il l'espère, va le protéger du monde : "the inner compartment of his mind where he spends most of his time. This was a kind of mental bubble in which he established himself when he could not bear to be part of what was going on around him" ("Everything that Rises Must Converge," *Three by Flannery O'Connor* 276).

28 Jacques Pothier, "Negation in Faulkner" 44.

fige dans un éternel passé. Eudora Welty voit cette attitude comme une posture typiquement sudiste :

They are stories watched and participated in, if not by one member of the family, then without a break by another, allowing the continuous recital to be passed along in its full course – memory and event and the comprehension of it being part of it scarcely marked off from one another in the present glow of hearing it again, telling it, feeling it, knowing it.²⁹

Après l'incident, "they spoke in *the same* slow cadences as before and in *the same* tranquil tone" (TP 230, je souligne). Les deux hommes suivent le même chemin que celui que doivent prendre les jeunes scouts de la nouvelle "The Scoutmaster" : "it was our duty and great privilege, as Boy Scouts, to preserve those honourable things which were left from the golden days when a race of noble gentlemen and gracious ladies inhabited the land of the South."³⁰ Bien que "Two Pilgrims" se passe en extérieur, sur la route, le trajet du Tennessee vers l'Alabama montre les limites que le Sudiste a tracées dans le présent en ruminant le passé et en niant les changements imposés par le temps.

2. Traduire le passé au présent : Révélation et apocalypses intimes

Le thème de la chute de la maison est particulièrement important dans la fiction sudiste et le meilleur exemple est sans nul doute consigné dans la nouvelle canonique de Poe, "The Fall of the House of Usher," rédigée peu de temps après l'insurrection de Nat Turner, événement majeur qui a contribué à révéler les dangers sous-tendant l'esclavage. La nouvelle de Poe, comme celle de Taylor, peut être lue comme une métaphore de la chute du Sud après la Guerre de Sécession. Le traitement que Taylor propose de la maison est également révélateur à bien des égards car les limites ne sont plus seulement architecturales mais deviennent sociales. Dans *A World Elsewhere*, Richard Poirier a montré que "the building of

29 Eudora Welty, "Place and Time: The Southern Writer's Inheritance" 547.

30 Peter Taylor, "The Scoutmaster," *The Old Forest and Other Stories* (1985; New York: Ballantine Books, 1986) 296. Cette nouvelle faisait initialement partie du premier recueil de Taylor, *A Long Fourth and Other Stories* (New York: Harcourt Brace and Company, 1948).

a house is an extension and an expansion of the self...”³¹ Cette définition peut être utilisée pour décrire l’esprit communautaire qui régit le Sud et qui s’organise en cercles concentriques dans lesquels le moi serait au centre d’une famille, elle-même associée à une maison reconnue par la communauté, par la ville et parfois même l’état. Par conséquent si la hiérarchie est brisée, tout le système s’effondre. Un excellent exemple d’un tel échec se trouve dans une nouvelle reconnue comme la meilleure de la production taylorienne, “Venus, Cupid, Folly and Time,” dans laquelle la maison familiale est décrite comme “a dilapidated and curiously mutilated house on a street which, except for their own house, was the most splendid street in the entire city.”³² Cette description n’est pas sans rappeler celle que propose Faulkner dans “A Rose for Emily,” ou celle de la maison de Poquelin dans la nouvelle de Cable “Jean-ah Poquelin”. L’accent mis sur la maison est d’autant plus marqué que la nouvelle s’ouvre sur un portrait suggérant que le bâtiment définit ceux qui l’habitent : “Their house alone would not have made you think there was anything wrong with Mr. Dorset or his old-maid sister” (VCFT 70). Comme dans la nouvelle de Faulkner, la narration s’effectue par le biais d’un narrateur à la première personne du pluriel qui décrit l’étrange mode de vie des Dorset et de leur “reckless determination to halt the passage of time”³³, pour reprendre la belle formule de James Curry Robison. Pareillement aux deux frères dans la nouvelle de Cable, les Dorset sont les derniers de la lignée et, si leur mort n’est que métaphorique à la fin du texte, elle suggère la fin de l’ère dans laquelle ils vivaient. Taylor transmet ici le même message que Flannery O’Connor dans “Everything that Rises Must Converge” : il faut cesser de regarder vers

31 Richard Poirier, *A World Elsewhere: The Place of Style in American Literature* (1966; Madison: The University of Wisconsin, 1985) 18.

32 Peter Taylor, “Venus, Cupid, Folly and Time” (1958) a d’abord paru dans le *Kenyon Review* avant de faire partie de *Happy Families are All Alike: A Collection of Stories* (New York: McDowell, Obolensky, 1959) 74. Les références à cette nouvelle seront par la suite incluses dans le texte et précédées de l’abréviation VCFT.

33 James Curry Robison, *Peter Taylor: A Study of the Short Fiction* (Boston: Twayne Publishers, 1988) 53. Robison observe également un parallèle entre la nouvelle de Taylor et “A Rose for Emily” de Faulkner mais il ne fait pas état des liens qui unissent le texte de Taylor à la nouvelle de Cable, “Jean-ah Poquelin”. Pour une étude détaillée de la nouvelle, je renvoie à l’analyse exhaustive de Simone Vauthier, “Facing Outward, Yet Twirling Inward: Mannerist Devices in ‘Venus, Cupid, Folly and Time’,” *Critical Essays on Peter Taylor*, ed., Hubert H. McAlexander (New York: G. K. Hall, 1993) 227-253.

le passé, cesser de se battre contre le Nouveau Sud, et essayer de s'adapter au monde tel qu'il est.

Dans une autre nouvelle intitulée "Cookie,"³⁴ l'action se déroule exclusivement dans une salle à manger et la situation présente cette fois des limites qui ne relèvent pas uniquement d'une idéologie mais aussi d'un code social. La nouvelle s'ouvre sur une référence au foyer, "home", pourtant la chaleur que l'on s'attend à y trouver en est absente : "Two nights a week, he *had* to be home for supper, and some weeks, when his conscience was especially uneasy, he turned up three or four times" (C 281). Les italiques sont un premier signe que la pression des convenances, plus que les délices du mariage, explique la présence du mari à la maison. L'implication, bien entendu, est que le personnage a trouvé un autre endroit, aussi accueillant, si ce n'est plus, que son propre foyer. Dans ce contexte, les bienséances dictent le rôle que chacun doit jouer et si le mari ne cache pas ses infidélités, il n'en est pas moins forcé de rentrer chez lui et de passer pour un bon époux.

La nouvelle révèle dès son ouverture que le mariage repose sur des secrets, secrets que Simone Vauthier a mis à nu par une approche narrative. Elle explique en effet :

What can be articulated and what cannot is delimited by a set of rules, themselves unspoken, which are particularly stringent in the case of the dominant group. The crisis in the story comes from the open breaking of the taboos governing verbal communication, but the unsaid throughout haunts the characters' spoken words, their looks and gestures.³⁵

Les limites qui séparent ce qui peut être dit et ce qui ne peut l'être sont brisées par le personnage le plus marginal de la nouvelle : la servante, Cookie. Le choix d'attribuer un nom à ce personnage, alors qu'aucun autre n'en a un, n'est pas un hasard puisque c'est elle qui révèle la vérité : son patron a une maîtresse. Catherine Clark Graham explique à ce propos :

34 La nouvelle "Cookie" était intitulée "Middle Age" lors de sa première parution dans le *New Yorker* en 1948. Taylor a changé le titre pour l'inclure dans *The Windows of Thornton* (New York: Harcourt, 1954), puis dans *Miss Leonora When Last Seen and Fifteen Other Stories* (New York: Obolensky, 1963), et enfin dans *The Collected Stories of Peter Taylor* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1969), d'où sont tirées mes références, qui apparaîtront dans le texte précédées de l'abréviation C.

35 Simone Vauthier, "The Said and the Unsaid in Peter Taylor's 'Cookie'," *Demokratie und Kunst in Amerika/ Democracy and Art in the U.S.A.*, eds., Olaf Hansen and Thomas Liesemann (Trieste, Italy: Parnaso, 1996) 110.

“Perhaps the cook is named (...) because she alone faces the truth beneath the surface, and she acts as an individual rather than merely serving in a role.”³⁶ Malgré tout, Cookie est aussi assujettie que si elle était l’esclave du couple. L’ambivalence du terme ‘maîtresse’ s’impose au lecteur : Cookie dévoile à sa maîtresse que son époux a une maîtresse, exposant ainsi une relation triangulaire qui implique son patron ainsi que les deux femmes. Dans cette perspective, Cookie conserve la place centrale que lui confère le titre de la nouvelle : elle est comme prise au piège entre tous les partis car elle ne doit dire mot. En révélant le secret, Cookie se comporte différemment de ce que l’on attendrait de la part d’un employé : elle met le doigt sur la faute d’un supérieur. L’imagerie utilisée pour décrire la pièce où se joue la scène³⁷ est aussi parlante et annonce l’issue de la nouvelle : “It was a small dining room – at least, it seemed so in the bright light, for the house was old and high-ceilinged” (C 283).

En effet, le lieu rappelle la situation dans laquelle se trouvent les personnages. L’espace réduit donne à la pièce l’air d’un piège sur le point de se refermer ; la référence à l’éclairage suggère qu’au moment de la scène, la luminosité est faible mais que bientôt s’imposera une lumière artificielle, image de la solution apportée au problème. De plus, la situation s’apparente à une révélation, ce qui justifie que le plafond soit haut : « C’est la même opération de l’esprit humain qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur » dit Bachelard dans *L’Air et les songes*³⁸. Le rôle de Cookie dans l’intrigue apparaît en filigrane dans la question “Y’all want all iss light?” (C 283), qu’elle répète deux fois comme pour affirmer son implication dans la révélation de l’adultère dont est coupable son patron.

36 Catherine Clark Graham, *Southern Accents: The Fiction of Peter Taylor* (New York: Peter Lang, 1994) 57.

37 Selon Catherine Clark Graham, la nouvelle s’apparente au mode de la comédie. Elle écrit :

The couple are in a sense playing the parts of husband and wife, head of the house and mistress, father and mother; they do not honestly and personally express their feelings and thoughts. For the woman, the traditional roles as mother and dutiful wife of a doctor are preferable to the roles of a betrayed woman and a neglected mother, and so she does not wish to acknowledge her husband’s betrayal or her children’s disregard of her.

Catherine Clark Graham, *Southern Accents: The Fiction of Peter Taylor* 57.

38 Gaston Bachelard, *L’Air et les songes* (Paris : Librairie José Corti, 1943) 24.

Lorsque la vérité est énoncée, l'astuce de Cookie est étouffée par un contexte simple : elle répond distinctement à une question que lui pose son patron sur l'identité des hommes qui rendent visite aux mystérieuses femmes, "them ladies of the sand" (C 288), et bien entendu elle ne l'épargne pas dans sa réponse. Il est assez surprenant que le mari ne réprimande pas Cookie de l'avoir dénoncé. À l'inverse, sa femme est profondément offusquée d'entendre la vérité de la bouche de Cookie, qu'elle considère inférieure à elle et ignorante. L'attitude de Cookie dépasse peut-être l'entendement mais sa patronne ne peut pas pour autant lui donner congé : "I won't fire her (...) She is too much one of us – too much one of the family, and I know she'll be full of remorse for speaking out of turn like that" (C 290). La maîtresse de maison a probablement compris que rien ne pourrait faire changer son mari mais qu'elle peut en revanche éduquer Cookie de façon à ce qu'à l'avenir elle ne franchisse pas les limites imposées par son statut et ne s'occupe plus des affaires de son patron. Simone Vauthier explique que "far from being cathartic, the crisis has only reinforced the masquerade that is their marriage. Trapped in abstract roles, she is no longer able or willing to face the truth in her relations..."³⁹ La nouvelle suggère que rien ne peut altérer les limites du code social sudiste et que le silence et l'aveuglement sont les meilleures armes pour lutter contre celui qui voudrait essayer d'en perturber le bon fonctionnement.

Un autre aspect relève de la notion de catastrophe chez Taylor : ce que Simone Vauthier a appelé "the geometry of generation"⁴⁰ dans son étude de la nouvelle "Porte-Cochère"⁴¹. Comme la plupart des textes analysés ci-dessus, "Porte-Cochère" aborde la façon dont le progrès s'impose dans un monde qui n'est pas prêt à l'accepter. Par exemple, le personnage principal,

39 Simone Vauthier, "The Said and the Unsaid in Peter Taylor's 'Cookie'" 117.

40 Simone Vauthier, "Peter Taylor's 'Porte-Cochère': The Geometry of Generation," *Southern Literature and Literary Theory*, ed., Jefferson Humphries (Athens: University of Georgia Press, 1990) 318-338.

41 Peter Taylor, "Porte-Cochère" (1949), repris dans *55 Short Stories from The New Yorker* (New York: Simon and Schuster, 1965) 388-395. Mes références, tirées de cette édition, apparaîtront désormais dans le texte précédées de l'abréviation PC. La nouvelle est reprise sous diverses formes dans *The Windows of Thornton* (New York: Harcourt Brace and Company, 1954) et dans *The Old Forest and Other Stories* (Garden City: The Dial Press, 1985). Cependant, dans ces deux versions certains éléments ont été omis. Je suis donc Simone Vauthier et utilise le texte tel qu'il apparaît dans *55 Short Stories*.

Old Ben, se souvient de son enfance et de la maison de sa tante, qui a désormais disparu du décor rural : “Where Aunt Nelson’s house had been, the Trust Company now stood – a near skyscraper” (PC 389). Les changements subis par le Sud ne sont pourtant pas uniquement physiques, ils sont d’ordre moral et ont des conséquences pour les jeunes générations.

“Porte-Cochère” se passe le jour de l’anniversaire de Old Ben, un événement qui se prête tout à fait à une réunion de famille. C’est également une bonne occasion pour Old Ben de faire le point sur sa vie, de voir de quelle façon il a élevé ses enfants et de réfléchir aux choix qu’il a faits. Après un épisode clé de son enfance où il s’était vu blâmer par son père pour sa gaucherie, Ben avait décidé que

when he got to be a grown man, he would go away to another country, where there were no maple trees and no oak trees, no elms, not even sycamores or poplars; where there were no squirrels and no niggers, no houses that resembled this one; and, most of all, where there were no children and no fathers. (PC 394)

Aussi, comme l’observe Simone Vauthier,

Like all human beings, he is caught in the chain of generations, caught in the guilt of violence. Choosing his father’s cane to beat his children by proxy, he still affirms himself a son in the very assertion of his fatherhood, of his right to victimize his children, and in the symbolic killing of the father whose phallic weapon he now has assumed.⁴²

Cette nouvelle porte sur la même quête des origines perdues que Marthe Robert a analysée dans *Roman des origines et origines du roman*. Comme un enfant, Old Ben s’est inventé « une fable biographique conçue tout exprès pour expliquer l’inexplicable honte d’être mal né, mal loti, mal aimé »⁴³. Ben endosse symboliquement le rôle de chef de famille à la mort de son père en se cloîtrant dans son bureau, qui se trouve au point le plus haut de la maison. Même s’il reste silencieux, Ben aimerait établir un lien avec son fils, lui dire qu’il voudrait l’avoir près de lui. Une fois de plus, le non-dit est au cœur du récit : “he longed to have Cliff come and talk to him about whatever he would. (...) What would old age be without children? Desolation, desolation” (PC 390). Étant donné qu’il est incapable de dire à ses enfants ce qu’il ressent au plus profond de lui, Ben se retrouve seul, surplombant le monde qu’il observe de son bureau : il a finalement réussi à

42 Simone Vauthier, “Peter Taylor’s ‘Porte-Cochère’: The Geometry of Generation” 336.

43 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (1972 ; Paris : Grasset, Coll. « Tel », 1995) 74.

instituer un monde sans enfant et sans père mais il comprend que cela ne résout pas ses soucis. En ne remplissant pas son rôle de père et en empêchant son fils d'écrire la lettre qu'il a promise à son épouse, Ben force l'histoire à se répéter. À son tour, et malgré lui, Clifford reproduira l'histoire de son propre père et échouera à montrer ses sentiments à ceux qu'il aime.

3. Autant en emportent les morts : Deuil et désespoir dans "Their Losses"⁴⁴

Taylor s'intéresse surtout aux rapports au sein de la famille et de sa région. Aussi, chacun de ses trois romans porte sur une sphère limitée dans laquelle les relations parents-enfants sont souvent problématiques et amènent des catastrophes intimes. "Their Losses", comme la scène centrale de son dernier roman *In the Tennessee Country*, se déroule dans un train et met en scène trois femmes qui ont perdu ou sont sur le point de perdre un membre de leur famille. Ici encore, Taylor traite du passage difficile du Vieux Sud au Nouveau Sud, période transitoire qui s'apparente pour beaucoup à ce qu'Étienne de Planchard a appelé une « descente aux enfers » et qu'il résume dans la formule : « le Sud est vaincu, non convaincu »⁴⁵.

La situation que présente Taylor dans "Their Losses" est proche de celle de "Two Pilgrims" mais repose sur bien plus de fantômes du passé. Le titre de la nouvelle, "Their Losses", renvoie autant aux décès récents qui ont frappé les familles des trois personnages féminins qu'aux pertes que les morts avaient dû affronter de leur vivant. Miss Ellen escorte le cercueil de sa mère pour l'amener à sa dernière demeure. Miss Patty, pour sa part, accompagne sa tante : "She is not dead. She is in the drawing room with an Irish nurse. I'm bringing her from Washington to spend her last days at Thornton, where she is greatly loved" (TL 205). Cornelia, sur un ton plus détaché, déclare simplement : "it reminds me I have just been to Grand

44 Peter Taylor, "Their Losses" (1950) a d'abord paru dans le *New Yorker* avant de faire partie de *The Windows of Thornton* (New York: Harcourt, 1954), puis dans *The Collected Stories of Peter Taylor* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1969), d'où sont tirées mes références, qui apparaîtront dans le corps du texte précédées de l'abréviation TL.

45 Étienne de Planchard, *Le Sud américain* 63, 64.

Junction to put my old mother to her last rest. (...) The old dear hadn't spoken to me in thirty-one years – not since I got married and went to Memphis" (TL 204). Il est intéressant de noter que le mariage retire à Cornelia son titre de « Miss » ; elle devient simplement 'Cornelia', comme si on lui avait retiré son titre de respect, ou comme si le désaccord de sa mère transparaisait dans le corps même de la nouvelle. Ainsi l'ombre de la mère pèse inmanquablement sur la fille.

S'il est une question récurrente dans ce texte, c'est celle du deuil. Et Cornelia ne cesse de répéter qu'elle n'a aucune raison de faire celui de sa mère :

My mother is dead now, and I don't mean to ever say another word against her, but just because she is dead, I don't intend to start deceiving myself. (...) She's dead now, but I shall make no pretense of mourning someone I did not love. We don't mourn people we don't love. It's not honest. (TL 209)

L'amertume de Cornelia se fait sentir dans ces quelques phrases qui se présentent comme un combat entre les pronoms 'I' et 'she', entre le substantif 'love' et l'adjectif 'dead'. Le changement qu'implique le décès est métaphorisé par l'adverbe temporel 'now' que Cornelia répète pour se prouver qu'elle est maintenant débarrassée de l'influence que sa mère voulait exercer sur sa vie. Miss Patty montre pour sa part que le deuil repose sur la famille et son histoire : "Mourning is an obligation. We only mourn those with whom we have some real connection, people who have represented something important and fundamental in our lives" (TL 209). On sent dans la structure même de sa réponse qu'elle est blessée par les propos de Cornelia ; selon Jan Pinkerton, une telle attitude montre que Miss Patty est "limited in perception, (...) ignoring obvious truths of the past [and] fantasizing an ideal age that never existed."⁴⁶ Après une courte phrase introductive, Miss Patty développe son point de vue en mettant en évidence l'importance des parents, des liens qui unissent les êtres et que l'on ne peut oublier : les liens du sang. Mais surtout, ce qui est essentiel pour elle c'est "the mourning itself. I shall mourn the loss of my aunt when she goes, because she is my aunt, because she is the last of my aunts, and particularly because she is an aunt who has maintained a worthwhile position in the world" (TL 209). La répétition de "because" appuie ici le point

46 Jan Pinkerton, "The Non-Regionalism of Peter Taylor," *The Georgia Review* 24.4 (Winter 1970): 433-434.

de vue de Miss Patty qui va de l'évidence presque tangible ('she is my aunt') au sentiment le plus intime auquel Miss Patty associe sa tante. Elle la regrettera en tant que modèle ; elle restera celle qui n'a jamais fléchi, a su conserver ses opinions et les faire valoir : "in a sense, she represented our district in Washington as none of our elected officials has done since the days (...) of David Crockett" (TL 210). Miss Patty est la seule des trois dames à n'avoir pas perdu un membre de sa famille au cours des derniers jours.

Cependant, comme les deux pèlerins, Miss Patty semble comprendre les valeurs que les morts ont emportées et elle les respecte :

I never knew your mother (...) but from what you say I can easily guess the sort of woman she was. I would mourn her passing if I were in your shoes, Cornelia. She wanted to retain the standards of a past era, a better era for all of us. A person can't do that and be a pleasant, charming personality and the darling of a family. (TL 211)

En mettant au cœur de son argumentaire les traits sudistes de la mère de Cornelia, Miss Patty tente de valoriser le passé et de le reconnaître comme fondement du présent. Si ce discours n'a pas beaucoup d'effet sur Cornelia, Miss Ellen l'a bien intégré puisqu'elle avoue s'être également replongée dans le passé : "I am mourning my mother today. I spent last night remembering every endearing trait she had. Some of them were faults, some of them were virtues, but they were nonetheless endearing. (...) We must love people as people, not for what they are, or were, in the world" (TL 213). À quoi Miss Patty rétorque d'une manière qui rappelle les mots de la Bible : "My people happened to be very much of the world. ... Not of *this* world but of a world that we have seen disappear. In mourning my family, I mourn that world's disappearance" (TL 213). Les valeurs du passé se sont éteintes et ont disparu avec les villages délabrés qui s'étendent le long des voies de chemin de fer ; Catherine Clark Graham observe à juste titre que "Taylor presents the modern Southerner as one on a journey to an uncertain destination, either backward to the defeated past or forward into the mysterious future."⁴⁷

On découvre à travers ces trois portraits de femmes trois manières d'appréhender la mort et la disparition des valeurs dans le Sud. Miss Patty représente les nostalgiques pour qui le passé doit être sacralisé ; Miss Ellen, même si elle n'en est pas convaincue, suit Miss Patty, en adhérant aux valeurs qu'elle promeut, et enfin Cornelia représente le Nouveau Sud,

47 Catherine Clark Graham, *Southern Accents: The Fiction of Peter Taylor* 119.

celui qui a accepté les changements et qui s'efforce d'oublier le passé pour pouvoir avancer. Leur sentiment vis-à-vis du Sud transparait jusque dans la description qu'elles font du paysage qui les entoure :

"Lovely towns!" responded Miss Ellen. The thought of the vanishing towns touched her.

"There was something about them," Cornelia said, groping. "An atmosphere, I think."

Miss Patty cleared her throat and defined it: "The atmosphere of a prosperous and civilized existence." (TL 207)

Dans ces trois réactions, on devine le développement que subissent les grandes villes du Sud au détriment des plus petites qui disparaissent⁴⁸, développement qui fait que des personnes comme Cornelia ne savent plus vraiment ce qu'étaient 'l'atmosphère' du Sud, son attachement à la terre et à la famille, et sa résistance à l'industrialisation⁴⁹. Peter Taylor nous prouve à travers cette nouvelle son adhésion au régionalisme que David Marion Holman décrit ainsi : "The regional writer is writing not only *about* a region, but with an awareness gained through experience of what the region... a nexus of values, beliefs, and customs [really means]."⁵⁰

Cette étude de quelques nouvelles de Peter Taylor illustre le commentaire de l'écrivain : "My view of Tennessee may be childish – as though that small area contained the whole world in it. It is very interesting to go back to Memphis and to see how much it is still as it was – a little walled city or town within the City."⁵¹ Le monde de Peter Taylor, tout comme son portrait du Tennessee, peut être perçu comme une métonymie du Sud tout entier dans lequel, pour reprendre les mots de Ernst Jünger, « La catastrophe conduit l'homme à cet instant où il 'cède à la force des dieux' et où l'aspect

48 La situation rappelle les commentaires du narrateur de Flannery O'Connor dans "A Stroke of Good Fortune" qui prend le contrepoint en observant : "All the people who had lived at Pitman had had the good sense to leave it, either by dying or by moving to the city." Flannery O'Connor, "A Stroke of Good Fortune" in *A Good Man is Hard to Find: Stories* (1953), introduced by Lisa Alther (London: The Women's Press, 1995) 70.

49 Catherine Clark Graham, *Southern Accents: The Fiction of Peter Taylor* 115.

50 David Marion Holman cité par Linda Wagner-Martin dans "The South as Universe," *South to the Future: An American Region in the Twenty-first Century*, ed., Fred Hobson (Athens: The University of Georgia Press, 2002) 40.

51 Don Keck DuPree, "An Interview with Peter Taylor" (1984), rpt. in *Conversations with Peter Taylor*, ed., Hubert H. McAlexander (Jackson: University Press of Mississippi, 1987) 59.

fatal de l'événement dont, aux temps heureux, il remarque à peine l'ombre, lui apparaît plus puissant que l'aspect ouvert à l'organisation »⁵². Les personnages, qu'ils soient en faveur du changement ou qu'ils y soient totalement opposés, doivent tous lutter contre les limites imposées par leur histoire. Les limites du Sud de Taylor rentrent alors dans la catégorie énoncée par Derrida :

La limite interne au toucher, le tact, si vous voulez, fait qu'on ne peut (que) toucher à l'intouchable. Une limite ne se touche pas, c'est une différence, un intervalle qui échappe au toucher ou qui est cela seulement qu'on peut ou croit pouvoir toucher. (...) L'expérience de la limite 'touche' à quelque chose qui n'est jamais pleinement présent. Une limite n'apparaît jamais comme telle⁵³.

Dans son œuvre, Taylor s'est efforcé de décrire un tel intervalle, une expérience longuement décrite mais jamais véritablement expliquée : la difficulté de s'adapter au changement qu'impose le temps. Il a écrit sur le manque qui pèse sur la vie des gens du Sud et, en s'intéressant aux nombreuses limites qui composent l'expérience sudiste, il propose une définition durable de cet « autre monde » que l'on appelle le Sud, contrairement à Walker Percy ou Shirley Ann Grau qui s'en détachent pour offrir une vision plus large de leur région mais aussi de leur pays. Peter Taylor est, selon Eudora Welty, "the authentic voice of a part of the South too seldom heard from out of the thick of the rumours and alarms of Caldwell and Cain – that of the 'nice people'."⁵⁴ Il campe des personnages qui ont subi les catastrophes de leur temps et qui tentent de donner un sens à leur existence en regardant vers le passé car pour eux, comme pour John Pendleton Kennedy en son temps, "The past presents a mellow landscape (...) rich with the hues of distance. ... The present is a foreground less inviting, with (...) sharp lines and garish colors wanting harmony."⁵⁵

52 Ernst Jünger, *Le Mur du Temps*, traduit de l'allemand par Henri Thomas (1963 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1994) 48.

53 Jacques Derrida, « Autrui est secret parce qu'il est autre », *Papier Machine* (Paris : Éditions Galilée, 2001) 390.

54 Eudora Welty, "Place and Time: The Southern Writer's Inheritance" 551.

55 John Pendleton Kennedy, "Baltimore Long Ago," *At Home and Abroad: A Series of Essays* (New York: Putnam, 1872) 167. Cité dans Richard Gray, *The Literature of Memory: Modern Writers of the American South* (London: Edward Arnold, 1977) 25.



CHAPITRE DEUX

CATASTROPHE DANS LE SUD, CHAOS AMÉRICAIN : *LOVE IN THE RUINS: THE ADVENTURES OF A BAD CATHOLIC AT A TIME NEAR THE END OF THE WORLD* DE WALKER PERCY

Monuments to every moment,
Refuse of every moment, used:
Cages for infinity.
[...]
Minimal, incoherent fragments
The opposite of History, creator of ruins,
Out of your ruins you have made creations.

Elizabeth Bishop, "Objects & Apparitions"¹

En réponse à une lettre de Martin Luschei qui précède la publication de son troisième roman, *Love in the Ruins*, Percy écrit : "my writing is necessarily informed by an apocalyptic view of history with the strong sense of living in a time after an Event and in a time of rapidly accelerating events toward an eschatology."² Avec ce roman, commente Thomas LeClair, "Percy extends his interest in the Last Things to cultural eschatology or apocalypse."³ En effet, dans *The Moviegoer* et *The Last Gentleman*, Percy aborde la question eschatologique de manière connexe en ne faisant que quelques commentaires détournés sur son pays. Dans *Love in the Ruins*, l'annonce de la fin (les ruines) contenue dans le titre est redoublée dans le

1 Elizabeth Bishop, *The Complete Poems 1927-1979* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1983) 275.

2 Lettre de Walker Percy à Martin Luschei datée du 19 avril 1970, page 4. *The Walker Percy Papers, #4294*, Southern Historical Collection, Wilson Library, University of North Carolina at Chapel Hill, Series III. Correspondence, 1923-1992 and undated, folder 48B, box 39.

3 Thomas LeClair, "The Eschatological Vision of Walker Percy," *Renascence: Essays on Values in Literature* 26.3 (Spring 1974): 115.

sous-titre (la fin du monde). À l’instar de William Faulkner, qui a créé un comté à partir de son Sud natal et dont, comme l’a noté Jean-Jacques Mayoux, la « vision fondamentale est celle d’un monde en déclin ou en ruine, et de la condition de l’homme dans ce monde, face au désastre et à la mort »⁴, Walker Percy a choisi de dépeindre une cité des morts, révision sudiste de la *Divine Comédie* de Dante comme en atteste l’épigraphe de son quatrième roman, *Lancelot* (1977), ou encore son choix d’une citation de Romano Guardini tirée de *The End of the Modern World* pour ouvrir son second roman, *The Last Gentleman* (1966). Son premier roman, *The Moviegoer* (1961), est, quant à lui, teinté du désespoir kierkegaardien, pour preuve l’épigraphe extraite de *The Sickness Unto Death* : “... the specific character of despair is precisely this: it is unaware of being despair.” Toutefois, si pour des romans dont les titres n’offrent rien d’apocalyptique Percy a eu recours à ces intertextes, les intitulés des trois autres suffisent à mettre en exergue les grandes problématiques de son écriture : *Love in the Ruins* (1971), *The Second Coming* (1980) et *The Thanatos Syndrome* (1987). En février 1985, Percy avait également rédigé un bref essai sur les cimetières de la Nouvelle-Orléans, au titre révélateur de son attrait pour l’Apocalypse et la mort : “The City of the Dead.”⁵

Dans une étude sur la mélancolie qui habite le Sud, Bertram Wyatt-Brown cite l’interprétation que donne Michael Ignatieff de la dépression, à savoir : “Depression is a way of seeing, one which captures an essential aspect of human existence. As such, depression is both catastrophe and a necessary stage in our encounter with life.”⁶ De la même manière, dans la fiction percyenne, c’est après la catastrophe que les personnages peuvent entrevoir une révélation. Le troisième roman de Percy, sciemment sous-titré

4 Jean-Jacques Mayoux, *Vivants Piliers : Le Roman anglo-saxon et les Symboles*, 2^e édition (Paris : Maurice Nadeau, 1985) 252.

5 On retrouve un fac-similé de cet essai dans la bibliographie très complète établie par Linda Whitney Hobson, *Walker Percy: A Comprehensive Descriptive Bibliography*, Introduction by Walker Percy (New Orleans: Faust Publishing Company, 1988) 44-45. Le texte est reproduit dans *Signposts in a Strange Land*, un recueil d’essais sélectionnés et édités par Patrick Samway, S.J. (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1991) 23-25. Percy y écrit notamment : “A New Orleans cemetery is a city in miniature” (24).

6 Michael Ignatieff, “Paradigm Lost” (*Times Literary Supplement*, Sept. 4, 1987, 939), cité dans Bertram Wyatt-Brown, “The Desperate Imagination,” *Southern Writers and Their Worlds*, eds., C. Morris and S. G. Reinhardt (Baton Rouge: Louisiana University Press, 1996) 65.

“The Adventures of a Bad Catholic at a Time Near the End of the World,” Walker Percy met en fiction les théories qu’il avait élaborées à travers ses essais, notamment dans “Notes for a Novel About the End of the World”⁷ publié en 1967. Thomas More, scientifique désillusionné, espère avoir trouvé le remède au mal-être qu’il sent poindre dans le monde qui l’entoure : Percy propose sa propre version de l’*Utopie* (1516)⁸ et rend hommage à l’humaniste anglais en faisant de son personnage l’un de ses descendants.

Bien des critiques n’ont pas vu la double importance de ce roman et l’ont défini comme une « anomalie » dans la production littéraire de Percy⁹. Ils y ont lu un changement radical par rapport aux romans précédents et ont été déçus de voir que *Love in the Ruins* ne correspondait pas à ce qu’ils s’estimaient en droit d’attendre après deux romans très stimulants ; Thomas LeClair conclut d’ailleurs son article “Walker Percy’s Devil” sur les mots suivants : “It’s just that his essays, his interviews, and *The Moviegoer* make a promise that is unfulfilled or, more accurately, a promise not quite made, yet somehow unkept.”¹⁰ Bien que la promesse inconsciemment formulée par Percy semble caduque à LeClair, l’Apocalypse promise, si elle n’arrive pas, se développe tout au long du roman comme une métaphore filée qui dévoile devant les yeux émerveillés d’un Thomas More blasé un monde plus accueillant qu’il ne le pensait, un monde dans lequel l’amour est encore possible.

Dans *Love in the Ruins*, la voix du démiurge se fait entendre lorsque le narrateur s’étonne de voir le monde d’une façon bien étrange : “My field of vision is narrowing from top to bottom. The world looks as if it were seen

7 Ce texte, d’abord publié dans le périodique *Katallagete* à l’hiver 1967-1968, est repris dans *The Message in the Bottle: How Queer Man Is, How Queer Language Is, and What One Has to Do with the Other* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1975) 101-118.

8 Bien que publié dans un périodique consacré à Thomas More, l’article de Germain Marc’hadour, “Walker Percy in the Wake of Thomas More,” *Moreana: Bulletin Thomas More* 32.123/124 (December 1995): 127-136, n’analyse pas les rapports entre le roman de Percy et l’*Utopie* de More. Il comporte par ailleurs plusieurs erreurs factuelles.

9 Dans *Walker Percy: A Southern Wayfarer* (Jackson: University Press of Mississippi, 1986), William Rodney Allen écrit : “*Love in the Ruins* is an anomaly in Percy’s fiction, for, unlike the rest of his novels, its setting is futuristic rather than ironic, and its subject matter is at least superficially the public, political world rather than the private self and its existential struggles” (77).

10 Thomas LeClair, “Walker Percy’s Devil,” *The Southern Literary Journal* 10.1 (Fall 1977): 13.

through the slit of a gun turret.”¹¹ Si le roman marque un changement dans l’œuvre de Percy, c’est qu’il contient plus que tous les autres le message que le penseur tente de formuler. Comme Flannery O’Connor, Walker Percy utilise la méthode du choc pour amener le lecteur à ouvrir grand les yeux sur le désordre qui l’entoure ou à voir le désordre qui règne dans sa propre existence. Dans une sorte de prologue que Percy avait rédigé pour le roman et qu’il a par la suite retiré, il plante le décor alarmant dans lequel va progresser l’intrigue :

I know something you don’t know or won’t admit. The ruins are already here, vines sprout in the streets, rootlets force apart the brickwork. Progress does not progress. The center does not hold. You may think this is a bad thing and you may be right. But if it is true, it is better for you to admit it than not to. To know about the ruins and not to admit it is worst of all, for love is not possible in the ruins unless the ruins are recognized as such. The one place where love is no longer possible is a ruin which is held not to be a ruin, for example, the new house where you live.¹²

Dans la version publiée du roman, l’image de la vigne est conservée et, pour reprendre les termes de William Rodney Allen, “this symbolizes the encroachment of chaos onto order, but finally it suggests organicity and renewal.”¹³ Le chaos, comme le passé, s’impose dans le présent, mais le narrateur insinue que tout sentiment ne peut se révéler que dans un contexte apocalyptique qui amènerait la connaissance de soi et surtout celle de l’autre comme partie de soi. L’amour parmi les ruines autorise une forme d’amour malgré la destruction de l’environnement propre au sujet, une survivance émotionnelle.

Il semble qu’avec *Love in the Ruins*, Percy offre une illustration des mots de E. M. Cioran dans *Histoire et utopie* :

À la longue, la vie sans utopie devient irrespirable, pour la multitude du moins : sous peine de se pétrifier, il faut au monde un délire neuf. [...] Ce qui compte c’est la

11 Walker Percy, *Love in the Ruins: The Adventures of a Bad Catholic at a Time near the End of the World* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1971) 21. L’image du viseur est reprise plusieurs fois, notamment p. 361. Toutes les références, désormais précédées de l’abréviation *LIR* et incluses dans le corps du texte, renvoient à cette édition.

12 *The Walker Percy Papers*, Series I. Novels, early 1950s-1987, C. *Love in the Ruins* (published 1971), box 8 - C: folder 8A.1, 1.

13 William Rodney Allen, *Walker Percy: A Southern Wayfarer* 84.

perspective d'un nouvel avènement, la fièvre d'une attente essentielle, parousie dégradée, modernisée...¹⁴.

Ricœur développe cette idée lorsqu'il écrit que « L'utopie n'est pas seulement un rêve, mais un rêve qui veut se réaliser. Il se dirige vers la réalité et il la brise. L'intention utopique est sans doute de changer les choses... »¹⁵. Le fait que *Love in the Ruins* puisse être défini comme une dystopie¹⁶ n'a rien de surprenant puisque ce genre littéraire correspond au but que s'est fixé le romancier : décrire un monde de désolation pour dénoncer les atrocités de la réalité en forçant le trait sur l'absurdité de la situation¹⁷. *Love in the Ruins* semble proposer une version américaine de la situation que perçoit le narrateur de Le Clézio dans *La Guerre* : « La destruction est proche, maintenant. Cela se passera dans peu de temps. (...) C'est écrit ; mais personne ne voulait le lire. Il y avait partout des signes qui annonçaient la venue de la guerre, mais personne ne voulait faire attention aux signes »¹⁸. Dans *La Prairie perdue*, Jacques Cabau rejoint cette idée en écrivant que Percy « [brandit] ouvertement l'apocalypse des lendemains qui déchantent en orientant la science-fiction vers l'auto-destruction des Américains »¹⁹. Si le genre que Cabau associe au roman est tendancieux, le critique a bien cerné le but de l'écrivain²⁰. Il est en effet

14 E. M. Cioran, *Histoire et utopie* (1960 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1987) 21, 105.

15 Paul Ricœur, *L'Idéologie et l'Utopie* (Paris : Seuil, Coll. « La couleur des idées », 1997) 380.

16 Le terme est utilisé par Gary M. Ciuba dans *Walker Percy: Books of Revelations* (Athens: The University of Georgia Press, 1991) 133.

17 Pour William Rodney Allen, le roman constitue ainsi "a vehicle for propagating ideas rather than a means of discovering them." William Rodney Allen, *Walker Percy: A Southern Wayfarer* 79.

18 J.-M. G. Le Clézio, *La Guerre* 233.

19 Jacques Cabau, *La Prairie perdue : Le Roman américain* (Paris : Seuil, Coll. « Points », 1981) 114.

20 Bien qu'il émette également quelques réserves, Gérard Cordesse suit Jacques Cabau dans *La Nouvelle Science-Fiction américaine* (Paris : Aubier, Coll. « USA », 1984) lorsqu'il écrit :

Walker Percy dans *L'Amour parmi les ruines* (*Love in the Ruins*, 1971) est sans doute celui qui adopte le plus visiblement les formes de la SF. Il situe son livre dans un futur proche et reconnaissable, puisqu'il extrapole sans surprise les maux contemporains : le problème racial, la guerrilla urbaine, la démoralisation de la classe moyenne, la fin du rêve américain. Il a recours à un cliché élimé en

question d'autodestruction dans *Love in the Ruins*, mais les personnages de Percy recherchent désespérément une sortie de secours, un moyen de s'éloigner de ce monde qui s'effrite pour mieux le comprendre. Malheureusement, ils n'arrivent à entrevoir une lueur d'espoir qu'après avoir été victimes de ce que Thomas de Quincey a défini comme "an Apocalypse of the world within"²¹ dans ses confessions, récit qui, comme *Love in the Ruins*, repose largement sur les rêves de son narrateur.

1. Les ruines du monde contemporain

Love in the Ruins s'ouvre ironiquement sur une date : le quatre juillet, date qui commémore chaque année l'indépendance américaine depuis 1776²² et qui, comme le rappelle Lewis A. Lawson, marque l'anniversaire de la défaite des Confédérés à Vicksburg ou à Gettysburg²³. L'ironie vient de ce que cette date, bien qu'elle célèbre l'indépendance des États-Unis, symbolise pour le narrateur un enfermement dans un monde qui sombre peu à peu dans un néant dont il semble être le seul conscient : "It is a catastrophe whose cause and effects – and prevention – are known only to me" (*LIR* 5). Il est en quelque sorte élu même si les détails de sa vie le présentent davantage comme un fou. Pourtant la vie dépravée de Thomas More, un docteur bien singulier, avec ses trois femmes, se donne à lire comme la métonymie d'une civilisation perdue. Il implore Dieu de l'épargner pour des raisons qui approchent le pathétique : "God, don't let me die. I haven't lived, and there's the summer ahead and music and science and

SF, une invention qui doit sauver la civilisation en 'ressoudant' notre psychisme divisé. Ces éléments familiers ne font pourtant pas de son livre une œuvre de SF populaire. (159)

- 21 Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater* (1822; Oxford: Oxford University Press, 1996) 39.
- 22 Dans la première ébauche du roman, la date est différente : le roman s'ouvre un 24 août. On lit : "*Boguechitto, Louisiana: Midnight, August 24, During a Thunderstorm.*" *The Walker Percy Papers, Series I. Novels, early 1950s-1987, C. Love in the Ruins* (published 1971), box 7, folder C2B, 1.
- 23 Lewis A. Lawson, "Tom More: Cartesian Physician," *Delta* N°13. *Walker Percy* (Montpellier : Université Paul Valéry, 1981) 68 : "on July 4, 1776, the colonies declared their independence from Great Britain and thus created the union; on July 4, 1863, the United States forced both the Confederate surrender at Vicksburg and the retreat at Gettysburg and thus maintained the union."

girls" (LIR 247). Même s'il se reprend rapidement et promet de ne plus voir les femmes comme des objets, ses motivations sont exposées aux yeux de tous. La structure du roman implique que Tom cherche à se présenter comme l'un de ses patients, pratiquant ce qu'il appelle une "historical therapy" sur sa propre personne, ce qui lui permet de faire un saut dans le passé avant de nous propulser dans l'avenir, cinq ans plus tard. De ce fait, tout le roman se résumerait dans la définition que Tom propose pour cette "historical therapy", "a recapture of the past and one's self" (LIR 43).

Le portrait des États-Unis que dresse Percy par l'intermédiaire de Tom est plein d'animosité et les mots du personnage sont éloquents :

The U.S.A. didn't work! Is it even possible that from the beginning it never did work? That the thing always had a flaw in it, a place where it would shear, and that all this time we were not really different from Ecuador and Bosnia-Herzegovina, just richer. (LIR 56-57)

L'échec est complet, l'unité de la nation n'a jamais existé et le rêve américain en est réduit à cela, un rêve. Si Apocalypse il y a, c'est bien dans la civilisation américaine qui n'est, à en croire Tom, guère civilisée. Mais rien n'est encore perdu puisque Tom peut encore sauver le pays :

It is still not too late. I can save you, America! I know something! I know what is wrong! I hit on something, made a breakthrough, came on a discovery! (...) Don't give up. It is not too late. You are still the last hope. There is no one else. Bad as we are, there is no one else. (LIR 58)

Ce serait donc la connaissance de Tom, sa découverte, qui pourrait sauver le pays. Pourtant n'est-ce pas la science, la technologie, qui a fait de l'homme un éternel aliéné ? J. Bronowski, dans un essai intitulé "Science, the Destroyer or Creator" explique le sentiment de malaise ou, pour être plus précis, de mal-être qu'a créé le progrès : "Science; the fact that science is there, mysterious, powerful; the fact that most people are impressed by it but ignorant and helpless – all this seems to me to have contributed to the division in our minds."²⁴ On retrouve dans ces observations la division dont parle Tom dans *Love in the Ruins*, division qui s'opère chez l'homme qui, selon lui, "has so abstracted himself from himself and from the world around him, seeing things as theories and himself as a shadow, that he cannot, so to speak, reenter the lovely ordinary world" (LIR 34). L'homme serait

24 J. Bronowski, "Science, the Destroyer or Creator," *Man Alone: Alienation in Modern Society*, eds., Eric and Mary Josephson (New York: Dell, 1962) 282.

menacé par ce qui l'entoure mais sans en être véritablement conscient, et seul Tom s'estime capable d'inverser la malédiction.

Linda Whitney Hobson compare à juste titre le roman de Percy aux légendes de Faust et à la nouvelle "The Birthmark" de Nathaniel Hawthorne²⁵. En effet, les premiers mots de Tom dans *Love in the Ruins* font clairement écho à ceux du narrateur de Hawthorne : "In the latter part of the last century there lived a man of science, an eminent proficient in every branch of natural philosophy, who not long before our story opens had made experience of a spiritual affinity more attractive than any chemical one."²⁶ Comme le personnage de Hawthorne, Tom More pense avoir fait une découverte qu'il croit révolutionnaire ; il se demande si la fin qu'il croit proche est véritablement arrivée : "Now in these dread latter days of the old violent beloved U.S.A. and of the Christ-forgetting Christ-haunted death-dealing Western world I came to myself in a grove of young pines and the question came to me: has it happened at last?" (*LIR* 3).

Pourtant tout n'est pas si simple puisque le roman est constitué en grande partie d'un rêve, de cette « petite sieste » (*LIR* 58) sur laquelle se clôt le premier chapitre. Tom se réveillera presque trois cent pages plus loin (*LIR* 353) et, bien que son rêve n'ait duré que quinze minutes, vingt ans de sa vie nous ont été ici contés. C'est donc dans un monde imaginaire que semble se situer l'Apocalypse de *Love in the Ruins* et cet état de fait donne encore plus de crédibilité au récit de Tom, puisqu'à travers ce rêve, une visite dans l'inconscient du personnage est offerte au lecteur. Freud l'a expliqué dans son essai « Sur le rêve », le rêve se présente comme un point de départ à l'exploration des arrière-plans psychiques refoulés par le rêveur²⁷. La fin du monde que nous décrit Tom dans son rêve correspond à l'état du monde tel qu'il le perçoit dans l'épilogue du roman, cinq ans plus tard, à la veille de Noël :

the world is broken, sundered, busted down the middle, self ripped from self and man pasted back together as mythical monster, half angel, half beast, but no man. Even now

25 Linda Whitney Hobson, *Understanding Walker Percy* (Columbia: University of South Carolina Press, 1988) 70.

26 Nathaniel Hawthorne, "The Birthmark" (1843), *Selected Short Stories of Nathaniel Hawthorne* (New York: Fawcett, 1966) 84.

27 Freud parle des rêves comme « des accomplissements voilés de désirs refoulés » et précise que « le rêve annonce toujours l'avenir ». *Sur le rêve* (1901), traduit de l'allemand par Cornélius Heim (Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2002) 118.

I can diagnose and shall one day cure: cure the new plague, the modern Black Death, the current hermaphroditism of the spirit, namely: More's syndrome, or: chronic angelism-bestialism that rives soul from body and sets it orbiting the great world as the spirit of abstraction whence it takes the form of beasts, swans and bulls, werewolves, blood-suckers, Mr. Hydes, or just poor lonesome ghost locked in its own machinery. (LIR 382-383)

Cinq ans ont passé mais Tom n'a pas perdu sa clairvoyance et il compte bien sauver le monde avec son invention : "More's Qualitative Quantitative Ontological Lapsometer" (LIR 30). Cet instrument est pour lui la solution aux maux de l'homme moderne puisque d'après lui, "my discovery alone gives promise of bridging the dread chasm between body and mind that has sundered the soul of Western man for five hundred years" (LIR 90). Pourtant, malgré ses bonnes intentions, une catastrophe va résulter de l'utilisation de son invention dans un amphithéâtre, et l'un de ses collègues résume ainsi la situation : "Your device has triggered a mass hysteria. (...) These are strange times" (LIR 241). La catastrophe que Tom prévoyait avant de s'endormir s'est donc réalisée comme pour démontrer que ce qui devait arriver est finalement arrivé et que si toute l'histoire de Tom n'est qu'un rêve c'est également une prophétie, un avertissement qui fait de son auteur un poète tel que le décrit Emerson : "He is the poet and shall draw us with love and terror, who sees, through the flowing vest, the firm nature, and can declare it."²⁸

Bien que *Love in the Ruins* ait pu surprendre par sa forme bien différente de celle des deux romans qui le précèdent, Percy décrit toujours le même paysage et le même malaise. Aussi, comme Binx Bolling dans *The Moviegoer* ou Will Barrett dans *The Last Gentleman*, Thomas More est un pèlerin à la recherche du sens de la vie et il le clame haut et fort : "it is pilgrims we are, wayfarers on a journey..." (LIR 109). Il n'y a pas eu d'évolution depuis le constat malheureux que faisait Bolling dans *The Moviegoer*, le malaise est toujours présent et il ne serait pas surprenant d'entendre les mêmes mots de la part de Tom : "The malaise is the pain of loss. The world is lost to you, the world and the people in it, and there remains only you and the world and you no more able to be in the world than Banquo's ghost" (MG 120). Ainsi se trouve vérifiée l'observation de René Girard dans *Des Choses cachées depuis la fondation du monde* :

28 Ralph Waldo Emerson, "The Poet," from *Essays: Second Series* (1844), rpt. in *Emerson's Prose and Poetry* 195.

les hommes n'ont pas du tout changé et c'est cela qui rend notre situation dangereuse. Ce qui est révélé n'est rien de nouveau, c'est une violence qui a toujours été dans l'homme (...) mais jusqu'ici au moins, nous n'avons pas cédé à la tentation d'y recourir²⁹.

En décrivant les États-Unis comme un monde violent, Percy nous invite à lire son 'journal quotidien', pour reprendre l'expression de Girard, dont il force le trait pour que le lecteur ouvre les yeux sur le monde qui l'entoure. Comme tous les personnages de Percy, Tom More est conscient du malaise, mais ce qui fait de lui un prophète c'est son histoire personnelle.

2. La mort d'un enfant ou la chronique d'une catastrophe familiale

Tom More devient prophète après la mort de sa fille, et comme l'a fait remarquer Lewis Lawson,

Tom is bothered by (...) the death of an innocent. (...) When Samantha died from a brain tumor, Tom lost his faith to the point that he attempted suicide. He became a drunk, his drink of choice – Early Times – revealing his nostalgia for that greatest aesthetic repetition, Eden.³⁰

Prophète certes, mais prophète mélancolique avant tout, le personnage de Percy correspond à la définition que Julia Kristeva donne en parlant d'une femme dans *Soleil noir* :

Absente du sens des autres, étrangère, accidentelle au bonheur naïf, je tiens de ma déprime une lucidité suprême, métaphysique. Aux frontières de la vie et de la mort, j'ai parfois le sentiment orgueilleux d'être le témoin du non-sens de l'Être, de révéler l'absurdité des liens et des êtres³¹.

Comme Percy après le suicide de son père et la mort mystérieuse de sa mère, Tom reprend ses recherches où il les avait laissées vingt ans plus tôt, dans l'espoir qu'une occupation apaisera sa douleur et remédiera à son malheur. Lewis Baker observe en effet : "Disasters have also played an important part in Walker's life and his novels. (...). In his novels Walker has used disasters in some of the traditional Percy ways. For him, as for Will, disasters offer a chance to overcome the boredom and estrangement

29 René Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde* (1978 ; Paris : Grasset/Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 2001) 351.

30 Lewis A. Lawson, "Walker Percy's Prodigal Son," *Critical Essays on Walker Percy*, eds., Donald J. Crowley and Sue Mitchell Crowley (Boston: G.K. Hall & Co., 1989) 251.

31 Julia Kristeva, *Soleil noir* 14.

of everyday life.”³² Percy pensait qu’en pénétrant le mystère de ce qui peut pousser quelqu’un au suicide il pourrait échapper à la mélancolie qui avait jusque-là ponctué sa vie ; c’est ainsi qu’il se lança dans la médecine. Il avait saisi qu’on ne peut effacer le passé, qu’il faut juste tirer des leçons et comprendre, comme le suggère Stark Young dans son essai “Not in Memoriam, But in Defense,”³³ que sans les fondations du passé, sans le souvenir, la vie ne serait que chaos et folie.

Le premier chapitre du roman illustre bien le mal-être qui ronge Tom. La catastrophe de sa vie est double : “My daughter died, my wife ran off with a heathen Englishman...” (*LIR* 20). Cette catastrophe familiale revient comme un leitmotiv, hante le narrateur, comme en attestent les retours répétés à ce sujet³⁴, et laisse en lui un sentiment de besoin, de manque à combler qu’il définit de manière freudienne : “The first thing a man remembers is longing and the last thing he is conscious of before death is exactly the same longing” (*LIR* 21). L’amour replonge Tom dans l’enfance et lui fait prendre conscience de ses instincts sexuels. Pourtant chez lui le désir est né de la mort d’un être cher, comme le suggère la suite de la phrase citée un peu plus haut : “...and I fell prey to bouts of depression and mourning terror, to say nothing of abstract furies and desultory lusts for strangers” (*LIR* 20). L’énoncé maintenant assemblé met en perspective le lien de causalité qui existe entre les événements et explique l’état actuel de Tom ; néanmoins ce n’est que plus tard que Tom révèle la raison qui a amené le départ de Doris et la catastrophe familiale : “In two weeks she was gone. Why? I think

32 Lewis Baker, *The Percys of Mississippi: Politics and Literature in the New South* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1983) 186.

33 Voir le dernier paragraphe de l’essai de Young, “Not in Memoriam, But in Defense,” *Twelve Southerners, I’ll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition* (1930; New York: Harper and Row, 1962) :

That a change is now in course all over the South is plain; and it is as plain that the South changing must be the South still, remembering that for no thing can there be any completeness that is outside its own nature, and no thing for which there is any advance save in its own kind. If this were not so, all nature by now would have dissolved in chaos and folly, nothing in it, neither its own self not any other. (359)

34 Le départ de sa femme est mentionné par deux fois à la page 11, et répété en haut de la page 12 ; il est associé à la mort de sa fille à la page 24 ; il est fait état de l’anniversaire de cette mort aux pages 39 puis 40, et une dernière fois pour ce chapitre à la page 42.

it was because she never forgave me or God for Samantha's death" (LIR 72). Mort de l'enfant, mort de la famille, mort du couple : ce sont les événements que Percy a choisis pour justifier le mal-être de son personnage. Comme le dit Allen, "A child's death is so dramatically evocative because of the way it reveals the characters of those left alive, who see the tragedy either as proof of the absurdity of the universe or as a paradoxical indication of God's mysterious but loving design."³⁵ Tom a bien un remède mais au lieu de diminuer la douleur celui-ci ne fait que l'accroître :

Samantha died and I started drinking and stayed drunk for a year – and not even for sorrow's sake. Samantha's death was as good an excuse as any to drink. I could have been just as sorry without drinking. What happened was that Doris and I chose not to forgive each other. It was as casual a decision as my drinking. (LIR 273)

Tom fait mine de ne pas s'apitoyer sur son sort mais les répétitions notées dans le premier chapitre et toutes celles qui sont incluses çà et là dans le roman suggèrent qu'il ne peut s'empêcher de ressasser le passé – attitude typiquement sudiste. Tom pense également à une autre solution : l'alcool est une boisson toute choisie puisqu'il porte le nom de "Early Times" (LIR 23), mais le confort qu'il lui procure se transforme vite en inconfort, rappelant l'exemple de Blanche DuBois dans *A Streetcar Named Desire* à qui l'alcool offre le luxe d'un monde à la Margaret Mitchell. Tom est nostalgique d'un passé perdu et c'est avec les femmes, son dernier remède, qu'il cherche à recréer une harmonie : "All girls are loveable and I love them all" (LIR 214).

L'amour que Tom ressent pour les femmes qui l'entourent est en fait un sentiment parfaitement résumé dans le titre du roman : un amour parmi les ruines. En traversant en mots les ruines de sa vie et de son monde, Tom rejoint ses prédécesseurs puisque comme l'observe Daniel Charbonnier, « Le héros percyien est avant tout l'explorateur d'un réel dont il se sent dépossédé et qu'il souhaiterait redécouvrir »³⁶. Si Tom cherche l'amour, c'est pour ressentir un sentiment d'appartenance et pour pouvoir jouer un rôle dans le monde, à la manière de Kate Cutrer dans *The Moviegoer*. De façon surprenante, vers la fin du roman Percy fait un clin d'œil à la nouvelle "A Good Man is Hard to Find" de Flannery O'Connor en suggérant qu'il

35 William Rodney Allen, *Walker Percy: A Southern Wayfarer* 91.

36 Daniel Charbonnier, « La catastrophe et ses signes dans *The Moviegoer* de Walker Percy », *Deux Regards sur L'Amérique : Dashiell Hammett et Walker Percy*, dir., Jeanne-Marie Santraud (Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987) 104.

pourrait y avoir des braves gens dans le Nouveau Monde de Tom : “People still stop and help strangers lying in ditches having been set upon by thieves or just plain drunk. Good nature usually prevails, even between enemies. As the saying goes in Louisiana: you may be a son of a bitch but you are my son of a bitch” (*LIR* 386)³⁷.

Comme dans les textes de O'Connor, la mort chez Percy est souvent tournée en dérision et en devient comique. La détérioration du visage de Samantha est décrite avec humour, comme si Tom cherchait à dissimuler ses sentiments. Il se souvient : “the neuroblastoma had pushed one eye out and around the nosebridge so that Samantha looked like a two-eyed Picasso profile” (*LIR* 72). Pour ne pas s'apitoyer sur son sort, Tom devient spectateur de la mort comme s'il était dans un musée et regardait un tableau. Ce tableau de la mort représente aussi la fin de son mariage puisqu'avant de le quitter, Doris fait le constat suivant : “I'm extremely devoted to you and always will be. But don't you see that people grow away from each other. A part of one dies, but the rest grows and encysts the old part. Like the chambered nautilus. We're dead” (*LIR* 67-68). En cherchant l'amour dans ce monceau de ruines, Tom recherche la vie et c'est ce qui lui permet de reconstruire un monde à partir de rien de plus que des sentiments : “Ellen and I are poor. We live with our children in the old Quarters” (*LIR* 381).

Cependant, bien qu'un Nouveau Monde se profile à l'issue de *Love in the Ruins*, bien que le passé ne resurgisse plus et que ni Doris ni Samantha ne soient mentionnées dans l'épilogue, le regret et le manque existent toujours et pèsent lourd sur la conscience du narrateur, comme le prouvent ses rêves. Ce serait donc plutôt ici qu'il faudrait chercher le défaut de ce roman, plus que dans son thème et sa forme. Dans les dernières pages du récit, Tom a fini par refouler ses sentiments, occultant les souvenirs du passé. Mais ne s'interrogeait-il pas sur la mort cinq ans plus tôt ? Ne regrettait-il pas son attitude ? Le malaise ne peut avoir disparu, pour preuve

37 L'allusion à des 'strangers lying in ditches' rappelle que chez O'Connor aussi, la catastrophe est familiale, puisque toute la famille est abattue de sang-froid par le désaxé et ses acolytes. Percy reconnaissait d'ailleurs ce court texte comme un classique de O'Connor et y faisait parfois référence, comme dans l'entretien publié dans la revue *Delta* où il définit “A Good Man is Hard to Find” comme un classique o'connorien. Ben Forkner and G. Kennedy, “An Interview with Walker Percy” (1980), *Delta* N°13. Walker Percy (Montpellier : Université Paul Valéry, 1981) 8.

le soliloque de Tom sur la mort de Samantha et ses conséquences : “If only – If only we hadn’t been defeated by humdrum humming present time and missed it, missed ourselves, missed everything” (*LIR* 374). Le rythme ternaire sert ici à ancrer les regrets de Tom dans les tréfonds de son inconscient tout en faisant de lui un monstre puisqu’il conclut : “Is it possible to live without feasting on death?” (*LIR* 374). Tom laisse sa fille entre les mains de Dieu et semble ainsi faire son deuil. Comme tout bon chrétien il sait que la mort est pour celui qui souffre le meilleur paradis. Le mauvais chrétien du titre se serait-il transformé ? Dans cette hypothèse la structure Percyenne serait respectée et la révélation symbolisée par l’amour de Tom et Ellen à travers leurs enfants.

3. Sens et contresens de l’Histoire : L’Apocalypse Percyenne

Dans son étude sociologique sur la culture américaine, *The Minimal Self*, Christopher Lasch fait un constat qui pourrait s’appliquer au monde fictionnel de Percy :

Herman Kahn’s question – “Will the survivors envy the dead?” – haunts our time, not only because it describes a possible future but also because it describes (though not intended in this way) our own relation to the past, whenever we allow ourselves to look into the fully documented horrors that have taken place in the twentieth century, so much more difficult to live with, (...), than the horrors that may come.³⁸

Percy pose également la question de Kahn dans “The Man on the Train: Three Existential Modes” où il met en évidence un paradoxe qui ponctuera chacune de ses productions littéraires : “The real anxiety question, the question no one asks because no one wants to, is (...): What if the Bomb should *not* fall?”³⁹ Ce paradoxe quant à l’avenir se retrouve dans *Love in the Ruins* au moment où Tom s’exclame : “A catastrophe (...) has both pleasant and unpleasant aspects familiar to everyone – though no one likes to admit the pleasantness” (*LIR* 7). Dans le monde de Percy la catastrophe revêt toutes ses valeurs bibliques de renaissance, de nouveau départ et d’espoir, mais surtout de dévoilement. Pour cette raison, les personnages ont plus peur qu’une catastrophe annoncée n’arrive pas : un cataclysme

38 Christopher Lasch, *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times* (New York: Norton & Company, 1984) 66.

39 Walker Percy, “The Man on the Train,” *The Message in the Bottle* 85.

serait le seul moyen de rétablir l'ordre dans leur monde, de tout recommencer à zéro. Lois Parkinson Zamora explique à ce propos : "Catastrophe contains the seeds of revitalization, and what may seem to be a dead end to Percy's characters is likely to prove itself instead a stage on the road to their social, psychological, and spiritual integration."⁴⁰ Percy serait sans nul doute d'accord avec le personnage de Don DeLillo dans *Mao II* pour qui "News of disaster is the only narrative people need. The darker the news, the grander the narrative."⁴¹

La catastrophe et son récit constituent des passages obligés pour des personnages en quête de sens comme Tom More. Il déclare en effet : "nothing is crazier than life" (*LIR* 149). Mais la crise est également, comme le suggère Frank Kermode dans *The Sense of an Ending*, "inescapably a central element in our endeavours toward making sense of our world."⁴² Le roman de Percy se présente comme un exemple adéquat pour illustrer cette observation puisqu'il y décrit une crise spirituelle dont la seule échappatoire semble résider dans les mots ; dire le mensonge d'une civilisation autorise un mouvement en avant qui ne peut être exécuté qu'à condition d'accepter la fausseté dans laquelle on a tendance à se complaire.

L'Histoire a aussi sa place dans le roman puisque Tom nous parle d'une de ses lectures, *History of World War I* de Stedmann. Cette guerre marque pour lui un tournant dans l'Histoire mondiale car c'est à ce moment-là qu'a commencé ce qu'il nomme "the hemorrhage and death by suicide of the old Western World" (*LIR* 47) – suicide, parce que les soldats ne savaient même pas pourquoi ils se battaient. Katherine Anne Porter voyait elle aussi la guerre comme une fin plus qu'un début ; dans l'introduction à une réédition de *Flowering Judas* elle a écrit :

all the conscious and recollected years of my life have been lived to this day [in 1940] under the heavy threat of world catastrophe, and most of the energies of my mind and spirit have been spent in the effort to grasp the meaning of those threats, to trace their

40 Lois Parkinson Zamora, *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction* (New York: Cambridge University Press, 1989) 127.

41 Don DeLillo, *Mao II* (1991; New York: Viking Penguin, 1992) 42.

42 Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (New York: Oxford University Press, 1967) 94.

sources and to understand the logic of this majestic and terrible failure of the life of man in the Western World.⁴³

L'écrivain du Sud plus que tout autre écrivain américain est sensible aux méfaits de la guerre, au mal qui l'éloigne chaque jour un peu plus de son paradis originel. Ainsi que l'explique Michel Bandry, l'un des traits significatifs du Sud est « la vision du monde comme un champ de bataille permanent entre le bien et le mal »⁴⁴.

Bien qu'étant une dystopie, *Love in the Ruins* correspond à la définition que John R. May propose de la littérature apocalyptique puisque pour lui, "Apocalyptic literature was interested in the future as a solution to the past and the present."⁴⁵ Les écrivains qui ont recours à l'Apocalypse dans leurs romans cherchent une révélation qui se trouve dans le passé et qui a été oubliée. May termine sa définition en convoquant R. H. Charles, pour qui la littérature dite apocalyptique a deux autres fonctions : "get behind the surface and penetrate to the essence of events, the spiritual purposes and forces that underlie and give them their real significance."⁴⁶ De la même manière, dans le roman de Percy, le chemin que Tom retrace de son passé va lui ouvrir les yeux sur le présent puisqu'il déclarera : "I am older, yet there seems to be more time, time for watching and waiting and thinking and working" (*LJR* 382). Tom se place ainsi en parfait héritier de Binx, le héros du premier roman de Percy dans lequel, comme l'a démontré Simone Vauthier, « l'écoulement du temps est lié à la destruction et à la mort et dans ce lien sans doute se trouve la motivation profonde des tentatives de [Binx] pour vivre un temps réversible et instantané, et pour effacer la durée »⁴⁷. Le temps et la mort sont deux notions essentielles dans *Love in the Ruins* puisqu'elles guident le lecteur à travers les années que narre Tom par l'intermédiaire de ses rêves. La structure même du roman, découpée en dates puis en heures et en sections diffuses, rend la compréhension parfois difficile car l'organisation devient chaotique. Le rêve perturbé

43 Katherine Anne Porter, "1940: Introduction to *Flowering Judas*," *The Collected Essays and Occasional Writings of Katherine Anne Porter* (1970; New York: Dell Publishing Co., Inc, 1973) 457.

44 Michel Bandry, *Le Sud* (Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1992) 10.

45 John R. May, *Toward a New Earth: Apocalypse in the American Novel* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1972) 13.

46 John R. May, *Toward a New Earth* 13.

47 Simone Vauthier, « Le temps et la mort dans *The Moviegoer* » 106.

de Tom pourrait tout à fait être perçu comme un indice supplémentaire de l'Apocalypse personnelle qu'il a choisi de vivre, puisque seul à voir la décrépitude du monde qui l'entoure, il décide d'ouvrir les yeux de son prochain.

L'Apocalypse tient une place toute particulière dans la littérature du Sud. Comme le suggère William Goyen lors d'un entretien reproduit dans sa dernière collection de nouvelles *Had I A Hundred Mouths* :

I think [my characters] are waiting for miracles, for wonderful visitations – they are waiting for the marvellous (...) All these people from those little towns, that's what they were brought up to wait for: the end of the world, when the trumpets would sound, and they'd be free of all this daily labor (...) Those characters in my stories all are waiting. They're really kind of hopeful people, expecting more. They're open to something. They're forerunners. They've lost place – a lot of them are displaced, that's their sorrow.⁴⁸

Les traits des personnages que Goyen présente ici seraient tout aussi valides pour décrire les personnages de Walker Percy, ceux de Flannery O'Connor ou l'Addie Bundren de Faulkner qui dans *As I Lay Dying* attend sa mort. Les commentaires de John R. May expliquent pourquoi ceci est un trait plus particulièrement sudiste : "Apocalypse is a response to cultural crisis. It grows out of that sense of loss that results from the passing of an old world-view."⁴⁹ Fin d'un monde ou passage à un autre : du Vieux Sud au Nouveau Sud, c'est bien là que se situe l'Apocalypse sudiste. Reconstruire ce qui avait été détruit, rechercher l'harmonie du passé dans le présent, réinventer la vie : c'est ce que doit faire tout Sudiste après la guerre de Sécession et c'est un héritage qui semble se transmettre de génération en génération.

La peur de l'étranger semble se transmettre. Très tôt, en effet, Tom fait un constat alarmant : "Americans have turned against each other ; race against race, right against left, believer against heathen, San Francisco against Los Angeles, Chicago against Cicero" (*LIR* 17). Il n'y a plus de fraternité dans le monde de Tom : des groupes se sont formés et leurs relations sont plus que tendues. Tout dans ce monde est exacerbé : plus besoin de réparer ce qui ne marche pas, on l'abandonne sur place. Ainsi la ville s'est transformée en décharge et l'Amérique ressemble à un champ de bataille. La ville même est à l'abandon. Mais rien n'est désespéré pour Tom

48 William Goyen, *Had I A Hundred Mouths: Short Stories 1947-1983* (London: Serpent's Tail, 1988) 270.

49 John R. May, *Toward a New Earth* 19.

car il n'a pas perdu sa capacité à aimer son prochain : "Love is always possible, even here in the ashes of my forty-five-year-old life" (*LIR* 176). Entre la vie et la mort il y a l'amour, un thème qui permet aux personnages percyiens de remédier au malaise et à l'aliénation qu'ils ressentent.

Dans *Love in the Ruins*, la mort permet à Tom de mettre ses visions apocalyptiques en perspective ; comme l'explique Marie-Madeleine Davy en parlant de la philosophie de Gabriel Marcel, qui a beaucoup influencé Percy,

Dès que le problème de la mort est envisagé sur son plan véritable, il s'efface devant le mystère. À ce niveau la mort change de visage, elle perd son masque terrifiant et cesse d'être considérée comme un mal. Elle devient le seuil d'une autre dimension et peut être alors envisagée comme une naissance⁵⁰.

La renaissance de Tom, « cinq ans après », dans l'épilogue du roman, suggère qu'il a fait son deuil et qu'il a trouvé dans cette Apocalypse l'amour qu'il avait perdu à la mort de Samantha et au départ de Doris. Comme l'explique Will Barrett dans *The Last Gentleman*, "the certain availability of death is the very condition of recovering oneself" (*LG* 372). À la fin du roman, Tom se confesse ; et même s'il ne croit pas au rite religieux, il semble sur le chemin d'une autre révélation, la Révélation Divine : la Parousie a commencé. Ainsi, comme le note Thomas Fredrick Haddox, "catastrophe appears only as a fantasy: one cannot exit the postsouthern condition so easily."⁵¹

50 Marie-Madeleine Davy, *Un Philosophe itinérant : Gabriel Marcel* (Paris : Flammarion, 1959) 301.

51 Thomas Fredrick Haddox, "Quadrooms, Queers, and the Heroic Priests: Representations of Catholicism in Southern Literature," Diss., University of Vanderbilt, Nashville, Tennessee, 2000, 229.



CHAPITRE TROIS

DÉCOR/DES CORPS À LA DÉRIVE : "THE LAST GAS-STATION" DE SHIRLEY ANN GRAU¹

Since there is no specific memory of much of anything in the United States (...), why revive the forgotten? Because it is the nature of secretaries to report, as this one does in the following half-pages.

Gore Vidal, *Matters of Fact and of Fiction*²

La fiction de Shirley Ann Grau, et en particulier sa prose courte, a souvent pour point de départ des faits historiques, des événements décrits dans la presse, ce qui lui permet de produire des textes qui sont d'actualité mais qui risquent, avec le temps, de tomber en désuétude³. Grau met bien en pratique ce que Barthes appellerait la « seconde force de la littérature », « sa force de représentation. Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi ? Je dirai brutalement ; le réel »⁴. À travers six romans et trois recueils de nouvelles, Shirley Ann Grau tente de donner un sens aux événements du quotidien, du plus simple au plus tragique, et s'attache à décrire des

1 Ce chapitre constitue une version remaniée de mon article, « 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 Gérald Préher (Palaiseau : Les Éditions de l'École Polytechnique, 2007) 195-205.

2 Gore Vidal, *Matters of Fact and of Fiction: Essays 1973-1976* (New York: Random House, 1977) viii.

3 Elle déclare lors d'un entretien : "I suppose most of my ideas come from newspapers. I read quantities of newspapers, a lot of obituaries. That's life in a couple of inches." William Parrill, "The Art of the Novel: An Interview with Shirley Ann Grau," *Louisiana Literature* 2.1 (Spring 1985): 7.

4 Roland Barthes, *Leçon* (Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1978) 21.

paysages à la fois du corps mais aussi du cœur. Pour elle, l'art de la nouvelle est bien différent de celui du roman :

It's easier to do a story, because you can in a sense get your hands around it, you can get hold of it, the bones are more visible, it makes a more pleasing shape. You tend to see the skin, the structure, the shape of short stories more easily, and this is more pleasing to the aesthetic sensibility.⁵

Pour Grau, écrire une nouvelle, c'est comme modeler une poterie, donner corps à une histoire.

"The Last Gas-Station"⁶ est l'un des rares textes du recueil *The Wind Shifting West* (1973) qui n'ait pas été publié au préalable dans un journal ou un magazine. Sa violence est probablement l'une des raisons pour lesquelles Grau ne l'avait pas soumis et l'avait réservé pour une publication au sein d'un recueil. Son sujet est également très différent de ceux que l'écrivain aborde généralement même s'il en métaphorise les problématiques, et son décor n'est pas sans rappeler le tableau d'Edward Hopper intitulé "Gas" (1940). "The Last Gas-Station" est un texte qui marque et, encore aujourd'hui, l'écrivain garde à l'esprit ce qui l'a amenée à dresser un tel portrait :

"Gas-Station" is one of the few stories whose origins I can remember clearly. In Florida one Christmas vacation, the roads were crowded. As we fueled in a gas station I watched the cars dash past, watched the grim faces of the drivers, I thought they looked like a fleeing hoard, escaping from something horrid behind them. Perhaps Armageddon. And there the story was. The last of days, the end of times.⁷

Dans une étude consacrée à Grau, Paul Schlueter note : "of all Grau's fiction, long as well as short, this is evidently her one foray into the realm of the apocalyptic."⁸ Schlueter a raison sur un point, la nouvelle a bien une dimension apocalyptique ; mais toute la fiction de Grau ne repose-t-elle pas sur cette même tension ? N'y a-t-il pas toujours une crise que les personnages doivent surmonter pour finalement comprendre leur place dans le monde ? Si l'on se tourne vers les dernières pages de *The Keepers of the*

5 Entretien privée accordée à Paul Schlueter et citée dans sa monographie, *Shirley Ann Grau* (Boston: Twayne, 1981) 106.

6 Toutes les références à ce texte, précédées de l'abréviation LGS, renvoient à l'édition originale de *The Wind Shifting West: Stories* (New York: Alfred A. Knopf, 1973).

7 Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 27 juillet 2006.

8 Paul Schlueter, *Shirley Ann Grau* 128.

*House*⁹ ou de *The House on Coliseum Street*¹⁰ tous les signes semblent indiquer que malgré la catastrophe finale, une renaissance est possible. Dans “The Last Gas-Station,” pourtant, rien de tel n’est suggéré mais le décor de la nouvelle et la narration, par un jeune garçon que les siens ont abandonné, donne une dimension apocalyptique au texte, « the sense of an ending » dirait Frank Kermode. Comme la communauté désœuvrée dont parle Jean-Luc Nancy¹¹, les personnages que Grau met ici en scène sont à la dérive. Leurs vies perdent chaque jour un peu plus de leur sens, ce qui participe à la désintégration de la cellule familiale. Dans ce que l’on pourrait appeler une Apocalypse localisée, les non-dits de la violence jouent un rôle clé, de la même manière que les blancs typographiques qui balisent le texte. Mais en dernière analyse on pourra se demander si en décrivant un paysage marqué par la déchéance, Grau ne tente pas de mettre en valeur les différences qui séparent deux régions historiquement opposées : le Nord et le Sud.

1. Des personnages à la dérive

Shirley Ann Grau nous offre, avec “The Last Gas-Station,” l’histoire d’une catastrophe intime et régionale qui touche une famille composée uniquement d’hommes, contrairement à ce qui se passe dans la plupart de ses romans et nouvelles. Le narrateur, qui est un peu le Quentin Compson de Grau, raconte comment il s’est retrouvé seul après la mort ou le départ

9 La position fœtale dans laquelle se trouve Abigail Howland laisse penser que tout commence à la fin du roman: “I went on crying until I slipped off the chair. And cried on the floor, huddled fetus-like against the cold unyielding boards.” Shirley Ann Grau, *The Keepers of the House* (1964; New York: Avon Books, 1985) 344.

10 Devant une porte dont elle a oublié la clé, la jeune Joan Mitchell se résout à dormir sous le porche dans une position presque identique à celle d’Abigail :

It was quite cold in the early morning, and occasionally she shivered. Once she moved her chair to the spot the sun would strike first. Then she curled up, huddled inside her borrowed sweater, and waited. The water of the tile fountain turned lead-colored in the first light. The sun was beginning to come up.

Shirley Ann Grau, *The House on Coliseum Street* (1961; New York: Avon Books, 1986) 191. L’apparition du soleil suggère qu’un nouveau jour commence pour Joan et que tout n’est pas perdu. Grau s’est exprimée au sujet de cette symbolique de la renaissance dans des propos rapportés par Schlueter (voir pp. 44-46 de son étude).

11 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée* (Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1986).

de ses proches vers d'autres horizons. La nouvelle s'ouvre sur la description du lieu éponyme et c'est à travers la voix de son frère Joe, qui joue plus un rôle de second père que celui d'un frère, que la situation est introduite :

We have lived here with our father for years and years. Joe, who's the oldest – then Mark, then me – says he can remember our other place real well: the house we used to live in, and the kitchen with yellow roses on the wall paper. He says there were tall trees, real tall trees where you could lie on your back and watch the sun spin in the leaves... (LGS 126).

La mémoire est déjà au cœur du récit même si c'est une mémoire télescopée. Le narrateur avoue d'ailleurs : "Of course I don't even remember that, being the youngest" (LGS 126), ce qui n'est pas sans rappeler les mots d'Abigail Howland dans *The Keepers of the House*. Elle y déclare de la même façon que sa mémoire repose sur des souvenirs que les membres de sa famille lui ont contés : "They have talked to me, and talked to me. Some I've forgotten, but most I remember. And so my memory goes back before my birth."¹² La mémoire se présente dans les deux textes comme un fil conducteur qui permet d'expliquer le présent et qui soude la communauté. Dans "The Last Gas-Station," c'est avec Joe que s'ouvre le texte, c'est également avec lui qu'il se referme puisque son départ plonge le narrateur dans une solitude qu'il comble grâce à ses souvenirs. Compressée dans une dizaine de pages, la nouvelle consiste en ce que Jean-Luc Nancy appellerait « le témoignage de la dissolution, de la dislocation ou de la conflagration de la communauté »¹³.

Dans la nouvelle de Grau, le cocon familial se désagrège petit à petit quand un à un les hommes disparaissent, ne laissant derrière eux que leur histoire. En racontant ses souvenirs, le narrateur est seul, bien qu'il tente indéniablement de faire revivre par le Verbe sa communauté perdue. Son discours devient alors presque incantatoire¹⁴. Il est devenu un individu comme ceux que décrit Jean-Luc Nancy, car à travers son récit, il « révèle

12 Shirley Ann Grau, *The Keepers of the House* 12.

13 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée* 11.

Paul Ricœur relève également l'importance du témoignage dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2000) 226.

14 Dans un article consacré à Faulkner, Jean Roubérol note : « Le temps de cet univers n'est pas celui de l'éternel retour, mais celui de l'éternel présent, et sur ce point Faulkner rejoint l'univers mythique des sociétés traditionnelles par un autre chemin, celui du verbe et de l'incantation ». Jean Roubérol, « Faulkner et l'histoire » 16.

qu'il est le résultat abstrait d'une décomposition »¹⁵. En effet, si le texte s'ouvre sur un « We », symbole de la famille, il se referme sur une interrogation étouffée, l'espoir de retrouver cette communauté : "If there ever is another car" (LGS 135). Cette voiture offre, à la fin du texte, une possible rencontre entre le narrateur et le monde extérieur qu'il ne connaît pas : "For all I know, I never been anywhere but here. Our gas station" (LGS 126). L'utilisation de l'adjectif possessif 'our' fait ici écho à l'ouverture du texte ("We have lived here with our father for years and years" (LGS 126)) qui relie les trois éléments clés de la nouvelle : famille, lieu et temps.

Avec le temps qui passe c'est toute la structure familiale qui est touchée : d'abord le fils aîné part (LGS 128-130), ensuite le père meurt (LGS 130-131), puis les deux derniers frères se battent avant que le vainqueur ne s'en aille (LGS 131-132) et que le survivant ne décide finalement de suivre le même chemin, laissant derrière lui un frère livré à lui-même. À mesure que se dégrade la famille, le paysage devient plus noir, à l'image de l'enseigne de la station service dont l'ampoule est grillée : "I wasn't tall enough to reach it, not even with our ladder; Joe didn't feel like fooling with it ; and the sign stayed dark" (LGS 133). Cette scène présente le rôle de spectateur forcé que doit jouer le narrateur dans un monde qu'il ne peut maîtriser. Plus tard, lors du combat qui oppose Mark et Joe, il avoue : "Me, I was too scared to say anything" (LGS 131). C'est un aveu d'impuissance qui est offert au lecteur, et ce sont tous les regrets du narrateur qui resurgissent à travers son récit : "That was yesterday. And there's things I didn't think about before that's bothering me now" (LGS 135). En revenant sur son passé, le garçon s'interroge sur sa vie et se souvient de tous les épisodes difficiles qui l'ont peuplée.

Le calme qui envahit le monde du narrateur à la fin de la nouvelle le ramène à un passé énigmatique et il se souvient soudain d'un fait intéressant que sa famille a refoulé. Si Joe racontait tout ce dont il se rappelait, il y a pourtant une chose dont il ne disait mot : "Joe says all of that – only thing he won't talk about is our mother. Now, I know we've got to have one, but Joe won't answer, and Mark, being younger, don't remember more than some old black lady who took care of us for a while" (LGS 126). C'est une fois seul que le narrateur semble prendre conscience de l'existence de sa mère et des non-dits qui l'entourent. C'est une fois seul qu'il retourne à

15 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée* 16.

l'origine de sa vie et que cette catastrophe de l'enfance revêt toute son importance. Les seuls souvenirs d'une femme dans leur vie sont ceux de la mammy noire, image du Sud par excellence.

Dans "The Last Gas-Station," Shirley Ann Grau soulève également la question de la famille à travers un exemple choisi par son narrateur : "Take this one car now; it has 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" (LGS 128). Ce choix est significatif car la famille du garçon, comme celle qu'il décrit, est une famille monoparentale et unisexuelle : d'un côté c'est un groupe d'hommes qui nous est présenté, de l'autre, deux femmes. Nous sommes bien loin des couples parfaits que dépeignait le cinéma hollywoodien de l'époque sous la pression du Code Hays¹⁶. Pour le narrateur de Grau, cette famille minimale symbolise l'Autre, et il est fasciné par la jeune fille qu'il voit grandir d'année en année : "She got prettier each year, her blond hair hanging long and loose down her back" (LGS 128). Cette description suggère que le garçon avait attentivement observé la fillette, qu'il la gardait présente à l'esprit d'une année sur l'autre et qu'elle l'attirait, comme l'indique l'utilisation du comparatif de supériorité. Il est intéressant de noter que seule la jeune fille sera décrite, comme si les parents n'existaient que pour procréer. On retrouve la même situation dans la famille du narrateur, où le père ne joue pas le rôle que l'on pourrait attendre de lui.

Personnage totalement passif, le père fait bien avant sa mort partie du décor, tout ce qui lui appartenait a disparu : "Joe tells that our father had a whole pack of spotted hounds..." (LGS 126). C'est par le biais d'événements du passé que le père est décrit, car le présent n'offre que le portrait de sa déchéance, de son manque d'intérêt pour ses enfants et pour lui-même. Quand Bruce décide de quitter le nid familial, Joe en avise leur père mais ce dernier ne s'intéresse guère au sort de sa progéniture ; et Joe de rapporter : "He said it don't matter none about Bruce" (LGS 129). Les enfants apparaissent plus comme des esclaves dont les tâches semblent toujours s'accumuler, ainsi que le suggèrent l'utilisation de la forme '-ing' et les enchaînements de 'and' dans la phrase qui suit :

16 Je renvoie à l'excellente étude de Michel Cieutat, « Le sacré de la famille selon Hollywood », *RANAM* 8 (1975) : 209-232.

We had plenty to do what with running the station, and keeping the house, and doing the cooking, and feeding the chickens, and hunting after their eggs, and repairing the roof, and keeping the screens patched. Our father, he didn't do anything. He was so tired that he could only sit all day long on the front porch. (LGS 130, je souligne)

L'activité des fils met en évidence la passivité de ce père renforcée par la forme négative de l'auxiliaire « did » et la structure de la phrase. Il n'est donc pas étonnant de voir sa disparition résumée en une phrase : "One day Joe and Mark told me he was dead" (LGS 130). La brièveté du constat suggère également que le narrateur veut se débarrasser de cette vision aussi vite que possible, pour tenter d'en nier l'existence. De plus, comme pour mieux oublier qu'il y a eu un père, le garçon n'hésite pas à ajouter un peu plus tard : "Nothing changed after his death" (LGS 131). Regret ou reproche, le style de la nouvelle laisse penser que tout repose sur le manque car le texte est ici résiduel, c'est tout ce qu'il reste au garçon après le départ des siens.

La mort du père est centrale dans l'expérience du narrateur qui n'avait encore jamais vu de morts et ses commentaires sont des plus surprenants : "I'd seen dead things before but never a man. Even so, just the way he sat there, head a little on the side – and the big blue and green flies banging away at the porch screen to get at him – I'd have known by myself"¹⁷ (LGS 130). Grau ne nous épargne pas les détails peu ragoûtants, avec l'image des mouches attirées par l'odeur du corps inerte du père, devenu un homme parmi tant d'autres dans ce paragraphe dépourvu d'émotions où même le mot « père » a disparu au profit du générique « man ». Le dernier segment, 'I'd have known by myself', est particulièrement intéressant car il

17 Cette froide description rappelle les mots de Celia, la narratrice de "Miss Yellow Eyes" (*The Black Prince and Other Stories*, New York: Alfred A. Knopf, 1955), au moment où elle apprend la mort de Chris, le jeune mari de sa grande sœur :

I thought of things I had seen dead: dogs and mice and cats. They were born dead, or they died because they were old. Or they died because they were killed. I had seen them with their heads pulled aside and their insides spilled out red on the ground. It wouldn't be so different for a man. (111)

Le martellement du substantif 'dead' et du verbe 'die' est significatif. La jeune fille tente vainement d'imaginer l'inimaginable : la mort d'un homme. Le texte reproduit bien l'effort de Celia par la répétition de 'because' et de 'or'. Comme le narrateur de "The Last Gas-Station" elle tente de se remémorer les choses les plus sanglantes qu'elle ait pu rencontrer ; elle n'a vu jusqu'alors que des animaux morts, jamais une personne. Tandis que lui voit le corps de son père, Celia, elle, doit faire usage de son imagination.

suggère déjà une mise à distance du narrateur, qui raconte son histoire après le départ de Joe. Il semble essayer à ce moment même du texte de nier l'importance de ses frères pour mieux faire face à sa solitude. Comme l'observe Jean-Luc Nancy dans *La Communauté désœuvrée* : « la mort est indissociable de la communauté, car c'est par la mort que la communauté se révèle – et réciproquement »¹⁸. La mort dans "The Last Gas-Station" mène la communauté à sa chute car la figure du père semblait malgré tout assurer une cohésion au sein de la famille. C'est la violence qui prendra le dessus quand "Few months after that, Joe and Mark got in a fight" (LGS 131), violence déjà présente dans la nouvelle même si elle n'apparaissait pas au premier plan.

2. Les non-dits de la violence

"Violence is a convincing inevitability in fiction by Shirley Ann Grau because it is inherent in her special material" remarque Louise Y. Gossett dans son étude *Violence in Recent Southern Fiction*¹⁹. Même si *The Wind Shifting West* n'a pas encore paru quand Gossett écrit ces quelques lignes, l'atmosphère qui règne dans "The Last Gas-Station" semble indiquer que la violence sous-jacente à la narration est un trait significatif dans la fiction de Grau. Dans le cas qui nous intéresse, ce sont les non-dits qui créent un climat de violence. L'absence d'amour maternel et la censure qui l'entoure font de ce monde d'hommes un lieu dépourvu d'émotions et de sentiments affirmés, à l'inverse de la situation présentée dans une nouvelle comme "Home" (*Nine Women*) qui évoque une relation amoureuse épanouie entre deux femmes. Le message le plus réaliste de "The Last Gas-Station" est peut-être justement que sans amour rien n'est possible.

Si le manque imposé par l'absence d'une mère se fait sentir quand le narrateur se retrouve seul, son récit met également en avant le manque affectif qu'il ressent. Par l'intermédiaire d'histoires d'animaux, le lecteur perçoit la dureté du monde dans lequel vit le jeune garçon. L'histoire du chien, Lucky, est le premier exemple dénonçant la violence des familles irresponsables qui abandonnent leurs animaux une fois les vacances

18 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée* 39.

19 Louise Y. Gossett, *Violence in Recent Southern Fiction* (Durham: Duke University Press, 1965) 177.

venues : “Lucky – he was a dog we had for a while. He came off a Buick sedan – the people, they slowed down and threw him out a window. He bounced two or three times and landed on his back, but he wasn’t any more than scared. That’s why we called him Lucky” (LGS 127). Dans ces quelques phrases, l’utilisation du tiret semble séparer cause et conséquence. Le garçon donne d’abord une piste qu’il développe ensuite brièvement. La première occurrence “Lucky – a dog we had for a while” introduit l’absence : le chien n’est désormais plus avec la famille. La phrase qui suit est plus parlante puisque le premier segment, “He came off a Buick sedan”, ne laisse pas présager que le chien ait pu être abandonné. Pourtant le segment qui suit le tiret, “the people, they slowed down and threw him out a window”, donne en quelques mots la manière dont le chien est entré dans la vie du narrateur, par la violence d’un abandon. C’est plein de nostalgie que le garçon se remémore l’épisode de Lucky qui métaphorise sa propre expérience mais, contrairement au chien, il ne retrouvera pas de famille. Il ne lui restera que l’espoir de jours meilleurs.

La mémoire du narrateur le conduit ensuite à dévoiler une autre blessure de l’enfance, qui a également un rapport avec un animal et joue un rôle décisif dans la vie du personnage. Il s’agit d’une chatte : “We had a cat too, you know that? She got killed on the highway by a big semi, name of Beatons Long Distance Moving” (LGS 127). Ramassées dans un paragraphe, ces deux phrases montrent la violence du silence, de l’absence de détails, et rappellent l’analyse que fait Line Koïs des nouvelles de Raymond Carver :

Le silence traduit (...) le discontinu de l’incompréhension, la violence faite à la lecture de la réalité que ses personnages ne sont plus en mesure de réaliser dans une totalité apaisante. Ses nouvelles décrivent des états de choc de la raison et de l’affection qui ne peuvent plus garantir la plénitude et la pérennité du sens²⁰.

Dans la nouvelle de Grau, le fait que le jeune garçon se souvienne encore du nom de la compagnie à laquelle appartenait le camion montre combien il a été marqué par l’événement. Le félin apparaît comme le seul être vivant à lui avoir montré de l’affection, ce qui est renforcé par le recours à une forme emphatique, “I really *did* love that cat” (LGS 127, je souligne). L’amitié entre l’animal et le garçon est présentée comme la seule

20 Line Koïs, « Autopsie du silence : Les non-dits de la violence dans *Short Cuts* : *Selected Stories* de Raymond Carver », *Lectures d’une œuvre* : *Short Cuts* : *Raymond Carver* – Robert Altman, dir., Philippe Romanski (Paris : Éditions du Temps, 1999) 122.

forme d'amour possible dans un monde où plus rien ne semble faire sens. Le plus intéressant dans cet épisode, c'est le contraste entre la réaction de l'enfant et celle des autres membres de la famille : "When Joe scraped her up with a shovel and tossed her way back in the scrub, I started crying. (...) I kept on crying until Joe and our father beat the tears out of me. They said it wasn't decent" (LGS 127). On constate bien dans ces quelques lignes que les sentiments ne sont pas de mise dans cette famille d'hommes. Une mère aurait certainement réconforté l'enfant mais le père et Joe s'y refusent, préférant blâmer le narrateur pour sa sensibilité malvenue. Aucune émotion n'a sa place dans ce paysage masculin. C'est le monde du refoulé, du déni, qui semble se refermer sur lui-même.

Néanmoins la peine du garçon est perceptible après cet événement tragique quand il livre ses sentiments les plus profonds :

After that I felt different about the highway. Before, I used to like it, especially the sounds: the tires whistling and singing on the wet, and hissing on the dry. The soft growling sound – kind of like a sigh – when some trucker tested his air brakes. The way horns echo way off in the distance. This thin little screech of car brakes, too, almost like a laugh. And something else – a steady even whisper. Day and night, no different. It ran along the whole length of highway, like electric wires singing. Or maybe kind of like breathing. (LGS 127)

Dans ce paragraphe, le narrateur fait renaître ses souvenirs de l'autoroute par l'intermédiaire des sons qui résonnent encore en lui. La vie de la route est palpable dans l'utilisation de gérondifs ('the tires whistling and singing on the wet, and hissing on the dry'), dans les descriptions vives, presque vivantes, qu'offre le jeune garçon. Les coupures de phrases et la brièveté des segments font revivre ces moments intenses où seule semblait compter la mélodie de la route. On imagine facilement le personnage haleter en racontant ces souvenirs, épris de la route qu'il admire comme une seconde mère. La mort de la chatte change tout, annule cette parenté à la route qui lui a pris un bout de son cœur : "But I didn't like the highway any more. Not at all" (LGS 128). Malgré cela on ne peut jamais vraiment renier ses parents ; et le garçon de déclarer aussitôt : "There just wasn't no getting away from it" (LGS 128). Bien qu'il s'efforce de ne pas entendre les sons, la violence des odeurs²¹ surgit de nulle part et s'impose à lui : "If I didn't hear it or see

21 La fin du paragraphe est significative car elle propose une liste de ces diverses odeurs : "The different exhausts, gas and diesel. The smell of oil that's burning clean and oil that's not. The paint smell of engines overheating with the load of their air conditioners" (LGS 128). Grau semble ici faire écho aux listes qui peuplent les poèmes de Whitman.

it, if I closed my eyes and stuck my fingers in my ears, I still could smell it...” (LGS 128). Prisonnier de la route, le narrateur doit donc admettre que son père de substitution²², Joe, avait raison : “the highway brought everything to us, and took it away too” (LGS 128). D’ailleurs, au moment où il raconte son histoire, la route lui a pris tous ses frères.

Peu de temps après la mort du père, et sans raison apparente²³, Mark et Joe commencent à se battre ; et Mark s’exclame avant de quitter la maison à jamais : “Cain killed Abel ... The end of the world is coming” (LGS 132). La fin du monde semble proche... les mots nous renvoient au premier livre de la Bible dans lequel Caïn tue son frère par jalousie. Mais Grau ne nous donne pas d’explication, comme si les frères eux-mêmes avaient oublié l’enjeu de leur rivalité, un phénomène que René Girard explique dans *La Violence et le sacré* : « C’est la violence elle-même qui valorise les objets, qui invente des prétextes pour mieux se déchaîner. [...] Au paroxysme de cette crise, la violence est à la fois l’instrument, l’objet et le sujet universel de tous les désirs »²⁴. Et si après le combat Mark pense avoir tué son frère, en fuyant il inverse l’histoire : Abel survit et Caïn disparaît dans la nature. Peut-être est-ce la raison pour laquelle la fin du monde est ainsi annoncée ? Le cours des choses a été perturbé. C’est à ce moment-là que le narrateur prête à Mark les vertus qu’il associait à Joe. Au début de la nouvelle le garçon expliquait que “Joe’s always been the religious one around here, the one who put a Bible on the top shelf in the kitchen” (LGS 128) ; pourtant, après avoir entendu les propos de Mark, il conclut : “You see that he was really the religious one in the family”

22 Outre le fait que les histoires de Joe ouvrent le récit, il faut également noter qu’après la mort du père, le narrateur nous rappelle que c’est Joe qui signait depuis déjà bien longtemps toutes les factures associées à la station service : “Nothing changed after his death. Joe went on signing his name on the receipts from the company. He’d been doing it so long that nobody, not the driver of the gas truck nor the company office, seemed to notice the difference” (LGS 131).

23 Lorsqu’ils annoncent la nouvelle au narrateur, Mark et Joe sont ensemble ; ils l’enterreront également ensemble, mais ensuite c’est à nouveau la présence de Joe qui éclipse jusqu’à l’existence de son frère. Peut-être pouvons-nous supposer que Mark s’est senti mis de côté, même s’il nourrissait l’espoir que les choses allaient changer après la mort du père. C’est sûrement de là que naît la jalousie mais le doute plane puisque le texte ne livre aucune réponse. Seul apparaît un blanc entre deux paragraphes, silence qui fait le pont entre la mort et cette violence presque fratricide.

24 René Girard, *La Violence et le sacré* (1972 ; Paris : Grasset, 1976) 214, 215.

(LGS 132). Mark est enfin reconnu pour ce qu'il est dans une histoire où seul Joe semblait avoir un rôle à jouer.

Enfin, la violence de Joe accélère le rythme des événements et amène le narrateur à fuir lorsqu'il entend son frère parler de son désir de quitter la station service : "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 134). Cette scène est particulièrement révélatrice puisque comme bien d'autres éléments de la nouvelle, elle annonce que la fin est proche. En effet, le narrateur décide de se cacher dans l'un des trous qui avait probablement piégé Lucky (LGS 127). Aussi, pour éviter les foudres de son frère, il s'enterre vivant : "There was this one particular sinkhole I'd known about for years – I'd found it myself" (LGS 134). En s'abritant ainsi pendant plusieurs heures, le narrateur se prépare déjà à la solitude qui l'attend une fois rentré chez lui. La dérive familiale qui naît de la violence se reproduit aussi à un niveau plus métaphorique, celui du paysage, car il désigne un mal plus général, un mal qui touche toute une région.

3. Un décor menacé : Entre visions apocalyptiques et réalité

Comme le remarque Louise Y. Gossett dans l'étude précédemment citée,

Each of her short stories begins with the facts of the setting, so that the environment takes on the quality of another character and lends its validity to that of the fictional people. Violence may inhere in the setting itself or it may develop in man's struggle to sustain life against natural forces as impersonal as those which surround the shipwrecked men in Stephen Crane's 'The Open Boat'.²⁵

Dans "The Last Gas-Station," le lieu éponyme se présente comme un personnage à part entière qui est, comme ceux qui l'habitent, au bord de la décrépitude. La description que fait Grau des événements rappelle le roman de Walker Percy, *Love in the Ruins*, puisqu'ici aussi le signe qu'une catastrophe s'est produite se manifeste par la masse de voitures abandonnées aux alentours de la station service : "soon the roadsides were lined solid with empty cars, and then the left lane was closed completely by an eight-car smash-up. And then, well, then it began slowing down. Just as suddenly it started, it was stopping" (LGS 134). La succession rapide des

25 Louise Y. Gossett, *Violence in Recent Southern Fiction* 179.

faits, marquée par la répétition de “and then”, montre que la situation est devenue incontrôlable. Le paysage s’est transformé en une sorte de casse, ce que semblait déjà suggérer l’immobilité de la voiture du père : “Our father’s car was parked behind the house, next to the cistern, a ’59 Pontiac. It was up on blocks, nice and neat, and the hens liked to nest under it” (LGS 130). Au “nice and neat” s’est substitué “an eight-car smash up” qui suggère bien la violence des bouleversements dans le paysage. On ne s’étonnerait pas de trouver ensuite une description similaire à celle que fait Tom More dans les premières ébauches du roman de Percy :

Now there is silence. Nothing moves. No moving thing, not man nor beast nor vehicle has crossed the interchange since the explosions an hour ago. [...] I think about the past. It is not good to think about what is happening now. **I never could stand the present.** The present is raw and takes time to get hold of. It is more tolerable to think about the past, even though the past went wrong. But that was long ago. Time renders things tolerable, even bad things. Our failures become poetic.²⁶

Le narrateur de Grau est lui aussi confronté au silence qui suit la catastrophe : “Joe left everything for me, but it isn’t all that much. And the quiet. I’m not used to the quiet. Not the way winds sound in the dark, hollow and big. And most of all, being alone” (LGS 135). Si plus tôt le garçon avait ne pouvoir faire abstraction des sons et des odeurs, le calme qui règne à présent dans le monde extérieur l’inquiète. La structure de ses phrases le prouve, comme la ponctuation qui laisse entendre ses hésitations, ses plaintes (présence d’une virgule avant “but”) et ses renchérissements (“And” placé en début de phrase à deux reprises). Comme Joan Mitchell dans *The House on Coliseum Street*, le narrateur a surtout conscience d’être seul et abandonné des siens ; l’abandon est double puisqu’il est à la fois symbolique et physique. Et, comme s’il voulait oublier sa solitude, le narrateur raconte son histoire, la revit et fait revivre ceux qui l’ont quitté. À l’instar de Tom More, il préfère parler du passé, raconter ce qui l’a amené où il est aujourd’hui. Le dernier paragraphe de la nouvelle nous l’indique : “That was yesterday...” (LGS 135).

À l’heure du retour dans le passé, ce sont les mots de Gaston Bachelard qui semblent le mieux décrire l’attraction qu’exerce l’espace qui,

26 *The Walker Percy Papers*, Series I. Novels, early 1950s-1987, C. *Love in the Ruins* (published 1971), Box 7/C: 3, page 2. La phrase en gras a été ajoutée dans le brouillon suivant (Box 9/C 7.1, page 30).

saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent²⁷.

À travers le récit, le lecteur voit revivre le personnage car le texte se présente comme une parenthèse de vie au milieu des malheurs qui l'ont frappé. Ce paysage à l'abandon métaphorise la vie du garçon et lorsqu'il le décrit dans un élan de *pathetic fallacy*, c'est aussi sa propre condition qu'il explique. L'adjectif 'last' dans le titre de la nouvelle annonce déjà une fin, une disparition, et il est répété au terme de la nouvelle quand le narrateur s'interroge : "Maybe Joe really did get the last car. Maybe he really did" (LGS 134). Dès son titre, la nouvelle introduit un lieu en voie d'extinction, réduit à n'être plus qu'un lieu de passage jusqu'à ce que tout s'arrête, jusqu'au moment où le monde devient immobile. Dans sa quête du passé, du sens de l'histoire, le narrateur met à nouveau en pratique le conseil de Mark formulé au début du texte : "Once Mark 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. But he was just fooling. All I saw was heat haze, and I don't have to climb a roof for that" (LGS 127). La déception rencontrée à cet instant se répète à la fin du texte : "I climbed on the roof to look off that way ; I could see for miles and miles, and there wasn't a single thing moving" (LGS 135). La brume de chaleur a certes disparu avec la pollution des automobiles mais le paysage n'offre aucun espoir. Plus rien ne bouge.

Le mal vient du Nord, ce qui n'est guère surprenant chez un écrivain du Sud. Avant même que le narrateur n'ait compris la catastrophe qui se dessinait sous ses yeux, les signes avant-coureurs étaient bien là, dans les observations de Joe : "Look at that... Don't it look like something's chasing them" (LGS 131), "Something's going on up north there" (LGS 133). Ces deux phrases rappellent les souvenirs de Grau cités en introduction. Un autre détail significatif s'était déjà glissé dans le récit puisque la chatte tant regrettée avait été écrasée par un camion de déménagement, "a big semi, name of Beatons Long Distance Moving" (LGS 127). Le texte est magnifiquement orchestré pour que tous les éléments convergent et fassent de ce puzzle une catastrophe aussi intime que nationale. À la station service, comme dans le paysage, tout semble s'accélérer sans crier gare :

27 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957 ; Paris : Quadrige/PUF, 1992) 17.

All of a sudden there was too much traffic on the highway. Now it gets pretty busy during the holiday season, but this was fifty times more. Thousands and thousands of cars, and this was the middle of summer. The ground was shaking with their weight, all the windows were rattling in the back draft, like a storm blowing up. (LGS 133)

Le narrateur ne sait plus où donner de la tête, même le sol se met à bouger, comme pour annoncer un tremblement de terre, une tempête, un cataclysme. C'est cette affluence inattendue qui va amener la station service à fermer car le carburant y est épuisé. Avec la menace qui semble s'abattre au Nord, les personnes immobilisées faute d'essence partent à pied ou font de l'autostop : "they'd thumb a ride if they could. If they couldn't, they'd start walking – not talking, nor anything like that – just following the highway" (LGS 134). En donnant une description du paysage pleine d'interrogations, le jeune garçon vient appuyer la théorie de François Pitavy sur les paysages du Sud :

If, to exist at all, a given landscape must depend upon the eye of the viewer, it follows that the latter orders not just space, but also time, attempting either to transcend it in the representation of the permanence of nature and of its immutable cycles, or to represent precisely the flight of time, which becomes irreversible and is thus made permanent. The landscape then becomes overdetermined, the expression of a given culture with the memories of its past and the projections of its dreams of a bright future: it represents not so much the visibility of the world as its cultural legibility.²⁸

C'est bien un voyage dans le temps qui permet au narrateur d'apprécier le paysage et de rendre à chaque membre de la famille sa place au sein d'un foyer à la dérive. La réflexion et le retour vers l'origine permettent une communion avec la nature qui transparaît dans les propos du narrateur ; celui-ci, parfois abattu, ressent la beauté du monde qui l'entoure même s'il en regrette la violence :

I got to admit that sometimes the highway was a pretty thing too. When the moon was on it. When quick summer rains fell and clouds of steam rose up and cleared away leaving just a heat mirage in the distance. The wind was nice too. On a hot August day, those passing cars and trucks really stirred up a nice little breeze for you. (LGS 128)

Dans ce portrait, on retrouve à nouveau le vent et on comprend mieux la distance qui sépare le je-narré du je-narrant ; c'est la nostalgie qui a maintenant pris le dessus, une notion que Vladimir Jankélévitch décrit ainsi : « La nostalgie est une mélancolie humaine rendue possible par la

28 François L. Pitavy, "From Landscape to Landmark to Park: The Americanization of the Southern Landscape," *Southern Landscapes*, eds., Tony Badger, Walter Edgar, and Jan Nordby Gretlund (Tübingen: Francke Verlag, 1996) 103.

conscience d'un ailleurs, conscience d'un contraste entre passé et présent, entre présent et futur. (...) Le nostalgique est en même temps ici et là-bas, ni ici ni là, présent et absent, (...) il n'est nulle part... »²⁹. Le temps s'est arrêté un instant pour que le narrateur puisse raconter son histoire en attendant la venue du véhicule salvateur qui lui permettrait de s'échapper d'une manière ou d'une autre : "When 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. If there is another car" (LGS 135). Même la mort, semble-t-il, serait une solution au malheur de ce mystérieux conteur. Perdu, sans ressource pour survivre au milieu de nulle part, il semble bien que ce soit pour lui la fin du monde. L'emploi répété de la forme « be going to » montre la visée du jeune garçon et son espoir, si ce n'est la certitude, que la fin du monde n'est pas encore là. Il s'est déjà projeté dans cet ailleurs qu'il conçoit « s'il y a une autre voiture »³⁰. C'est une fin suspendue que nous propose Grau dans cette nouvelle qui, comme *Love in the Ruins*, se présente sous la forme d'un journal, fait significatif à en croire Tom puisque : "The purpose of the journal is to tell those who come later what happened. Beyond any doubt the next few weeks – even days – will tell the tale."³¹ Le texte devient parabole et c'est au lecteur d'en imaginer la fin, d'imaginer ce qu'il est advenu de ce garçon abandonné de tous, de ce monde parti à la dérive.

"The Last Gas-Station" met en perspective plusieurs aspects de la catastrophe telle qu'elle se présente dans la littérature du Sud et donne toute sa valeur au commentaire de Marie-Claude Perrin-Chenour au sujet d'une nouvelle de Kate Chopin :

le récit se fonde sur les conséquences des bouleversements de l'Histoire sur les individus, sur les vies brisées de ceux qui ne peuvent que subir un sort qu'ils n'ont pas

29 Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie* (Paris : Flammarion, 1974) 280-281.

30 Après avoir lu ce travail, Shirley Ann Grau s'est interrogée sur cette fameuse voiture :
 You've started me thinking about the Apocalypse – I got out Grandpapa's Bible and had a look. What beautiful language! And the stories of the people who somehow survived Armageddon fascinate me. I wonder if there is something for me there. For example, did another car come along? I might just have to find out.
 Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 2 août 2006.

31 *The Walker Percy Papers*, Series I. Novels, early 1950s-1987, C. *Love in the Ruins* (published 1971), Box 7/C: 3., 12.

choisi (...) et sur la manière, parfois désespérée, dont ils tentent de contrecarrer, dans leur existence personnelle, les effets négatifs de ces circonstances extérieures, récupérant ainsi un semblant de contrôle sur leur destin³².

En effet, s'il est un point commun entre Grau et Chopin c'est sans nul doute leur tentative de répondre aux questions que pose la vie et qu'impose l'Histoire puisque comme le dirait Grau, "any life is crisscrossed by disasters and their consequences."³³ L'utilisation de diverses catastrophes tout au long de leur fiction a pour but d'épouser les formes de la société, d'expliquer ce qu'elles voient et qui semble trop souvent laissé pour compte ou mis de côté. Ainsi, comme le dirait Maurice Blanchot, « le désastre ruine tout en laissant tout en l'état »³⁴.

32 Marie-Claude Perrin-Chenour, *Kate Chopin : Ruptures* (Paris : Belin, Coll. « Voix américaines », 2002) 24.

33 Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 16 mai 2006.

34 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre* (Paris : Gallimard, 1980) 7.



CHAPITRE QUATRE

DE NEW YORK AU SUD ENTRE ART ET HISTOIRE : LE 11 SEPTEMBRE DANS *THE GOOD PRIEST'S SON* DE REYNOLDS PRICE

The World Is On Fire!

Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio*¹

Le monde craque et commence à s'écrouler dans un désordre de décombres sanglants, provoquant l'effacement d'une humanité qui ignorait quelle espèce de monstre elle avait engendré, et engendré avec orgueil.

Ernesto Sabato, *L'Écrivain et la catastrophe*²

Le 11 septembre est entré dans l'Histoire d'une manière si retentissante qu'il n'est plus besoin de préciser l'année qui lui est associée. C'est, d'une certaine façon, la même chose lorsque la bataille de Vicksburg est mentionnée : la date a perdu de son importance, ce qui compte ce sont les conséquences pour le Sud, notamment la perte des avantages qu'offrait le fleuve du Mississippi. Lors d'un entretien avec Giovanna Borradori, peu de temps après les événements, Jacques Derrida expliquait dans quelle mesure la date parvient à donner un sens plus concret à la catastrophe :

Quand vous dites « le 11 septembre », c'est déjà une citation n'est-ce pas ? Pour m'inviter à en parler, vous rappelez, comme entre guillemets, une datation qui envahit notre espace public et notre vie privée depuis cinq semaines. Quelque chose *fait date*, dirais-je selon l'idiome français. « Faire date », voilà toujours le coup porté, la portée même de ce qui est du moins *ressenti*, de façon apparemment immédiate, comme un événement marquant, singulier, « *unprecedented* », comme on dit ici. Je dis bien « apparemment immédiate » car ce « sentiment » même est moins spontané qu'il

1 Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio* (1919; New York: W. W. Norton, 1995) 56.

2 Ernesto Sabato, *L'Écrivain et la catastrophe*, traduit de l'espagnol par Claude Couffon (Paris : Seuil, 1988) 9.

n'y paraît : il est dans une large mesure conditionné, constitué, sinon construit, en tous cas médiatisé par une formidable machine techno-socio-politique. « Faire date », en tout cas, cela suppose que « quelque chose » arrive pour la première et la dernière fois, « quelque chose » qu'on ne sait pas encore bien identifier, déterminer, reconnaître, analyser mais qui devrait désormais rester inoubliable : événement ineffaçable dans l'archive commune d'un calendrier universel – *supposé* universel car il n'y a, dans tout cela, je veux y insister en commençant, que suppositions et présuppositions. (...) La brièveté de l'appellation (*September eleventh, 9.11*) ne tient encore donc pas seulement à une nécessité économique ou rhétorique. Le télégramme d'une métonymie – un nom, un chiffre – accuse l'inqualifiable en reconnaissant qu'on ne reconnaît pas : on ne connaît même pas, on ne sait pas encore qualifier, on ne sait pas de quoi on parle³.

Toute notion de temps disparaît au moment même où les tours jumelles s'écroulent, laissant derrière elles un nuage de fumée, de poussière, de papiers et de corps inertes⁴. La date renvoie à la mort symbolique d'un empire et peut se comprendre comme ces chiffres qui ornent les tombes des cimetières. Après la catastrophe, nombreux sont les écrivains qui ont décidé d'exprimer leurs sentiments, leur effroi et leurs craintes quant à l'avenir du monde. Certains, comme Kaye Gibbons, ont décidé de donner à leur fiction en cours une couleur plus sombre que celle qu'ils avaient initialement choisie⁵ ; d'autres, comme Reynolds Price avec *The Good Priest's Son*⁶, proposent une relecture des événements en combinant le 11 septembre et l'expérience de leurs personnages. Ainsi, le roman de Price dépeint un homme originaire du Sud qui vit désormais à New York et dont le seul moyen de faire face à la catastrophe est de faire revivre, de recréer, les émotions que les Sudistes ont ressenties plus d'un siècle auparavant,

3 Jacques Derrida, « Auto-immunités, suicides réels et symboliques: Un dialogue avec Jacques Derrida », Jacques Derrida, Jürgen Habermas, *Le « concept » du 11 septembre : Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori* (Paris : Éditions Galilée, 2004) 133-135.

4 Un an après la catastrophe, un ouvrage rassemblant d'émouvants témoignages de ceux qui ont assisté aux attaques a paru sous le titre *At Ground Zero: Young Reporters Who Were There Tell Their Stories*, eds., Chris Bull and Sam Erman (New York: Thunder's Mouth Press, 2002). Ces textes décrivent à la fois le site et le paysage chaotique qui s'y est dessiné.

5 Dans les remerciements qui précèdent son roman *Divining Women*, Gibbons écrit : "After September 11, I wrote harder, moving the novel in a new, darker direction, for these shocks of mortality had made anything less feel just like that." Kaye Gibbons, *Divining Women* (New York: G. P. Putnam's Sons, 2004) xi.

6 Toutes les références renvoient à l'édition suivante : *The Good Priest's Son* (New York: Scribner, 2005), et seront précédées de l'abréviation *GPS* dans le corps du texte.

après leur défaite dans la Guerre de Sécession. Le passé envahit ainsi le présent et va même jusqu'à se substituer à lui, ce qui rappelle les commentaires d'Allen Tate concernant l'effet de la Première Guerre mondiale sur les gens du Sud : "With the war of 1914-1918, the South re-entered the world – but gave a backward glance as it stepped over the border: that backward glance gave us (...) a literature conscious of the past in the present."⁷ La pression qu'exerce le passé sur le présent est palpable dans *The Good Priest's Son* puisque bien qu'il soit né après la guerre, Mabry Kincaid, le personnage principal du roman, revient constamment sur le traumatisme qu'a laissé la défaite chez ceux qui l'ont essuyée⁸. Pour l'écrivain du Sud, parler de la guerre témoigne d'un effort pour comprendre le passé. C. Hugh Holman explique en effet : "the attempt to come to terms with their past (...) leads most southern novelists to deal with history."⁹ *The Good Priest's Son* montre combien, à l'instar de Peter Taylor, Price "[is concerned with] the pathos of what is no longer (except in memory), of what may in fact never have been, of what of necessity is more vital than what is – the present in the process of change, the future frightening."¹⁰ Le roman se divise en six chapitres numérotés, chacun (hormis le dernier) ayant deux dates comprises entre le 11 et le 25 septembre en guise de titre. Price explique dans ses notes de travail qu'en limitant le cadre temporel de l'intrigue, il souhaitait mettre l'accent sur les différentes tensions qui se font jour au moment où la crise éclate :

The Good Priest's Son won't cover more than a month or six weeks at maximum. ... what comes to mind at once is *intensity*. When the reader will only experience your characters for a few days or weeks, then he'll be mostly (*sic*) likely to respond to them well when their feelings and/or needs – their *impulsions* – are vive and intense.¹¹

-
- 7 Allen Tate, *The Man of Letters in the Modern World: Selected Essays, 1928-1955* (London: Meridian Books, 1957) 330-331.
- 8 Reynolds Price parle lui-même de l'impact de la guerre sur sa vie dans un commentaire récent sur le drapeau des confédérés. Voir Reynolds Price, "A Comment," *Callaloo* 24.1 (Winter 2001): 155.
- 9 C. Hugh Holman, *The Immoderate Past: The Southern Writer and History* (Athens: University of Georgia Press, 1977) 40.
- 10 Jonathan Baumbach in *Moderns and Contemporaries: Nine Masters of the Short Story*, eds., Jonathan Baumbach and Arthur Edelstein (New York: Random House, 1968) 343.
- 11 *The Reynolds Price Papers*, Rare Book, Manuscript, and Special Collections Library, Duke University, Durham, NC, Accession, 2007 (2007-2009), Box 4, Folder: "THE GOOD PRIEST'S SON – notes for a novel, 2002 March 23rd - 2003 March 3rd," 95-96.

Chaque scène du roman évoque l'instant fondateur de la catastrophe qui devient le « moment en qui se concentre le temps »¹². Ce moment est pour Mabry l'occasion de retourner sur les traces du passé ; non seulement il permet au récit de s'écrire, mais il donne à la vie du personnage un sens qu'elle avait perdu :

Both of the World Trade Towers had been hit by full-sized jets, and both had now fallen. The collisions had come just after work started. Some reports said a plane had struck the Pentagon; a fourth plane had crashed in rural Pennsylvania. Mabry sipped at the double gin the steward brought, unasked. Then he shut his eyes to think, if thinking was possible. He knew just enough American history to calculate that, if six thousand human beings were dead, then this was the most disastrous day since the bloodiest day of the Civil War - the battle at Antietam when, almost surely, nearly four thousand died. And this day had barely started. Whoever had done this and what else was planned? (GPS 2)

Par l'intermédiaire de Mabry, le 11 septembre 2001 est ainsi élevé au rang de la guerre la plus sanglante que les États-Unis aient connue : la Guerre de Sécession. Cette autre catastrophe nationale est cette fois visible par tous, c'est « l'événement absolu, la 'mère' des événements, (...) l'événement pur qui concentre en lui tous les événements qui n'ont jamais eu lieu », écrit Jean Baudrillard¹³. Là, pas de gravures ou de photos jaunies, ce sont les médias en tous genres qui s'emparent de l'événement et montrent cet « impossible devenu certain », pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Dupuy¹⁴.

Dans *The Good Priest's Son*, Mabry ressent le besoin d'associer les événements à une tragédie qui lui est propre : son choix de la Guerre de Sécession montre bien son identification à une région, le Sud¹⁵. En adoptant

12 Georges Poulet, *Études sur le temps humain/4. Mesure de l'instant* (1964 ; Paris : Plon/Pocket, Coll. « Agora », 1990) 9.

13 Jean Baudrillard, *L'Esprit du terrorisme* (Paris : Galilée, Coll. « L'espace critique », 2002) 9-10.

14 Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé : Quand l'impossible est certain* (Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2002).

15 On trouve également dans le roman une réappropriation de la catastrophe sur un plan plus personnel : Mabry, qui est atteint d'une sclérose en plaques, s'interroge sur l'avenir des siens et sur celui de la propriété familiale. Tout renvoie donc au Sud et procède d'une remise en question du passé. Je ne développe pas ces éléments ici car j'ai eu l'occasion de le faire en d'autres lieux : « Vue du Sud : New York entre cauchemar et réalité dans *The Good Priest's Son* de Reynolds Price », communication à la journée d'études sur les « Représentations du 11 septembre », organisée par Sylvie Mathé et Sophie Vallas à l'Université de Provence, 5 juin 2009.

une telle attitude, Mabry semble involontairement adhérer à un trait sudiste que Jacques Pothier identifie dans la fiction de Faulkner :

through the evocation of history, the distinct predicament of each man struggling to make his puny voice heard among the 'sound and the fury' of time manages to assume mythical dimension: the macrocosm of history is submitted to the microcosm, and history becomes the myth of the common man.¹⁶

En dépit du 'bruit et de la fureur' qu'a entraînés le 11 septembre, Mabry ne prend conscience des effets de la catastrophe que quelques jours plus tard : "For the first time since the New York disaster two days ago, real fear struck Mabry" (*GPS 44*). Paradoxalement dans le cas de ce personnage, la peur ne trouve pas son origine dans la tragédie même mais dans les mots de son père. Lorsque ce dernier remarque : "You might yet find another soul here, Mabry – an actual soul for yourself anyhow" (*GPS 44*), Mabry comprend que la destruction de la ville marque le début de sa captivité dans un Sud qu'il tentait de fuir en raison de ses mentalités.

Comme l'explique Roger Asselineau dans *The Transcendentalist Constant in American Literature*, New York, aux yeux de Walt Whitman, était déjà en 1860 une ville en proie à la destruction :

He (...) fully approved of the constant wrecking of buildings which was going on in New York:

[Take] the choicest edifices to destroy them;
Room! Room! For new far-planning draughtsmen and engineers!
Clear that rubbish from the building-spots and the paths!

America was to him synonymous with perpetual change and renovation, even at the cost of destruction. He was carried away by restless national desire for ceaselessly going further ahead.¹⁷

Les tours jumelles, inaugurées en 1973, étaient également la preuve de ce que Whitman avait identifié comme étant un désir constant de dépasser sans cesse les limites fixées par la nature. Pourtant, leur destruction, au lieu de donner envie aux Américains de faire encore mieux, les a figés dans

16 Jacques Pothier, "History and Family Stories in Faulkner from *Absalom, Absalom!* to *The Mansion*," *Faulkner and History*, eds., Javier Coy and Michel Gresset (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986) 194.

17 Roger Asselineau, *The Transcendentalist Constant in American Literature* (New York: New York University Press, 1980) 71. La citation de Whitman est extraite de "So Long!" in *Leaves of Grass*, ed., Emory Holloway, Inclusive Edition (New York: Pellegrini and Cudahy, 1948, II) 215.

une sorte d'effroi, une peur constante de l'étranger, celui-là même qu'ils voulaient impressionner par leurs technologies et leur savoir-faire.

La catastrophe du 11 septembre demeure encore aujourd'hui un traumatisme pour beaucoup d'Américains. Deux semaines après les événements, Don DeLillo y voyait une forme d'Apocalypse engendrée par "the men who have fashioned a morality of destruction."¹⁸ Pour lui, il ne fait aucun doute que ces hommes voyaient New York comme un symbole de l'empire américain¹⁹, un symbole que Jean Baudrillard avait également décrit dans son ouvrage *Amérique* comme « ... l'autre extrémité lumineuse, superficielle, raciale, esthétique et dominatrice, l'héritière de tout à la fois, Athènes, Alexandrie, Persépolis : New York »²⁰. C'est très probablement parce que la ville est 'l'héritière de tout à la fois' que c'est elle qui a été la plus symboliquement touchée dans les attaques du 11 septembre. Les tours jumelles, fierté d'une nation, symbole d'une ville, hantent désormais les mémoires et leur absence symbolise une perte que plusieurs écrivains, essayistes ou poètes ont essayé de compenser par l'écriture. Comme l'écrivait Don DeLillo, "The writer wants to understand what this day has done to us" ("Ruins").

Un nombre significatif de textes courts, dont certains avaient déjà vu le jour dans la presse ou dans des magazines, a été rassemblé sous le titre *110 Stories: New York Writes After September 11*²¹ par Ulrich Baer en 2002. On retiendra également les essais de deux écrivains américains publiés dans *The Guardian* peu de temps après les événements : "Brightness Falls"²², de Jay McInerney, qui reprend ironiquement le titre de l'un de ses romans et annonce déjà son roman sur le 11 septembre, *The*

18 Don DeLillo, "In the Ruins of the Future," *The Guardian*, Saturday 22 December 2001, <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,623732,00.html>> 20 août 2005. Par la suite, les références à ce texte seront suivies de "Ruins".

19 Dans son roman *Players* (1977; New York: Vintage Contemporaries, 1989), les terroristes visent un autre symbole américain, Wall Street, mais n'atteignent pas leur but.

20 Jean Baudrillard, *Amérique* (1986 ; Paris : Grasset/Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 2000) 19.

21 Ulrich Baer, ed., *110 Stories: New York Writes After September 11* (New York: New York University Press, 2002).

22 Jay McInerney, "Brightness Falls," *The Guardian*, Saturday 15 September 2001, <<http://books.guardian.co.uk/departments/politicsphilosophyandsociety/story/0,6000,552157,00.html>>, 25 août 2005.

*Good Life*²³, et “In the Ruins of the Future” de Don DeLillo, cité précédemment. D’autres auteurs de nationalités diverses se sont intéressés à l’événement, faisant de la catastrophe nationale une catastrophe personnelle, intime²⁴. C’est le cas de Reynolds Price qui publie en 2005 *The Good Priest’s Son*. Acclamés ou critiqués, tous ces écrits se rejoignent dans le commentaire de Joseph S. Walker : “What is valuable is the act of narration itself, the refusal to be silenced in the face of the terror narrative that threatens to overwhelm all.”²⁵

Les critiques n’ont pas unanimement salué le roman de Price pour son utilisation des événements du 11 septembre²⁶, l’un d’eux allant même jusqu’à écrire : “The 9/11 aspect seems (...) only a manufactured feature.”²⁷ On retiendra tout de même les comptes-rendus plus élogieux du *New York Times Book Review*²⁸, du *Washington Post*²⁹ et surtout de *USA Today* qui, lui, pose clairement les questions que soulève le roman : “you have to ask whether *The Good Priest’s Son* is a parody of the Southern novel, full of

23 Jay McInerney, *The Good Life: A Novel* (New York: Alfred A. Knopf, 2006).

24 Voir par exemple les romans recensés par Edward Wyatt dans son article “After a Long Wait, Literary Novelists Address 9/11,” dans *The New York Times*, March 7, 2005, E1 ; ou Juliette Cerf, « Écrire le 11 septembre », dans *Le Magazine littéraire* 443 (juin 2005) : 64-66. Ajoutons la nouvelle de John Updike “Varieties of Religious Experience” parue dans *The Atlantic Monthly* 290 (November 2002): 93-106. Le *New Yorker* publie également tous les ans depuis 2001 un numéro spécial sur le 11 septembre.

25 Joseph S. Walker, “A Kink in the System: Terrorism and the Comic Mystery Novel,” *Studies in the Novel* 36.3 (Fall 2004): 337.

26 Pour les opinions défavorables, voir par exemple Brad Hooper, dans *The Booklist* 101.16 (April 15, 2005): 1414, qui écrit : “Distinguished writer Price’s fourteenth novel, unfortunately, makes unconvincing use of 9/11 events.” Dans *Rocky Mountain News* (June 24, 2005): 25D, Traver Kauffman attaque Price pour son utilisation selon lui abusive des événements: “he unfortunately chooses to draw upon the World Trade Center attacks to add weight to his narrative. [...] The attacks are useful for Price, but in the end he minimizes them down to the scale of his book.” L’avis de Ben Steelman, dans *Star-News* (June 19, 2005): 1D, est mitigé. Il commente en effet : “The story’s 9/11 elements seem tacked on as an afterthought.” Pourtant, Steelman conclut : “If *The Good Priest’s Son* isn’t the great book it aspires to be, it is still a very good one that rewards careful readers with dozens of epiphanies.”

27 Brad Hooper, “*The Good Priest’s Son*,” *The Booklist* 101.16 (April 15, 2005): 1414.

28 Claire Messud, “Away from Ground Zero,” *The New York Times Book Review* (August 14, 2005): 11.

29 Gail Godwin, “Out of the Wreckage,” *The Washington Post* (July 3, 2005): T.06.

strained hearts and stained class. Or is it sincerely trying to evoke a time of nationwide introspection?”³⁰ Mon but sera de montrer que les événements du 11 septembre se présentent comme une toile de fond apocalyptique qui fait symboliquement écho à l’esquisse de Van Gogh dissimulée derrière un tableau que Mabry Kincaid a ramené de son voyage en France³¹. Pourtant il faut aller au-delà des apparences pour appréhender le personnage de Mabry Kincaid et, en grattant la première couche de peinture, on comprendra mieux ce que Reynolds Price a voulu faire en utilisant les événements tragiques du 11 septembre.

1. L’esquisse de Van Gogh : Du palimpseste à l’Histoire

Si mystère il y a dans *The Good Priest’s Son*, il réside dans l’esquisse exécutée par un certain Philip Adger, “the mystery object” (GPS 15) que Mabry Kincaid ramène de son voyage en Europe. Ce qui relie cet objet à la tragédie du 11 septembre est simple : lors d’un séjour à Paris, Baxter P. Sample, avocat fortuné qui a son bureau dans les tours jumelles, jette son dévolu sur la peinture après avoir entendu son histoire, racontée par la patronne du petit hôtel insalubre de la capitale où il a élu domicile (GPS 19-20). Après avoir retrouvé le tableau au fond de la cave, la patronne lui propose de le lui faire parvenir par courrier mais Baxter préfère envoyer quelqu’un de confiance le chercher ; il charge Mabry Kincaid de lui rapporter la peinture. Pendant son vol de retour sur New York, le 11 septembre, Mabry apprend ce qui se passe dans la ville :

“Ladies and gentlemen, (...) At the World Trade Center, the second tower has also collapsed. As many as six thousand may be lost. The plane that crashed into the Pentagon has taken maybe three hundred lives, and a fourth plane has crashed in a Pennsylvania field with all hands aboard. All U.S. airports are now closed to traffic, and we have our orders to divert. We’re headed for Halifax, Nova Scotia.” (GPS 1)

Mabry ne pense pas tout de suite à Baxter mais une fois arrivé à destination, une série d’événements le conduit à parler de son client. Il

30 J. Ford Huffman, “‘Priest’s son’ rooted in 9/11,” *USA Today* (July 6, 2005): D4.

31 La situation rappelle une scène du film de Clint Eastwood, *Midnight in the Garden of Good and Evil*, dans lequel le personnage de Jim Williams montre à Kelso un portrait qu’il considère comme “overpaint”. Quand Kelso lui demande “Don’t you want to know what’s underneath?”, Williams répond “I’d rather not”, comme s’il valait mieux que certaines choses restent cachées. Je dois ces références à Marie Liénard.

commence alors à s'interroger sur l'actuel propriétaire du tableau : serait-ce lui ? ou Sample a-t-il une chance d'avoir survécu ? Pour s'en assurer, Mabry tente de rentrer en contact avec Sample mais il n'arrive à joindre que son majordome, Miles Watson, qui s'inquiète plus de son propre sort que de celui de son employeur : que va-t-il advenir de lui si Sample est mort ? "Mr. Kincaid, what if they find a corpse?" (GPS 53). C'est à ce moment-là que la réalité de la catastrophe atteint la conscience de Mabry : "That last word was the most shocking single thing Mabry had heard all week. How many Americans now would use as real a word as *corpse*? Most people, even the police on TV, were substituting *passed on* for *dead*" (GPS 53). La rudesse des mots de Miles ouvre les yeux de Mabry sur le massacre que les explosions ont provoqué ; on retrouve ici ce que Julia Kristeva décrit dans *Pouvoirs de l'horreur* : « Le cadavre (...) est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie »³². Pourtant, plus tôt, Mabry ne pensait pas à Baxter en ces termes, comme le montre le portrait ci-dessous ; il le décrivait sur un ton railleur, illustrant un autre point que Kristeva aborde puisque d'après elle, « rire est une façon de placer ou de déplacer l'abjection »³³ :

Baxter had his office in the World Trade Center. I honestly don't know which Tower. The second plane hit just after nine, and the first Tower fell just after ten. Unless he answers his home phone in the next few days, I'll have to wait for a list of the missing. To the best of my knowledge, he had no family. And he made no bones about being a gay man who didn't need a partner and whose parents were dead. I'm almost sure he was an only child too. He seemed to crave loneliness, in his after hours – just him and his pictures and a few absolutely first-class Greek marbles and vases, madly pornographic vases! (GPS 18)

Cette description de sa vie est proche de ce que Jankélévitch écrit sur la mort : « la mort est à la fois la négation pure et simple de l'essence et la négation pure et simple de l'être »³⁴. La récurrence des formes verbales négatives et de marqueurs de négation renforce l'idée que Baxter vivait dans la mort. Tout au long de *The Good Priest's Son*, Mabry ne cesse de s'interroger sur le sort de Baxter, et chaque fois qu'il mentionne le mystérieux tableau, son esprit est envahi par la mort, incarnée par le corps inerte qu'imaginait Miles : "this picture would always be Baxter's, however dead he was" (GPS 70).

32 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection* (1980 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1983) 11-12.

33 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* 15.

34 Vladimir Jankélévitch, *La Mort* (1977 ; Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 2003) 69.

L'idée de la mort associée au tableau lie plus intimement Mabry au deuil national. Quand il raconte l'histoire de la peinture à une amie d'enfance, toute sa peine semble s'y inscrire : "... now what seemed likely by the hour – that Baxter lay somewhere under a billion pounds of New York rubble. Mabry's first sob – oddly delayed for a man with such feelings – rose and died, unheard" (GPS 68). Depuis l'annonce des événements, Mabry ne s'était pas laissé envahir par la peine. Même dans l'avion, c'est seulement après avoir entendu quelqu'un pleurer qu'il s'était demandé si sa propre fille avait survécu. Mais comme le Binx Bolling de Walker Percy, Mabry Kincaid préfère le cynisme à l'apitoiement et il conclut vite : "Why should a world-class catastrophe disturb Charlotte Kincaid in the higher reaches of mind-bending yoga she'd now attained?" (GPS 4). Tout au long du roman, Mabry vit la catastrophe sur ce ton.

Le premier commentaire de Mabry au sujet de Baxter est du même ordre : "His name's a little funny – Baxter P. Sample, Esquire. I should say was, unless he slept later than usual this morning" (GPS 17). Pour le personnage, la perte liée à la mort éventuelle de Baxter n'est pas seulement humaine mais aussi financière : "If Baxter Sample truly was dead, then that was the end of not just a likable acquaintanceship but also a generous private client" (GPS 132). Quelques jours plus tard, sa conclusion est sans appel : "The owner is dead" (GPS 249). L'hésitation de Mabry à reconnaître la mort de Baxter est emblématique du vacillement qui ronge les proches des victimes : sans preuve de leur mort, on ne peut pas enterrer les gens, ni les reléguer au rang de souvenir.

Comme en hommage à Baxter, Mabry n'abandonne pas le tableau ; au contraire, il cherche jusqu'au bout à en déterminer l'histoire :

Phil Adger was the adolescent son in a family of well-to-do Charlestonians. They'd come to France and were living in rooms very near the café where Vincent had his own room. Somehow they all met and – unlikely as it seemed – Vincent took to young Philip, who was way more ambitious than his one surviving picture seemed to justify. Anyhow the boy and the tortured man wound up painting together – for a day or two anyhow – in the fields outside town. Vincent, who was known to speak excellent English, not only gave Philip a little encouragement, he also gave him a canvas that Vincent had used and discarded, unfinished. Philip painted on it – simple as that. (GPS 134)

Les derniers mots de *The Good Priest's Son* renferment encore le secret, un secret empreint d'espoir : "a picture that might prove hopeful down the road or might be no more than what it seemed to some people now – a dim souvenir of a lone American boy's hard afternoon by his easel

in a field in France, long years ago...” (GPS 278). Tout art naît de l’imagination ; de la même façon que Van Gogh a offert à travers ses tableaux une vision déformée de la réalité, Price utilise le 11 septembre dans son roman pour permettre une appréhension des événements et faire de ceux-ci une intrigue secondaire.

2. 9/11 et la Guerre de Sécession : Échos du passé ou reflets du présent

Dans un essai publié il y a quelques années dans le *Southern Review*, Reynolds Price avoue :

I can add that one of the things I’ve only recently perceived about the world of those early intimacies is a thing I share with all southerners who’re near my age. The realization came to me recently while watching *Gone With the Wind* for the fortieth time: the length of my present lifespan can be inserted between me and the Civil War.³⁵

Jusqu’au 11 septembre, la Guerre de Sécession avait été pour les États-Unis la plus grande catastrophe humaine de la nation. Aussi n’est-il pas étonnant que Mabry, originaire du Sud, en vienne à comparer les deux événements, comme le montre la citation qui ouvre ce chapitre.

Avant Price, un autre écrivain du Sud, Allan Gurganus, s’est fait remarquer en plaçant le 11 septembre sur le même plan que la Guerre de Sécession dans un article publié dans le *New York Times Magazine* une semaine après la catastrophe. Il y comparait les soldats du Nord aux terroristes en ces termes :

These strangers, dispassionate as surgeons, willing to give their lives for another system of law, speaking a strange dialect, torched the very emblems of our enterprise and grace (...) [People in the South] were savaged without warning, at real human costs, all just to make a moral point.³⁶

35 Reynolds Price, “An Awful Gift and a Blindness,” *The Southern Review* 36.2 (Spring 2000): 388.

36 Allan Gurganus, “Sherman’s Ghost,” *New York Times Magazine* (September 23, 2001): 101. Voir également l’essai de Michael J. Hyde, “The Rhetor as Hero and the Pursuit of Truth: The Case of 9/11,” *Rhetoric and Public Affairs* 8.1 (2005): 1-30, dans lequel il tente de faire la lumière sur les événements en s’appuyant sur le discours officiel et les réponses d’intellectuels.

Comme les terroristes qui ont pris pour cible l'un des emblèmes de l'Amérique, les soldats de l'Union se sont attaqués au symbole qui représentait le mieux le Sud : la plantation.

C'est très souvent à travers des produits manufacturés que le souvenir semble le mieux présenté : l'image la plus vivante de la Guerre de Sécession est encore aujourd'hui celle qu'en donne le film *Gone With the Wind*, réalisé en 1939 ; pour évoquer le 11 septembre, rien n'a encore remplacé les images du journal télévisé qui illustrent désormais les nombreux reportages sur les attentats. Ainsi, Jean Baudrillard indique : « L'image consomme l'événement, au sens où elle l'absorbe et le donne à consommer. Certes elle lui donne un impact inédit jusqu'ici, mais en tant qu'événement-image »³⁷. En faisant référence à *Gone With the Wind*, Mabry suggère qu'il faut jouer un rôle, faire comme les Sudistes qui nient l'invasion nordiste, et prétendre que rien n'a changé : ce que semblent faire les amis de Mabry, que ce soit à New York ou dans le Sud.

Dans un bar de sa Caroline natale, Mabry trouve l'atmosphère paisible ; personne ne semble avoir connaissance de ce qui se passe dehors : "Even more calming was the fact that no one said a single word about the recent disaster or gave the least hint of suppressing any knowledge of the horror" (*GPS* 58). Le Sud apparaît, un peu à la manière dont le présente *The Day After Tomorrow* (dir. Roland Emmerich, 2004), comme un lieu protégé, un endroit qui n'a pas été atteint par la catastrophe. Mais on peut également se demander si le but n'est pas ici de montrer que le Sud est un lieu à part où l'on vit différemment, presque un autre monde. Le même type de situation se reproduit après un dîner avec une amie à New York, au cours duquel Mabry s'étonne : "Blair thanked him for lunch in terms that would have served had he treated her to a coronation in a whole other country – no worries, no reminder of their city's ruins, no imminent choices of home or safety" (*GPS* 226). L'absence de sentiments et le détachement de Blair indiquent ici le refoulement de ceux qui ont survécu à la tragédie. La répétition de 'no' montre bien que l'événement s'apparente également à la négation du moi pour ces personnages qui ne savent plus trop où ils en sont. Après la catastrophe, la population préfère feindre d'oublier même si comme l'explique Paul Ricœur, « l'oubli définitif, assignable à un effacement des traces, (...) est vécu comme une menace : c'est contre cet oubli-là que

37 Jean Baudrillard, *L'Esprit du terrorisme* 37.

nous faisons œuvre de mémoire, afin d'en ralentir le cours, voire de le tenir en échec »³⁸.

Dans *The Good Priest's Son*, Reynolds Price présente les événements sur le mode de la parodie et empêche l'oubli de s'installer. Mabry va même jusqu'à jouer une scène de *Gone With the Wind* avec sa fille lorsqu'il parvient enfin à la joindre au téléphone après plusieurs tentatives infructueuses :

"It's Pa, sweetheart." And then he choked, not so much because of the implicit affection but because of the reminder of the heartbreaking moment in *Gone With the Wind* when Vivien Leigh has waded her way back to Tara through Yankee hell-and-holocaust only to find her beloved Irish father in dementia. *Doesn't she lean to kiss his curly white head and say 'Oh Pa, don't worry about anything. Katie Scarlett's home'?* Mabry even tried it on Charlotte now. "Katie Scarlett, dear child-"

And wondrously she got it. "Safe back at Tara. You're in decent hands, Pa..." (GPS 189)³⁹

Pour éviter une fois de plus de décrire⁴⁰ l'état du quartier des affaires de New York, Mabry fait référence aux corps mutilés qui jonchent le chemin menant Scarlett, Melanie et Prissy à Tara. Autrement dit, la stratégie de Price, pour ne pas choquer le lecteur avec des descriptions de l'horreur, consiste à faire appel à sa culture et à convoquer une autre catastrophe. Dans *Gone With the Wind*, Margaret Mitchell décrit ainsi le paysage apocalyptique qui entoure ses personnages :

They had not seen a living human being or animal since the night before. Dead men and dead horses, yes, and dead mules, lying by the road, swollen, covered with flies, but nothing alive. No far-off cattle lowed, no birds sang, no wind waved the trees. [...]. The countryside lay as under some dread enchantment.⁴¹

38 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2003) 552-553.

39 Notons au passage que dans *Feasting the Heart* (New York: Scribner, 2000), Price consacre un essai à "*Gone With the Wind* and its Scarlett," 53-56. Il a également dédié un poème à Leigh dans *The Laws of Ice* (New York: Atheneum, 1986) 52-53.

40 À la page 105, le narrateur rapporte ce que l'on peut voir sur les écrans de télévision et conclut : "As Mabry had guessed in Nova Scotia, the many gallons of jet-plane fuel had cremated them all with the rare exception of a hand or leg here, a human face there."

41 Margaret Mitchell, *Gone With the Wind* (1936; New York: Warner Books, 1993) 391.

Dans cette « divine comédie du grotesque »⁴², Reynolds Price, qui s'est déjà vu plusieurs fois comparé à Flannery O'Connor⁴³, suit les traces de la Géorgienne. On retrouve chez lui le même « goût pour le bizarre et le choquant » qui serait selon Marie Liénard la source d'une « sorte de vision carnavalesque de la réalité »⁴⁴. Et c'est bien une mise en scène carnavalesque de la réalité qui se déroule au fil du roman de Price, prouvant au passage ce que Jacques Pothier voyait déjà dans les deux projets d'introduction de Faulkner pour *The Sound and the Fury* : « dans le Sud, 'vieux puisque mort', 'tué par la Guerre de Sécession', l'art a le statut de spectacle »⁴⁵. Dans *L'Œuvre de François Rabelais*, Bakhtine explique la signification du carnaval :

Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple*. Pendant toute la durée du carnaval, personne ne connaît d'autre vie que celle du carnaval. (...) Le carnaval revêt un caractère universel, il est un état particulier du monde entier : sa renaissance et sa rénovation auxquelles chaque individu participe.⁴⁶

42 Je reprends ici le titre de l'article de Marie Liénard, « La divine comédie du grotesque », *Flannery O'Connor: The Complete Stories*, dir., Marie-Claude Perrin-Chenour (Nantes : Éditions du Temps, 2004) 92-108.

43 Voir, pour l'exemple le plus récent, Tara Powell, "Fiction of Mercy: Suffering Delight in Reynolds Price's *The Promise of Rest*," *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 53.2 (Spring 2000): 251-264. Price lui-même mentionne O'Connor dans la liste de ses prédécesseurs qui apparaît en préface à sa trilogie *A Great Circle* :

... my kin and other imposing predecessors – writers with the keen faculties of Faulkner, Welty, and O'Connor who were sometimes silent on both the brutality implicit in the lives of their white subjects and on the inexplicable benign relations which often grew between black and white people caught in the monstrous cage of the system.

Reynolds Price, *A Great Circle: The Mayfield Trilogy* (New York: Scribner Classics, 2001) 10.

44 Marie Liénard, « La divine comédie du grotesque » 93.

45 Jacques Pothier, « Faulkner, *The Hamlet* et la trilogie des Snopes : développement d'une problématique de la communauté » (Doctorat d'État ès Lettres et Sciences Humaines, sous la direction de Michel Gresset, Université Paris VII – Denis Diderot, 1994) 164.

46 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel (1970 ; Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1998) 15.

Ainsi, le carnaval aurait même une dimension apocalyptique puisqu'il fait renaître la communauté : pour contrer la mort, le carnaval fête la vie.

Après les attaques sur le World Trade Center, Mabry décide d'aller chez son père en Caroline du Nord au lieu de retourner dans une ville dévastée. C'est là que l'esprit de Margaret Mitchell entre pour la première fois en scène puisque Mabry croit voir en Audrey Thornton, l'employée de maison de son père, le portrait vivant de Prissy : "She said 'I was axing you, Mr. Mabry. You s'posed to tell me.' She blared her eyes open like terrified Prissy in *Gone With the Wind*, then batted them fast, then gave a high laugh and turned toward the house. 'I don't know nothing 'bout H-bombs, Mr. Mabry'" (GPS 40). Mabry associe sans s'en rendre compte le 11 septembre à la Guerre de Sécession, comme si une catastrophe pouvait se substituer à l'autre, bien qu'à ce stade du roman il ne soit pas encore conscient des conséquences de la catastrophe sur son pays. Il préfère rire des inquiétudes d'Audrey plutôt que de leur donner de l'importance. Ainsi Price semble reproduire ce qu'Étienne de Planchard fait remarquer au sujet de Margaret Mitchell : « si *Autant en emporte le vent* donne une version sudiste de la Guerre de Sécession et de l'occupation qui suivit, elle n'en représente pas moins une remise en question d'un élément capital du mythe, la supériorité du gentleman »⁴⁷. En gentleman du Sud, Mabry prend ses distances par rapport à la catastrophe et la regarde de loin, comme quelque chose qui ne le touche pas, tandis que la comédie qui se joue met l'accent sur l'esprit carnavalesque que l'on trouve aussi bien dans le roman de Mitchell que dans celui de Price.

Dans *The Good Priest's Son* Price prend également un malin plaisir à tourner les stéréotypes en ridicule. Audrey Thornton joue à merveille le rôle de Prissy puisqu'elle appelle Mabry, « Mr. Mabry », ce qui le met très mal à l'aise et est justifié par son père de la façon suivante : "She is punishing you for American history – the Southern division anyhow" (GPS 48). Même si la plaisanterie n'est que de courte durée, le message est passé ; plus tard, Mabry est contrit d'avoir appelé le fils d'Audrey « Son », bien que ce dernier n'ait pas compris les implications de la formule : "He regretted the word *son*; how condescending might it sound in this world down here? Marcus ignored any possible mistake, for now at least" (GPS 71). L'utilisation de 'for now' sous-entend que l'erreur se répètera ; et pourtant Marcus autorisera

47 Étienne de Planchard, *Le Sud américain* 92.

Mabry à l'appeler « Son », le verbe 'need' suggérant un renversement potentiel des jeux de pouvoir : "Call me *son* any minute you need to" (GPS 102). *La Divine Comédie* de Dante dont Mabry cite les premières lignes lors d'un repas avec son père et Audrey (GPS 48) revêt ici sa valeur symbolique. On peut ainsi lire le détour par le Sud comme un purgatoire sur le chemin de Mabry vers la nouvelle cité des morts qu'est devenue New York.

3. Quand la fiction rencontre la réalité : La naissance du traumatisme

À la fin de sa chronique des événements du 11 septembre, Jay McInerney explique : "I have a feeling that everything will be 'before' and 'after' now."⁴⁸ Dans le roman de Price, Mabry est également confronté à ce sentiment. Malgré tous ses efforts pour ne pas montrer son affliction, une fois à New York, Mabry est envahi de désespoir. Après s'être rendu sur les lieux du désastre, Mabry reste hanté par "the awful presence of so many dead lives in the air, not one of whom could have died at peace, not to mention the desolate living kin with their Xeroxed photographs and hopeless handouts" (GPS 252). Seule la vision de la réalité de la catastrophe va lui permettre de faire le deuil des tours jumelles. Déjà à son arrivée en Caroline, Mabry avait été sensible au décalage entre sa perception des événements et l'attitude de ceux qui n'habitent pas New York : "he'd sensed that neither his father nor Audrey Thornton, nor anyone he'd met in Nova Scotia, had shown any sign of really deep involvement in the huge event. Despite the big new TV in the corner, the awe hadn't truly reached this house at least" (GPS 36). On retrouve dans cette attitude ce que décrit Clément Rosset dans *Le Réel et son double* : « Je peux (...) sans rien sacrifier de ma vie ni de ma lucidité, décider de ne pas voir le réel dont je reconnais par ailleurs l'existence : attitude d'aveuglement volontaire, que symbolise le geste d'Œdipe se crevant les yeux, à la fin d'*Œdipe roi*... »⁴⁹. Chez Mabry, ce décalage est dû à la façon dont il se perçoit désormais, car si dans le Sud il n'est pas conscient du chaos qui règne à New York, il sent cependant très nettement que son identité a changé :

48 Jay McInerney, "Brightness Falls."

49 Clément Rosset, *Le Réel et son double : Essai sur l'illusion* (1976, 1984 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1993) 9.

“I was Mabry Kincaid in Paris last Tuesday; then I set out for home and the world half ended. So who am I now?” (GPS 61). Cette question soulève celle, plus large, de l’identité individuelle après une telle catastrophe. On parle des victimes, des survivants ou des rescapés, en d’autres termes d’une communauté de survivants née après le drame, mais pas de chaque individu en tant que tel. Pourtant Mabry cherche à réaffirmer sa personnalité, se recréer un moi, montrer sa différence ou son appartenance à deux communautés : les Sudistes déchus et les New-Yorkais endeuillés. On ne s’étonnera donc pas de lire un peu plus loin :

My city’s been poleaxed and far more people than we know are dead, including Baxter. The whole country’s struck in a way that may last, the rest of my life anyhow. My loft is knee-deep in poisonous dust, maybe ruined past fixing. My only child will barely speak to me, and I’m caving downhill into blind paralysis. My gimped old pa is all I’ve got. So who the hell can take care of me when I’m a cold cod, bent double in a wheelchair? And I’m still a young man. I could last forty years. (GPS 82)

Mabry fait ici le compte de ce qu’il lui reste, comme s’il reproduisait à l’échelle personnelle l’effort national qui consiste à mesurer l’ampleur des dégâts. Le nombre d’adjectifs possessifs et de pronoms personnels sujets montre bien qu’il essaie de se rassurer et de faire le point sur sa vie.

Ce n’est qu’une fois arrivé à New York que Mabry comprend enfin ce qui le ronge et qu’il ne voulait pas admettre ; comme le reste de la population, il se sent menacé, il a peur pour sa vie : “the fear seized him – the fear that burned on the near-edge of terror and was surely natural to a long-term citizen of this vast huddle of human beings, all targets now in a way they’d never quite been before” (GPS 198). Pour faire face à sa peur, Mabry décide de sortir, de se mêler à la foule et de devenir un Américain de l’après 11 septembre, un survivant qui ne sait pas encore à quoi il a survécu : “all he could think to do to cool [his fear] was face the monster – go straight outside and walk the streets” (GPS 198). On retrouve tout à fait ici ce que Georges Didi-Huberman décrit comme « une perte qui s’éloigne et qui fait de l’acte de voir un acte pour envisager l’absence »⁵⁰. Pour devenir vrai, ce que la télévision a transformé en fiction doit être vu sans fard.

Quand Mabry se trouve face au désastre, “the disaster site” (GPS 147), la tristesse et le silence ambiants l’envahissent :

50 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris : Minuit, 1992) 84.

occasional hand-lettered pleas for the slightest trace of hope: *Beatrice Hillman, last heard from at 8:36 a.m. on Tuesday, 9/11. We know she's alive but may be confused. There was almost no talk, a whisper or two, a wistful smile as though any large expressions of sadness or joy were being restrained for the dreamed-of meeting with whoever was lost. (GPS 208)*

Le Mabry narcissique que l'on avait précédemment croisé dans le Sud est maintenant changé. Comme l'explique Isabelle Prat, « une nouvelle communauté naît (...) après la catastrophe (...) : une force patriotique qui unit les Américains, mais également une volonté de reconstruction »⁵¹. Mabry symbolise cette 'volonté de reconstruction', mais il doit d'abord se reconstruire lui-même. Sa perception de la beauté qui subsiste en dépit des gravats et de l'aspect fantomatique de la ville joue un rôle essentiel dans ce processus. C'est ce que fait ressortir la description des décombres en mettant en avant l'idée de re-création qui définit la notion d'Apocalypse :

For all the horror, though, they also felt the uncanny beauty of the light on the mist. Any sane creature might have felt itself in a space containing the lingering minds of thousands of other actual creatures – human beings – who died in fear and agony but were oddly peaceful now, this soon, this endlessly. (*GPS 208*)

Malgré le choc, la crainte, les personnages voient encore la beauté de la lumière qui suggère des lendemains plus heureux ou en tout cas, un lendemain, 'a day after tomorrow.'

La catastrophe a le pouvoir de remettre en question la vie de ceux qu'elle touche. Mabry n'a pas été directement touché dans sa chair, il est vrai, mais son appartement, symbole matériel de son existence puisqu'il l'ancre dans le monde, métaphorise son état psychologique. La mélancolie prend possession de son être, au sens où l'entend Julia Kristeva : « on appelle *mélancolie* la symptomatologie asilaire d'inhibition et d'asymbolie qui s'installe par moments ou chroniquement chez un individu, en alternance, le plus souvent, avec la phase dite maniaque de l'exaltation »⁵². En effet, bien qu'il tente d'inhiber sa douleur, Mabry ne cesse de penser au malheur qui s'est abattu sur son pays : "the wave that struck Mabry downtown rose

51 Isabelle Prat, « La catastrophe : Fracture du quotidien new-yorkais, *Windows on Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina », Communication présentée le 1er avril 2005 au séminaire « la Catastrophe » à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, page 11.

52 Julia Kristeva, *Soleil noir* 18-19.

powerfully again – his sense of the numerous dead on all sides, the chance of a desolating future” (GPS 217).

Le traumatisme du 11 septembre a cependant un effet bénéfique puisqu’il aide Mabry à entrevoir l’avenir et à comprendre soudain l’importance de son père, qui est sur le point de mourir ; d’où sa réflexion sur sa vie et sur la catastrophe :

What did the hugely successful attack on New York buildings and lives eleven days ago, three blocks from his loft, represent but the momentarily triumphant assertion by nineteen young men that people should cease (millions of people, maybe all Americans, surely all infidels) since those young men had simply lacked fathers? Or adequate fathers. Absurd? Well, maybe. But maybe not. The longer Mabry looked at Tasker, the more he thought *maybe not*. He took the hand that lay on the sheet and held it closely. Then he said “Father Kincaid, tell me something to do” ... (GPS 258).

Cette scène éloquente donne à *The Good Priest’s Son* une place de choix dans la fiction de Reynolds Price, où les relations père-fils tiennent un rôle prépondérant⁵³. Le roman rappelle d’ailleurs l’une de ses premières nouvelles, “The Names and Faces of Heroes”⁵⁴, où un jeune garçon du nom de Preacher rêve de la mort de son père, qu’il considère comme son héros. Dans son rêve, Preacher implore le ciel de lui rendre son père et il fait la promesse de changer : “Send me my father. Send me help. If You help me now, if You save my life, I will change – be brave...”⁵⁵ Même si contrairement à Preacher, Mabry n’implore pas le ciel de lui rendre son père, le fait qu’il appelle ce dernier pour la première fois « Father Kincaid » montre que c’est bien vers la religion qu’il se tourne pour être guidé. De Preacher à Mabry, ‘The Good Priest’s Son’, il semble que Price reste fidèle à ses convictions : “The root of story sprang from need (...). The need (...) for credible news that our lives proceed in order toward a pattern which, if tragic here and now, is ultimately pleasing in the mind of God.”⁵⁶ L’analyse de Preacher que propose Simone Vauthier définit à la perfection le personnage de Mabry à la fin du roman puisque lui aussi « finit (...) par découvrir à la fois le visage

53 Voir à ce sujet James A. Schiff, “Fathers and Sons in the Fiction of Reynolds Price: A Sense of Crucial Ambiguity,” *The Southern Review* 29.1 (Winter 1993): 16-29.

54 Reynolds Price, “The Names and Faces of Heroes,” *The Names and Faces of Heroes* (New York: Atheneum, 1963).

55 Reynolds Price, “The Names and Faces of Heroes” 171.

56 Reynolds Price, *A Palpable God: Thirty Stories Translated from the Bible with an Essay on the Origin and Life of Narrative* (New York: Atheneum, 1978) 13-14.

du courage et de l'amour, le visage de la mort et de la vie, le nom qui lui confère son identité propre et le mot qui confère à l'existence humaine sa signification »⁵⁷.

Comme l'a expliqué Reynolds Price lors d'une entrevue, "Southerners have always been terrifically realistic about not only acknowledging that the world is filled with strange and wondrous and terrible things, but also they were not ashamed to show it, if they had it."⁵⁸ Même si ce qu'il décrit dans *The Good Priest's Son* a pour origine les événements du 11 septembre, Price a réussi un tour de force en donnant à voir les sentiments d'un Sudiste après une telle catastrophe. On peut donc lire ce roman comme la réponse d'un Sudiste à un roman comme *The Red Badge of Courage*, écrit par Stephen Crane, écrivain du Nord. Mais *The Good Priest's Son* correspond également à la définition de l'art tel que le définit Adorno :

art holds fast to the promise of reconciliation in the midst of the unreconciled: this is the true consciousness of an age in which the real possibility of utopia – that given the level of productive forces the earth could here and now be paradise – converges with the possibility of total catastrophe.⁵⁹

Le roman de Price fait le pont entre deux réalités : celle de la catastrophe, qui chamboule le quotidien, et celle de la vie après la catastrophe, qui en impose un nouveau. Cela dit, pour reprendre les mots du narrateur de *Half a Look of Cain* de William Goyen : "There are some dreams or images or visions that we had better not pursue too fervently unless we are prepared to face what knowledge, terrible or beautiful, they might, finally explored and opened out fully, reveal to us..."⁶⁰ En se voilant la face, les Sudistes confèrent au passé une valeur mythique qui leur permet, sinon de tourner le dos au présent, du moins de le prétendre autrement qu'il n'est. Tout à la fois distendu et plane, déformé et lissé, le présent devient la toile sur laquelle ils projettent une image fabriquée par leur espoir d'un monde dont la surface n'aurait jamais été accidentée.

57 Simone Vauthier, « Nom et visage dans *A Long and Happy Life* », *Recherches Anglaises et Américaines* 5 (1972): 253.

58 Ashby Bland Crowder, *Writing in the Southern Tradition* 52.

59 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, eds., Gretel Adorno and Rolf Tiedemann (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997) 33.

60 William Goyen, *Half a Look of Cain* (1994; Evanston: TriQuarterly Books, 1998) 39.

Pour les quatre écrivains, l'écriture s'avère l'outil idéal pour faire revivre ce que leurs personnages ont perdu et illuminer le présent. Ainsi rejoignent-ils l'esthétique proustienne du Temps retrouvé par le Verbe ; comme le note Thierry Laget dans une monographie consacrée à Marcel Proust : « Le temps perdu, ce n'est pas seulement le temps passé : c'est aussi le temps perdu pour l'écriture ; le temps retrouvé, c'est le temps reconquis par elle »⁶¹. Il faut donc suivre l'exhortation de Proust dans *Contre Sainte-Beuve* : « Maintenant regardez. Et voici que le monde, qui n'a pas été créé une fois, mais l'est aussi souvent que survient un nouvel artiste, nous apparaît – si différent de l'ancien – parfaitement clair »⁶². Pour qui sait regarder, les « couches » artistiques forment un prisme qui révèle le monde ; il en va de même pour la catastrophe, qui remet en quelque sorte les compteurs à zéro et permet l'inscription d'une nouvelle page. Ainsi, à chaque Apocalypse dépeinte dans les textes sélectionnés ici, le lecteur perçoit une nouvelle réalité du Sud.

61 Thierry Laget, *Marcel Proust* (Paris : adfp, 2004) 28-29.

62 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971) 615.

TROISIÈME PARTIE

UNE POÉTIQUE DE L'ÉTRANGE

LE « GOTHIQUE » DU SUD

OU COMMENT FORMULER L'INQUIÉTANT

We cannot believe (...) how all things work together toward some ultimate clear meaning, we cannot believe. Human life is at once in a conspiracy to prove us of small or no end, and a conspiracy of incidents and images to lead us to a beginning again. There is the constant, gentle and steadfast urging of the small, loyal friendliness, the pure benevolence of some little Beginningness that lies waiting in us all to be taken up like a rescued lover and lead us to a human courage and a human meaning. The rest is death: murder (self or other), betrayal, violence and cruelty, vengeance and crimes of fear. But the little Beginningness is in all of us, waiting.

William Goyen, "The Horse and the Day Moth"¹

1 William Goyen, "The Horse and the Day Moth," *The Collected Stories of William Goyen* (Garden City: Doubleday, 1975) 212.



Dans un article sur Poe et la « tradition 'gothique' », Maurice Lévy rappelle que dans les premières lignes de "The Oval Portrait," nouvelle publiée en 1845¹, l'écrivain fait montre de sa connaissance de la popularité du genre en Angleterre en décrivant le château où est conduit le héros comme « 'un de ces bâtiments, mélange de grandeur et de mélancolie, qui ont si longtemps dressé leurs fronts sourcilleux au milieu des Apennins, aussi bien dans la réalité que dans l'imagination d'Anne Radcliffe' (sic) »². Quatre ans après la publication de la nouvelle, Poe proposait une redéfinition intéressante du sublime, notion que Burke avait déjà explorée près d'un siècle plus tôt, en 1757³ :

The *pure Imagination* chooses, from *either Beauty or Deformity*, only the most combinable things hitherto uncombined; the compound, as a general rule, partaking, in character, of beauty, or sublimity, in the ratio of the respective beauty or sublimity of the

1 Edgar Allan Poe, "The Oval Portrait," *Broadway Journal* (26 April 1845), rpt. in *The Fall of the House of Usher and Other Writings* (1967; Harmondsworth: Penguin, 1986) 250-253.

2 Maurice Lévy cite ici la traduction de Charles Baudelaire dans *Œuvres en Prose* (Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1951) 490. Maurice Lévy, « Edgar Poe et la tradition 'gothique' », *Caliban* 5.1 (1968) : 38.

3 Burke écrit :

The passions which belong to self-preservation turn on pain and danger; they are simply painful when their causes immediately affect us; they are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances; this delight I have not called pleasure, because it turns on pain, and because it is different enough from any idea of positive pleasure. Whatever excites this delight, I call the *sublime*.

Edmund Burke, "Of the Sublime" (1757), *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London: Rivington, 1812) 84-85.

things combined—which are themselves still to be considered as atomic—that is to say, as previous combinations. But, as often analogously happens in physical chemistry, so not unfrequently does it occur in this chemistry of the intellect, that the admixture of two elements results in a something that has nothing of the qualities of one of them, or even nothing of the qualities of either. (...) Thus, the range of Imagination is unlimited. Its materials extend throughout the universe. Even out of deformities it fabricates that *Beauty* which is at once its sole object and its inevitable test. But, in general, the richness or force of the matters combined; the facility of discovering combinable novelties worth combining; and, especially the absolute “chemical combination” of the completed mass—are the particulars to be regarded in our estimate of Imagination. It is this thorough harmony of an imaginative work which so often causes it to be undervalued by the thoughtless, through the character of *obviousness* which is superinduced. We are apt to find ourselves asking *why* it is that these combinations have never been imagined before.⁴

L'accent est ici clairement mis sur le caractère grotesque que Poe voulait voir figurer dans ses textes ; l'harmonie ainsi créée entre écriture et art avait pour but de démontrer que la beauté peut surgir malgré des associations parfois inattendues.

Dans une section de *Love and Death in the American Novel* consacrée à plusieurs écrivains du Sud, Leslie Fiedler associe la fiction de Faulkner au genre gothique et à la réécriture de l'Histoire⁵. Réécrire le passé permettrait de convoquer les maux de l'Histoire, d'exhumer les fantômes pour mieux les combattre. David Punter explique d'ailleurs que le gothique constitue une réinvention du passé :

the Gothic, whatever else it may be, is a 'reinvention' or reconstruction of history, a version of history told along 'different' lines, perhaps a series of culturally motivated distortions – although, of course, to speak of 'distortions' at all is to suppose that there is an 'authentic', true version of history; and this is what Gothic, in many of its guises, comes to contest.⁶

Dans la littérature du Sud, l'imagerie gothique apparaît le plus souvent par l'intermédiaire de la violence. C'est le cas dans *Lancelot* de Walker Percy : à la suite de Poe, Percy utilise le motif de la demeure gothique et du

4 Edgar Allan Poe, “Marginalia – Part XIV,” *Southern Literary Messenger* (May 1849) in *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, vol. 16, ed., James A. Harrison (New York: T. Y. Crowell, 1902) 155-156.

5 Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (1960; Champaign: University of Illinois/Dalkey Archive Press, 1997): “his vision of the South as a world of gothic terror disguised as historical fact ceases to be the property of a single eccentric author and becomes a living tradition” (475).

6 David Punter, “The Gothic: Reinventing the Past,” *lignes 2* (2005): 1. <<http://www.lines.fr/lines2/07punter.pdf>> (13/09/2006).

piège dont personne ne peut s'échapper, hormis celui qui l'a tendu et qui sera finalement détruit, comme dans "The Fall of the House of Usher." La maison est le seul espace où le temps est aboli, où le passé devient présent par l'intermédiaire d'objets ou de sons qui conservent pour ainsi dire le souvenir vivant. Dans "A Rose for Emily," Faulkner offre l'exemple d'une dame si engluée dans le passé qu'elle garde pendant des années – malgré son état de décomposition avancé et les odeurs qui en résultent – le cadavre de son bien-aimé, dans une demeure qui porte les marques du temps et que le Nouveau Sud aimerait voir disparaître. De la même façon, des odeurs nauséabondes s'échappent de la demeure du personnage éponyme dans "Jean-ah Poquelin" de George Washington Cable, et éveillent, comme dans le texte de Faulkner, les suspicions du voisinage. On distingue dans ces textes à la fois une fascination de l'inconnu et une répulsion que cristallise le genre gothique. Elizabeth Spencer, seul écrivain encore en vie que Fiedler associe au « gothique du Sud », propose une définition utile de la notion :

It implies shadowy, aging places with mysterious things going on—spooks and eccentrics, even dangerous behavior, all inexplicable to rational minds. I would guess that Southern gothic is all of that plus the tendency to recall the past and make it live on in the present.⁷

Autrement dit, lorsque le genre gothique est associé à la littérature de Sud, les liens entre le passé et le présent sont magnifiés et les plus sombres souvenirs peuvent refaire surface dans des circonstances inquiétantes. En effet, comme le fait remarquer Marie Liénard, l'objectif des écrivains du Sud est « d'opérer sur la réalité observée une transformation, une re-création » car « l'imaginaire sudiste repose sur ce mouvement de la terreur transformée en poésie »⁸. Les constantes du genre résident donc dans un entre-deux, qu'il s'agisse des liens entre vie et mort, fascination et crainte, passé et présent, ou encore innocence et culpabilité. Bien que les quatre écrivains abordés ici ne mettent pas directement l'accent sur les relations interraciales, il faudrait ajouter à ces traits du gothique sudiste l'importance des tensions entre blancs et noirs palpables dans les écrits d'auteurs comme Flannery O'Connor, où les Afro-Américains apparaissent sous la forme d'un Autre menaçant. La peur ressentie par les habitants dans *The Keepers of the*

7 Elizabeth Spencer, Courriel à GP, 13 février 2008.

8 Marie Liénard, « *Midnight in the Garden of Good and Evil* : Parcours et détours du Sud », *Revue Française d'Études Américaines* 120 (2^e trimestre 2009) : 49, 48.

House est ancrée dans leur appréhension de l'Autre gothique, mais Grau s'intéresse moins à cet Autre qu'à la mise en scène d'un retour du passé grâce à la présence de fantômes.

Le gothique n'est pas un genre typiquement sudiste, même si ceux qui y ont recours dans leur fiction sont nombreux. Selon Paul Carmignani,

Le genre gothique a connu, dans la littérature américaine, et notamment dans le roman sudiste, une évolution originale qui l'a détourné de sa finalité originelle pour en faire un véhicule d'expression des angoisses et des remords d'une société qui a perdu l'innocence en même temps que ses illusions⁹.

Les classiques du genre sont de la main d'écrivains du Nord, comme Charles Brockden Brown ou Nathaniel Hawthorne, qui ont su importer le gothique européen¹⁰ et l'adapter au sol américain. Marc Amfreville fait remarquer que dans la définition que Fiedler donne du gothique américain l'accent est mis sur l'association de l'adjectif « américain » à « gothique » et non à « écrivain », c'est-à-dire sur le pays d'où émerge cette forme du gothique et non plus sur les seules sensibilités de l'auteur¹¹.

Dans la préface à son roman *Bellefleur*, Joyce Carol Oates emprunte bien plus que ses prédécesseurs américains au gothique anglais. Les traits qu'elle associe au terme « gothique » sont ceux que l'on retrouve dans les écrits de Grau, Percy, Price et Taylor :

9 Paul Carmignani, *Les Portes du Delta : Introduction à la fiction sudiste et à l'œuvre romanesque de Shelby Foote* (Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 1994) 43.

10 Selon Maurice Lévy, « Le roman gothique est anglais dans son essence, à cause des rêves et des peurs qui ont levé dans ces ruines répandues par les actants de l'Histoire », Maurice Lévy, « Le Roman gothique, genre anglais », *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 62.659 (mars 1984) : 9.

11 Marc Amfreville poursuit :

Cette lecture présuppose, au-delà des ressemblances de ton et d'un même recours au mystère et au suspense, l'existence d'une véritable spécificité du gothique américain telle qu'elle dépasserait de loin le simple remplacement du château et de l'abbaye en ruines par la nature inconquise de la *wilderness*, celui de l'aristocrate dévoyé ou du moine lubrique par l'Indien, celui enfin du recours au surnaturel, expliqué ou non, par la peinture de désordres psychiques allant du somnambulisme à la démence meurtrière.

Marc Amfreville, « Charles Brockden Brown: Écrivain gothique américain ? », *Annales du Monde Anglophone* 4 (octobre 1996) : 22.

The imaginative construction of a “Gothic” novel involves the systematic transposition of realistic psychological and emotional experiences into “Gothic” elements. We all experience mirrors that distort, we all age at different speeds, we have known people who want to suck our life’s blood from us, like vampires; we feel haunted by the dead – if not precisely by the dead then by thoughts of them. We are forced at certain alarming periods in our lives not only to discover that other people are mysterious – and will remain mysterious – but that we ourselves, our motives, our passions, even our logic, are profoundly mysterious...¹²

Les quatre écrivains étudiés ici mettent en scène des présences occultes, des fantômes du passé (réels ou fantasmés), qui font leur retour dans le présent soit pour épauler les narrateurs face à l’adversité (*The Keepers of the House* de Grau), soit pour leur permettre de mieux comprendre leur histoire familiale (*The Surface of Earth* et *Noble Norfleet* de Price, *The Last Gentleman* et *The Second Coming* de Percy, “Familiar Haunts” de Taylor) ou encore les mystères de l’enfance et le poids du passé (*The Tongues of Angels* de Price, “Demons” et “The Real Ghost” de Taylor).

La définition du gothique américain la plus appropriée semble être celle que Peter Kafer propose dans sa récente étude de la fiction de Charles Brockden Brown : “The Gothic formula requires hero/villains, innocent victims, places of haunting, historical pasts weighing upon the present, and an author’s willingness to write to excess.”¹³ Le « gothique » des écrivains américains n’est pas si loin de celui défini par Maurice Lévy dans sa thèse¹⁴ ; même si les chemins sont parfois détournés, le but reste inchangé : donner lieu à un sentiment de malaise et créer la peur. À l’instar des romans gothiques anglais, les textes étudiés dans ce chapitre reposent sur « une atmosphère particulière faite d’angoisse et de mystère » qui correspond à ce que décrit Frederick J. Hoffman dans *The Art of Southern Fiction* :

12 Joyce Carol Oates, “Five Prefaces: 2. *Bellefleur*,” (*Woman*) *Writer: Occasions and Opportunities* (New York: E. P. Dutton, 1989) 370-371.

13 Peter Kafer, *Charles Brockden Brown’s Revolution and the Birth of American Gothic* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004) xv.

14 Maurice Lévy, *Le Roman gothique anglais : 1764-1824* (1968 ; Paris : Albin Michel, 1995) :

l’adjectif ‘gothique’ (...) recouvre dans tous les cas *l’usage d’une architecture médiévale, la présence – réelle à des degrés divers – de l’Au-delà, et une atmosphère particulière faite d’angoisse et de mystère*. Rien ne paraît nous autoriser à qualifier de ‘gothique’, sinon en faisant intervenir le jeu subtil de trop lointaines analogies, un roman où ne seraient pas réunies, embryonnairement au moins, ces trois caractéristiques essentielles. (388, c’est moi qui souligne)

The term 'gothic' is used most frequently in contemporary reviewing when a novel is not 'realistic' – that is, when it doesn't conform to normal expectations, when the author leads the readers down unknown, unfamiliar paths or when objects are out of their natural order (...).¹⁵

Pour Ellen Glasgow, qui fut la première à employer l'expression 'Southern Gothic', le genre n'avait rien de séduisant et elle lui vouait un profond mépris. Brigitte Zaugg observe en effet :

Although she never established a precise definition or drew up a list of its characteristics, and although she acknowledged the place of "the Gothic as Gothic" in southern fiction, she made it clear that the expression "southern Gothic" referred to a trend in southern fiction which she associated with Erskine Caldwell and William Faulkner and had a strong aversion to. In an essay entitled "Heroes and Monsters" she criticized the violence and the focus on the "decay" and "the colors of putrescence" in their fiction...¹⁶

Flannery O'Connor, elle, associe Erskine Caldwell à ce qu'elle nomme la "Southern school", terme qui, d'après elle, "conjures up an image of Gothic monstrosities and the idea of a preoccupation with everything deformed and grotesque." Et elle poursuit : "Most of us are considered, I believe, to be unhappy combinations of Poe and Erskine Caldwell."¹⁷ Pour O'Connor, le Sudiste est plus enclin au grotesque car mieux armé pour le reconnaître :

Whenever I'm asked why Southern writers particularly have a penchant for writing about freaks, I say it is because we are still able to recognize one. To be able to recognize a freak, you have to have some conception of the whole man, and in the South the general conception of man is still, in the main, theological.¹⁸

Nonobstant, l'explication de O'Connor pose un problème dans la mesure où, comme le note Maurice Lévy, « Inconsidérément peut-être, [O'Connor]

15 Frederick J. Hoffman, *The Art of Southern Fiction: A Study of Some Modern Novelists* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1967) 115.

16 Brigitte Zaugg, "Gothic Short Stories as Cathartic Experience: Ellen Glasgow's *The Shadowy Third and Other Stories*." *Gothic N.E.W.S.: Exploring the Gothic in Relation to New Critical Perspectives and the Geographical Polarities of North, East, West and South, Volume 1. Literature*, ed. Max Duperray (Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2009) 238. La citation de Glasgow est tirée de "Heroes and Monsters," *Saturday Review of Literature*, XII (May 4, 1935): 3-4.

17 Flannery O'Connor, "The Fiction Writer and His Country" (1957), rpt. in *Mystery and Manners: Occasional Prose*, eds., Sally and Robert Fitzgerald (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1969) 28.

18 Flannery O'Connor, "The Catholic Novelist in the Protestant South" (1966), rpt. in *Mystery and Manners* 44-45.

englobe les deux concepts Gothique/Grotesque dans la même réalité vivante qu'est le Sud »¹⁹. Il continue :

C'est la volonté qu'elle affiche d'atteindre le mystère profond des choses, ce parti-pris d'attitude prophétique, qui explique son obsession du Grotesque, conjointement évoqué avec le Gothique en un faux, mais significatif amalgame. Si elle souligne les ombres et accentue les brisures d'un monde disloqué, c'est pour susciter le désir d'un sens qui a reflué vers les marges du texte, où il attend le bon vouloir du lecteur...²⁰.

Maurice Lévy, qui accepte rarement de faire des concessions sur le terme « Gothique »²¹, avoue malgré tout déceler des « [emprunts] à la thématique gothique »²² chez la Géorgienne, en particulier dans la nouvelle "A Good Man is Hard to Find," où elle utilise l'image du « villain » dans l'élaboration du personnage du Misfit :

En lui se combinent l'appel du gouffre et une psychologie dénaturée. Dès lors Gothique et Grotesque, loin de s'opposer, se renforcent mutuellement et tendent à se confondre, le personnage du Damné étant l'ultime représentation de l'Homme Défiguré²³.

Hormis Lancelot, qui combine les mêmes caractéristiques que le Misfit, les personnages de Grau, Percy, Price et Taylor sont souvent victimes d'un passé qui les hante : sans être responsables de leur sort, ils participent néanmoins activement à son avènement. On trouve chez eux une illustration du gothique tel que le perçoit Bernadette Bertrandias, à savoir un genre qui « fait montre de tout ce qui est (...) inconnu, primitif, chaotique, irrationnel. Il défie l'ordre et la loi et affirme par là son caractère foncièrement transgressif »²⁴. Chez les quatre auteurs, le gothique illustre également le caractère obsessionnel mis en évidence par Eric Savoy :

Gothic texts return obsessively to the personal, the familial, and the national pasts to complicate rather than to clarify them, but mainly to implicate the individual in a deep

19 Maurice Lévy, « Gothique, grotesque : Préface à l'ébauche d'une réflexion sur une possible relation », *Regards européens sur le monde anglo-américain*, Coll. « Rule Britannia » 3 (Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1992) 164.

20 Maurice Lévy, « Gothique, grotesque » 164.

21 Voir notamment son article "'Gothic' and the Critical Idiom," *Gothick Origins and Innovations*, eds., Allan Lloyd Smith and Victor Sage (Amsterdam: Rodopi, 1994): 1-15. Maurice Lévy le définit comme "a mourning paper".

22 Maurice Lévy, « Gothique, grotesque » 164.

23 Maurice Lévy, « Gothique, grotesque » 165.

24 Bernadette Bertrandias, « Refigurer le gothique : Les textes hantés de Charlotte Brontë », *Idéologies dans le monde anglo-saxon* 12 (2001) : 101.

morass of American desires and deeds that allows no final escape from or transcendence of them.²⁵

Comme la Dame aux Camélias de Lancelot, les fantômes dans *The Keepers of the House* de Grau offrent à Abigail Howland les armes pour combattre le manque d'ouverture d'esprit des Sudistes, alors que dans les nouvelles l'apparition d'êtres disparus renvoie le plus souvent à des deuils impossibles. Price, lui, met l'accent sur le morbide et la violence meurtrière d'une mère de famille dans *Noble Norfleet*, tandis que les deux romans de Percy qui ont Will Barrett pour protagoniste font ressortir les hantises du personnage et le poids d'un passé qu'il tente de comprendre. Quant aux nouvelles de Taylor, c'est le monde de l'enfance qu'elles explorent, faisant renaître les fascinations passées tout en permettant aux personnages de prendre conscience des changements que le temps leur impose : en effet, pour reprendre les termes de Paul Carmignani, « les coulisses du théâtre d'ombres contiennent d'obscurs secrets et réservent au lecteur bien des surprises »²⁶.

25 Eric Savoy, "The Rise of American Gothic," *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed., Jerrold E. Hogle (London: Cambridge University Press, 2002) 169.

26 Paul Carmignani, *Les Portes du Delta* 43.



CHAPITRE UN

TÉMOINS DU PRÉSENT : LES TEXTES HANTÉS DE SHIRLEY ANN GRAU

There is a place in men's lives where pictures do in fact bleed, ghosts gibber and shriek, maidens run forever through mysterious landscapes from nameless foes; that place is, of course, the world of dreams and of the repressed guilts and fears that motivate them.

Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*¹

En 1985, dans son introduction à *3 by 3: Masterworks of the Southern Gothic*, Lewis P. Simpson précise d'emblée : "The authorities disagree."² Une telle affirmation suggère que la notion de "Southern Gothic" doit, comme j'ai commencé à le faire dans le préambule de cette partie, être clarifiée, tout du moins précisée. Après avoir rappelé que pour David Punter "literary Gothicism [is] centered in a pervasive motive of modernity: the self-conscious terror of existence,"³ Simpson explique :

Students of American literature will find Punter's interpretation of the flexibility and endurance of literary Gothicism compatible with the orthodox interpretation of an aspect of the national letters that has assumed a notable place in this century, namely fiction by Southerners. Not only is Gothic expressionism conventionally regarded as germane to Southern fiction, it is associated with Southern culture as a whole, including both religion and politics. (No one blinked in 1968 when journalist Robert Scherrill published a political analysis of the South entitled *Gothic Politics in the Deep South: Stars of the New Confederacy*.) Yet while Southern writers generally seem to accept, even to

1 Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (1960; Champaign: University of Illinois/Dalkey Archive Press, 1997) 140.

2 Lewis P. Simpson, "Introduction," *3 by 3: Masterworks of the Southern Gothic* (Atlanta: Peachtree, 1985) vii.

3 Lewis P. Simpson, "Introduction," *3 by 3* vii.

encourage, an equation between the Southern and the Gothic, some of them appear to have reservations about the relationship.⁴

Marie Liénard rejoint Simpson lorsqu'elle écrit : « Phénomène de contre-culture ou mode d'interprétation et de représentation de peurs sociétales, le gothique se sert de la terreur et de l'horreur comme outils d'exploration d'obsessions et de fantasmes individuels et collectifs »⁵. En effet, aux sources du "Southern Gothic," indique Simpson, est le Sud tel que le décrit Thomas Jefferson dans le chapitre dix-neuf de ses *Notes on the State of Virginia* de 1785 : "[it] is the originating image of the familiar plantation Gothic, which depicts a Southern landscape of nightmare, homeland of a decadent aristocracy of slaveholders and of their descendants, prone to neurotic terrors and violence."⁶ Dans ses *Notes*, Jefferson insiste sur le fait que les Noirs devraient être écartés « pour prévenir tout risque de croisement » ("removed beyond the risk of mixture")⁷. Dans *The Keepers of the House*, Grau dépeint une union qui ébranle tout le système sudiste, puisque selon Jacques Pothier « La malédiction du Sud, ce serait l'horreur qu'avait redoutée Jefferson : le mélange des races »⁸.

Simpson revient également sur les grands textes de la littérature du Sud, convoquant Poe, Harris ou encore Twain et Faulkner, afin de donner un cadre littéraire aux nouveaux écrivains gothiques que le Sud a vu naître, en particulier Doris Betts, Mark Steadman et Shirley Ann Grau. Il a rassemblé dans *3 by 3* trois recueils de nouvelles choisis parmi la production de chacun de ces auteurs, qui prouvent bien que

Southern literary Gothicism (...) is ultimately emblematic of the deformation of the soul in its displacement from the culture that conceived the architecture of Chartres or Westminster Abbey to be the witness to generation after generation of the conjunction of time and eternity, the mortal and the immortal.⁹

4 Lewis P. Simpson, "Introduction" viii.

5 Marie Liénard, « Le gothique américain », *Études : Revue de culture contemporaine* 408.6 (juin 2008): 791.

6 Lewis P. Simpson, "Introduction" xi.

7 Voir Jacques Pothier, « 'A Decent Respect to the Opinions of Mankind', Bonnes et mauvaises manières : Jefferson et le mal sudiste », *Transatlantica* 2 (2002) : 11.

8 Jacques Pothier, « 'A Decent Respect to the Opinions of Mankind' » 15.

9 Lewis P. Simpson, "Introduction" xiii.

Le problème de la temporalité se présente donc à la fois comme un thème majeur du gothique et l'une des caractéristiques inhérentes à la littérature du Sud. On pourrait même parler de « gothique sudiste » dans la mesure où, toujours selon Simpson, le genre trouve ses racines dans l'histoire de la région et dans les idées de ses défenseurs. Pour lui, l'objectif des écrivains de ce courant est de

render the image of the South as a symbol of the disorder and depravity of the modern age at its worst, filling their stories with a complete catalogue of the bizarre and the horrible: rape, incest, murder and suicide, lynching (by fire or rope), castration, miscegenation, idiocy and insanity.¹⁰

La fiction de Grau est peuplée de fantômes – issus de ce qu'elle appelle “projections of the characters’ interior musings”¹¹ –, symboles d'un passé qui doit être justifié ou raconté (*The Keepers of the House*) ou qui est, pour les narratrices, difficile à accepter (“The Man Outside,” “Three,” “Homecoming”). Ces fantômes s'invitent, s'imposent aux narrateurs (ou parfois même au lecteur, comme c'est le cas dans *Evidence of Love*) soit pour les aider, soit pour ressusciter un moment du passé. Ces apparitions sont la parfaite illustration des analyses de Bernadette Bertrandias sur le fantôme :

de manière plus évidente que n'importe quel étranger, le fantôme apporte avec lui la marque d'un seuil qui a été franchi et ce seuil, en l'occurrence, est celui-là même que l'on sait infranchissable ; il est cet impossible d'outre-la-frontière, sa présence est outrage autant qu'outrage pour celui à qui elle se destine¹².

Qu'il soit réel (“The Man Outside”) ou fantasmé, le retour de ces ombres dans le présent force les narratrices à revivre éternellement le passé, hantées par des moments qui ne cessent d'être en cours. Stanley, le personnage central de “The Condor Passes,” décline déjà sous toutes leurs formes les fantômes que l'on rencontre dans la fiction de Grau, à un moment clé où l'avenir est encore incertain :

Stanley looked around the shadowy greenhouse. He half expected to see a ghost or a spirit or some sort of sign in the tangle of light and shadow. Once he had believed in ghosts and once had seen them all the time. Ghosts in the shape of people he'd never met. Ghosts in the shape of old people he'd known who had died. Ghosts in the shapes

10 Lewis P. Simpson, “Introduction” xiii.

11 Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 18 août 2008.

12 Bernadette Bertrandias, « Le fantôme : Hostilité d'une inquiétante étrangeté », *Le Livre de l'hospitalité : Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, dir., Alain Montandon (Paris : Bayard, 2004) 1125.

of small animals, cats mostly, that purred and rubbed around his legs. Spirits in the shapes of dark shadows and light shadows. Of winds and voices out of a sunny blue sky.¹³

Dans les textes retenus pour analyse dans ce chapitre, les fantômes sont tous des personnages familiers qui veillent avec bienveillance sur ceux qu'ils ont laissés derrière eux en mourant. Si dans *The Keepers of the House* ils permettent à Abigail de vaincre ses peurs, dans les nouvelles ("Homecoming," "Three," "Sea Change") ils servent à montrer le travail difficile du deuil et les difficultés que l'occultation systématique du passé peut faire surgir.

1. Les fantômes du passé à la conquête du présent : *The Keepers of the House*¹⁴

Lorsque paraît une version condensée du roman de Grau dans un numéro du *Ladies' Home Journal*, les éditeurs ne tarissent pas d'éloges à son sujet, même s'ils mettent l'accent sur le choix d'un thème délicat. Ils décrivent le roman comme : "controversial in theme, conceived in anger and compassion, executed with consummate artistry, (...) her most powerful achievement to date."¹⁵ En effet, plus que dans ses autres écrits, Grau explore ici une blessure qui ne s'est jamais vraiment refermée pour les Sudistes et qui a trait à la question raciale. Dans sa recension du roman, Robert Coles explique :

[Grau] knows the people and knows the ambiguities of race relations, the devices, pretenses, ironies, absurdities, and the incredible frustrations, all of them constant reminders of the mind's capacity for illusion, rationalization, and even delusion under an irrational but powerfully coercive social and economic system.¹⁶

13 Shirley Ann Grau, "The Condor Passes: A Story," *The Atlantic Monthly* 219 (January 1967): 73. Repris sous le titre "Stanley" in *The Wind Shifting West* (New York: Alfred A. Knopf, 1973) 246. Grau reprend des éléments de la nouvelle dans le roman *The Condor Passes* (New York: Alfred A. Knopf, 1971).

14 Toutes les références renvoient à l'édition Avon du roman publié en 1985. Elles apparaîtront dans le texte précédées de l'abréviation KH.

15 The Editors, "The Keepers of the House," *Ladies' Home Journal* 81 (January-February 1964): 92.

16 Robert Coles, "Mood and Revelation in the South," *The New Republic* 150 (April 18, 1964): 17-19. Rpt. in *That Red Wheelbarrow: Selected Literary Essays* (Iowa City: University of Iowa Press, 1988) 177.

Pour lui, “this is a novel that in its own sudden and firm way has a statement to make.”¹⁷ Coles insiste sur la connaissance très pointue que Grau a de sa région et il souligne son habileté à décrire avec précision ce qui se passe dans les méandres de l’esprit sudiste.

Assez tôt dans *The Keepers of the House*, Abigail Howland se présente comme la voix de sa famille, sa mémoire vivante :

When you think about it, you see that it started way back, a long long time ago, in the early 1800’s, when Andrew Jackson and his army marched north from New Orleans. It had been a fine war, good and brisk, and it didn’t even take a man away from his place too long – there was plenty of time for spring planting work. (KH 6-7)

Paul Carmignani souligne la propension sudiste à revenir constamment sur le passé : « Chaque génération a ainsi le devoir d’intégrer dans sa conscience et sa vision du monde l’héritage de celles qui l’ont précédée. Le présent est une conquête toujours recommencée sur un passé mythique constitué et révélé par la violence »¹⁸. On peut rattacher cela au sujet dont traite Grau et qui révèle une sensibilité presque gothique; en effet, à en croire Leslie Fiedler, “By and large, (...) the writers of gothic novels looked on the ‘gothic times’ with which they dealt (and by which, despite themselves, they were fascinated) as corrupt and detestable.”¹⁹ Il est intéressant de noter que lorsqu’Abigail commence son voyage dans le passé, elle remonte jusqu’au moment d’une bataille décisive qui a défini la place de sa région dans l’Union : la bataille de la Nouvelle Orléans de 1815, également connue sous le nom de Bataille de la plantation Chalmette²⁰. La famille Howland est ainsi clairement associée à la naissance de la Nouvelle Orléans, la ville la plus « particulière » de la Louisiane car comme l’observe Richard S. Kennedy, “[it is] a self-conscious awareness of the cultural and racial mix

17 Robert Coles, “Mood and Revelation in the South” 177.

18 Paul Carmignani, « Dérive à partir de ‘Pillar of Fire’ », *Delta* 4, « Shelby Foote », dir., Claude Richard (Montpellier : Université Paul Valéry, 1977) 142. Paul Carmignani compare à plusieurs reprises les conteurs de Foote à ceux de Grau ; dans ce passage, il s’appuie sur un extrait de *The Keepers of the House*.

19 Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel* 137.

20 Voir à ce sujet l’article de William F. Tompkins, “A Brief Account of the Battle of New Orleans with a Foreword,” *The Virginia Magazine of History and Biography* 61.1 (January 1953): 60-67.

that [has] made New Orleans unique in the United States.”²¹ Le choix de l'adjectif 'particulier' n'est pas un hasard puisqu'au cœur du roman se trouve inscrite la relation 'particulière' entre William et Margaret.

L'histoire des Howland est intimement liée aux guerres dans lesquelles les Américains ont été partie prenante – notamment à travers le grand-père, comme l'explique Louise Y. Gossett : “Abigail's grandfather became the wealthiest man in the state when World War II made his timber land invaluable.”²² Revenir sur les événements du passé, faire remonter ses fantômes à la surface, permet à Abigail de réaffirmer le pouvoir familial sur le reste des habitants de Madison City et de mieux comprendre ses propres motivations lorsqu'elle se trouve face à des hommes décidés à lui faire payer ce qu'ils perçoivent comme des erreurs passées. Pour eux, l'union de William et Margaret est honteuse. Mais au fond, c'est plutôt d'un gothique politique, pour reprendre l'expression de Simpson, que surgit la haine : pour discréditer la candidature au poste de gouverneur du mari d'Abigail, des opposants ont fait publier l'acte de mariage entre Margaret et William. Comme l'observe Linda Wagner-Martin, “The revelation of Howland's marriage to Margaret (...) is the provoking action: it loses [Abigail's husband] his election and turns the white 'friends' of the Howlands into raging avengers.”²³ La lâcheté du mari est telle qu'il décide de quitter Abigail pour montrer son rejet du passé des Howland et atteindre son but politique. Abigail sera finalement la seule à se battre “to preserve the best of the past, the house and all it stands for.”²⁴ Son combat a avant tout pour but de prouver que sans sa famille, il n'y aurait pas de ville. Aussi, lors d'une réunion avec quelques femmes de Madison City, Abigail rappelle les faits et annonce ses intentions : “The Howlands were the first ones here, back when it was Indian country, and you set out your dogs at night, and you barred your dogs against them, and went about daytimes with a rifle. It's still Howland country. I'm taking it back” (KH 339-340). Elle utilise des moyens

21 Richard S. Kennedy, “Preface,” *Literary New Orleans: Essays and Meditations*, ed., Richard S. Kennedy (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1992) xv.

22 Louise Y. Gossett, *Violence in Recent Southern Fiction* (Durham: Duke University Press, 1965) 190.

23 Linda Wagner-Martin, “Shirley Ann Grau's Wise Fictions,” *Southern Women Writers: The New Generation*, ed., Tonette Bond Inge (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1990) 153.

24 Paul Schlueter, *Shirley Ann Grau* (Boston: Twayne, 1981) 59.

de pression économiques, décidant de fermer les commerces et industries locales dont elle est propriétaire et sans lesquels la ville ne peut survivre. La référence à la bataille de 1815 pour préciser la place des Howland présageait donc le combat que doit livrer Abigail contre Madison City et qui débouche cette fois sur une dés-union.

Aussi loin qu'on remonte dans la généalogie des Howland, on trouve un William à chaque génération ("every generation had a William Howland" KH 11), fait qui semble garantir la transmission d'une tradition familiale. La remarque de Jean Roubérol à propos de *The Moviegoer* s'applique tout à fait ici : « Nous voici en pleine tradition sudiste : de génération en génération se rejoue – avec des personnages au même prénom – le drame originel de la guerre de Sécession »²⁵. Cette tradition vaut également pour les femmes, puisque le prénom Abigail se transmet de mère en fille. Cela donne l'impression que le temps se dissout : les générations se fondent les unes dans les autres. Rien ne disparaît vraiment, les choses subissent juste une modification graduelle, comme la demeure familiale, qui s'agrandit à chaque génération. Dans le passage ci-dessous, on constate que, bien que le fils aîné périsse sans descendance, le prénom resurgit dans une branche adjacente, comme si d'une certaine façon la mort même était abolie :

There was William Marshall Howland, who'd come first from Tennessee. His son was just plain William Howland... His son was William Carter Howland. He was killed in the Civil War, maimed and burned to death in the thickets of the Wilderness – a young man without a wife or even a bastard to carry his name. Within three years, his brother's son was named William Legendre Howland, and the name was back. (KH 11)

Tandis qu'Abigail remonte le cours du temps, elle s'arrête un instant sur la Première Guerre mondiale, mais là son but n'est pas tant de louer un ancêtre que de le ridiculiser : "Then there was a war, and William went off to Camp Martin in New Orleans. That was as close as he got to the trenches of France, though he did almost die there – in the flu epidemic. He came home finally, thin and spindly and shaky" (KH 25). Il est révélateur que le déterminant de cette guerre soit l'indéfini 'a' : peu importe la guerre, seul compte le ridicule.

Si la Première Guerre mondiale est simplement définie comme 'a war', c'est peut-être aussi parce qu'aucun Howland n'y a combattu, contrairement

25 Jean Roubérol, « Espace et mouvement dans *The Moviegoer* », *Deux Regards sur L'Amérique : Dashiell Hammett et Walker Percy*, dir., Jeanne-Marie Santraud (Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987) 145.

à 'the war', qui renvoie à la guerre dans laquelle certains de ses ancêtres ont trouvé la mort, c'est-à-dire la Guerre de Sécession. Dans la première partie du roman, un épisode intéressant qui met en scène la mère (nommée Abigail, comme sa fille) et le grand-père de la narratrice montre que les plaies ne sont toujours pas refermées dans le cœur de certains. La mère, qui s'intéresse à la presse, a demandé à son père de souscrire un abonnement au *New York Times* et à d'autres journaux publiés dans le Nord. Lorsque William se rend au bureau de poste pour relever le courrier, il est critiqué parce qu'il lit la presse 'Yankee' et même accusé d'être un traître : "The way some people turn traitors (...) you wouldn't think their granddaddies got killed in the war" (KH 29). La réponse de William montre à la fois son sens de la répartie et l'absurdité des propos de l'employé des postes :

"Wasn't my granddaddy; 'twas my granduncle and I don't reckon anybody'll know whether he was glad to give his life for a cause or not... I always felt he wasn't so happy... He burned to death in the Wilderness, and from what I seen of brush fires I don't believe nobody wants any part of 'em." (KH 30)

Le fossé qui sépare les points de vue des deux hommes est manifeste dans l'utilisation des déterminants : l'employé des postes utilise l'article défini pour parler de la guerre tandis que William a recours à l'article indéfini lorsqu'il renvoie à la cause pour laquelle se battaient les soldats. William défie également l'employé lorsqu'il mentionne les soldats morts brûlés. Ces procédés rhétoriques visent à montrer que le combat des ancêtres ne doit plus peser sur le présent et qu'il faut s'en détacher. Cet échange donne une voix à l'amertume des Sudistes et fait de Grau l'un des 'serious novelists' dont parle C. Hugh Holman, qui perçoivent le passé comme "a burden to be borne and understood or as a collective guilt somehow to be recognized and expiated."²⁶

La guerre est aussi présentée comme une issue de secours pour celui qui souhaite fuir le foyer : c'est le cas du père de la narratrice, qui décide de s'engager dans les forces armées lors de la Seconde Guerre mondiale. Abigail se souvient des disputes constantes de ses parents et conclut : "Maybe that was the reason my father was so anxious to go back when the war started in 1939. I remember him going around quoting Rupert Brooke

26 C. Hugh Holman, "The Southern Novelist and the Uses of the Past," *Southern Humanities Review* (The Bicentennial Issue 1976): 8.

over and over to my mother until she dabbed her eyes openly. It was about going to meet Armageddon” (*KH* 153). La référence à Brooke est intéressante puisque le poète britannique est connu pour avoir déclaré, au moment où la Première Guerre mondiale a éclaté : “Well, if Armageddon’s on, I suppose one should be there.”²⁷ Ironiquement, s’il est désormais reconnu comme un poète culte de la Grande Guerre (grâce à cinq sonnets écrits au début des affrontements), il n’a pourtant passé qu’un jour au sein des forces armées avant de contracter une maladie mortelle. Le départ du père marque un tournant décisif dans la vie d’Abigail puisqu’il perd tout intérêt pour elle, même si pour lui elle continue d’exister :

I forgot my father, there were so many other things. He hadn’t forgotten, though; he tried to see me once after the war, he came back to the country just for that, I guess – but by then it was too late. And now, today, I don’t even know where he is. (...) He is gone completely as if he never existed. (*KH* 154)

La référence à Brooke devient d’autant plus parlante après ces mots empreints de dureté : pour Abigail, partir équivaut à mourir. Son attitude est emblématique de celle des femmes Howland vis-à-vis des hommes : seuls les enfants ont droit de séjour, les pères ne sont que des géniteurs voués à disparaître. Le recours au pronom personnel ‘he’ renforce la distance entre père et fille et montre bien que les sentiments ne sont pas partagés : tout ce qui a quitté la sphère familiale à un moment ou à un autre est relégué au statut de rebut.

La Seconde Guerre mondiale apparaît brièvement par l’intermédiaire d’un épisode à l’école d’Abigail et l’annonce de l’attaque sur Pearl Harbor. Ni la mère ni la fille n’étaient au courant car, explique Abigail, “my mother hadn’t listened to the radio (she never did turn it on; she preferred to read), she knew nothing about Pearl Harbor” (*KH* 175-176). L’attitude de la mère reproduit le même schéma que celui décrit plus haut : ce qui se passe dans le monde n’a d’importance que si un Howland y prend part. Comme pour justifier son ignorance, Abigail va même jusqu’à convoquer son père, qui revient, tel un fantôme, dans ses paroles : “For me the war had started when my father went off to fight, and that was over two years before” (*KH* 176). Le père retrouve alors le statut qu’elle ne voulait pas lui accorder jusque-là, ce qui prouve que malgré les événements elle ne peut le laisser complètement

27 Cité par Margaret Lavington dans “Rupert Brooke: A Biographical Note,” <<http://www.bartleby.com/232/2000.html>> (10/08/2006).

de côté. Pourtant, seuls les Howland qui se sont battus pour la famille voient leurs histoires racontées en détail ; pour les autres, Abigail n'éprouve que du mépris.

Si l'on peut qualifier les terres familiales de « domaine hanté », pour reprendre la traduction du titre de *Other Voices, Other Rooms* de Truman Capote par Maurice-Edgar Coindreau, l'attitude d'Abigail s'oppose radicalement à celle du personnage de Joel qui ne retrouve pas le père qu'il cherchait : "he walked in the dark, in the dust of thorns, listening for a name, his own, but even here no father claimed him."²⁸ Bien qu'elle mette volontairement certains acteurs de côté, le but d'Abigail est de rendre compte de l'histoire. Comme l'indique Jacques Lacan,

L'histoire n'est pas le passé. L'histoire est le passé pour autant qu'il est historisé dans le présent – historisé dans le présent parce qu'il a été vécu dans le passé.

Le chemin de la restitution de l'histoire du sujet prend la forme d'une recherche de la restitution du passé²⁹.

Il y a dans *The Keepers of the House* une mise en perspective du passé dans le présent car l'objectif d'Abigail est avant tout d'expliquer l'attitude des habitants de Madison City.

La mémoire est au centre du roman et Abigail en est la voix, la vie : "[William] had told Abigail the stories, all the stories he knew" (KH 147). Certains des événements lui reviennent à l'esprit de manière vive au moment d'affronter la haine du voisinage pour défendre l'honneur familial. Elle suit la loi du Talion (jusque dans la tournure, qui rappelle la formule qui la symbolise, « œil pour œil, dent pour dent »³⁰) lorsqu'elle résume les réactions de ses aïeux après le meurtre de l'un des leurs : "One for one. Like it was before. You kill my child in the kitchen and I murder you in the swamp" (KH 319). Il ne fait aucun doute que les enseignements de William ont porté leurs fruits : Abigail, s'appuyant sur le passé, compte bien prendre sa place dans la lignée des Howland en défendant les siens comme

28 Truman Capote, *Other Voices, Other Rooms* (1948; New York: Signet, 1980) 123.

29 Jacques Lacan, « Introduction aux commentaires sur les écrits techniques de Freud » (1954), *Le Séminaire, Livre 1, Les Écrits techniques de Freud* (1975; Paris: Seuil, Coll. « Points Essais », 1998) 25.

30 Loi qui remonte à 1730 avant J.C., reprise comme la loi de base dans l'Ancien Testament (Exode 21 : 23-25, Lévitique 24 : 20). Dans le Nouveau Testament, Jésus prêche l'abandon de cette loi (Matthieu 5 : 38-42).

l'avaient fait, avant elle, ses ancêtres. Paul Carmignani observe en effet que « les domaines hantés du Sud romanesque sont peuplés de fantômes verbeux ; lieux et personnages paraissent nimbés d'une aura sonore dont l'écrivain, tel l'auteur de *The Keepers of the House*, se fait l'écho »³¹.

Devant les actes de barbarie perpétrés par les habitants, Abigail a suffisamment de recul pour percevoir l'absurdité des gestes de ces hommes qui se battent contre des fantômes et se moquer d'eux :

I began to giggle.... They were shooting steer and cats. The Howland they wanted was dead. His Negro wife was dead. Their children disappeared. And so they were wrecking the only thing that was left of him, of them. First the barn and then the house... (KH 319)

Abigail sait aussi que son devoir est de protéger la maison car plus qu'une simple structure, c'est le symbole matériel de la mémoire. Elle se souvient d'un épisode décisif de l'histoire familiale lors duquel l'une des filles avait été sauvagement assassinée. À ce moment-là :

The old man stayed behind to put out the fire and tend the broken body of his youngest. The railing had been one of the things that the fire had charred. They kept it to remember by. Generation after generation. When they enlarged the house, they added the old railing to the new stairway To remember by.... (KH 147)

De la même façon, Abigail ne réparera pas la clôture brisée par les hommes de Madison City. Elle le dit très tôt dans le récit : "I shall not replace that fence. I want to remember" (KH 3). La clôture peut être perçue comme le centre métaphorique du roman dans la mesure où sa fonction est de séparer deux espaces, le dehors et le dedans, ce qui figure les choses acceptées à l'intérieur et à l'extérieur du foyer³². La clôture brisée n'a pas pour unique fonction de rappeler le passé, elle symbolise aussi l'intrusion de sang noir dans la descendance des Howland et la blessure que le Sud a l'impression de s'être vu infliger.

Lorsque le combat d'Abigail pour sauver l'honneur de sa famille commence, les anciens et leurs femmes apparaissent. Abigail est alors

31 Paul Carmignani, « Sous l'invocation du Sud : la Voix dans la fiction sudiste et l'œuvre de Shelby Foote », *Revue Française d'Études Américaines* 54 (novembre 1992) : 376.

32 Marielle Rigaud rejoint cette idée lorsqu'elle parle d'un « espace enclos » dans lequel « La clôture, l'enfermement créent l'éloignement et la protection par rapport à tout ce qui est extérieur et qui pourrait constituer un danger, précisément du fait de son extériorité ». Marielle Rigaud, « À propos du Sud : L'espace de l'intrusion ou l'impossible séjour ». *Revue Française d'Études Américaines* 36 (avril 1988) : 305.

entourée de fantômes tout droit sortis de ses histoires et venus lui prêter main forte :

Do what you got to do, [my grandfather] said again. And I began to recognize the people with him. Some women, some men. Some tranquil-looking like pictures that lined the dining-room walls. Some hurt and bloody. The girl who had been beaten to death against the kitchen floor. Cousin Ezra, who died up on the ridge during the Civil War. Old Will Howland himself, scalpless and bloody from Indians. The young man who'd burned to death in the brush fires of the Wilderness in Virginia. And their wives: plain-faced and unsmiling, coy and gay. (KH 324-325)

L'histoire des Howland, telle qu'elle est présentée ici, est faite de violence et englobe chaque membre de façon à souligner l'aspect collectif de toute souffrance. Elle compresse l'Histoire américaine en quelques lignes, de l'arrivée des premiers colons en Virginie aux conflits avec les Indiens et à la Guerre de Sécession, et insiste tout particulièrement sur la violence qui prévaut dans le pays. Comme l'explique Claude Richard, « La violence demeure le seul moyen d'annihiler un présent dévoyé pour retourner, enfin instruit, à un présent qu'informe le passé »³³. Abigail ramène les événements au présent en décrivant la haine des habitants à son égard depuis que le mariage de William et Margaret a été rendu public : "The headline was larger than usual: *Negro returns to visit his legal white family*. And then a subhead: *Past of prominent citizen comes to light*. *Gubernatorial candidate involved*" (KH 289). Le retour³⁴ de l'un des enfants de Margaret et William à un moment décisif de la campagne du mari d'Abigail se présente comme un véritable retour du refoulé sudiste en ce qui concerne la *miscegenation*. Ainsi, comme le font remarquer Deleuze et Guattari, le refoulement de la sexualité par le social n'a pas seulement pour objet la question de l'inceste : « Ce qui est refoulé, c'est la production désirante. C'est ce qui, de cette production, ne passe pas dans la production ou la reproduction

33 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) 100.

34 Dans la nouvelle "The Man Outside," l'arrivée d'un inconnu qui pourrait bien être le père de famille disparu dérange la vie bien ordonnée que la mère s'est construite en se remarquant avec un autre et aiguise la curiosité de la fille, qui est aussi la narratrice. L'étranger hante à la fois les lieux et les esprits mais n'obtient jamais droit de cité, un refus qui le laisse à jamais dans un entre-deux dont la fin ouverte de la nouvelle se fait l'écho. Shirley Ann Grau, "Stranger at the Window." *Saturday Evening Post* 232 (28 May 1960): 30, 54, 56-57. ["The Man Outside" in *The Wind Shifting West* (New York: Alfred A. Knopf, 1973) 155-169].

sociales. C'est ce qui y introduirait désordre et révolution, les flux non codés du désir »³⁵. Les non-dits, les confins, sont également les lieux de prédilection du genre gothique, comme l'explique Ineke Bockting :

the Gothic can typically be seen to explore various borders and border-states, both real and imaginary. One can mention, for instance, the border between life and death (the very productive genre of the ghost story), between man and animal (explored, for instance, in werewolf stories), between man and machine (with as an important example Mary Shelley's *Frankenstein*), between man and woman (with the transgression of gender borders; perhaps the fear and fascination that for some still surrounds homosexuality can be related to this border), as well as between dream and reality, consciousness and unconsciousness, good and evil or virtue and vice, innocence and guilt, madness and sanity, fear and fascination, and, in particular in the South, (...) between black and white...³⁶

La révélation du secret familial dans les manchettes de journaux apparaît comme une interruption du cours de la vie d'Abigail, qui se trouve prise dans l'un des entre-deux mis en évidence par Ineke Bockting. Le journal constitue un seuil à l'histoire en cela qu'il vient indirectement révéler au lecteur les raisons pour lesquelles les habitants sont autant en colère : la faute qu'ils souhaitent nier est exposée aux yeux de tous. Le passé connu envahit le présent qui tentait d'en ignorer l'existence.

Abigail reste fidèle aux valeurs du passé et son récit montre que la continuité des valeurs familiales ne devrait jamais être brisée : les objets abîmés sont conservés en l'état pour que chacun puisse se souvenir. Le propos d'Abigail illustre les mots de Paul Ricœur : « le souvenir est re-présentation, au double sens du re- : en arrière, à nouveau »³⁷. Abigail fouille le passé pour donner plus de sens au présent et reproduire les mêmes schémas que ses ancêtres : grâce à la clôture cassée, elle traduit dans le présent l'histoire de la rampe. La clôture joue le rôle d'image mémorielle et rappelle les mots de Bergson pour qui « l'effort de mémoire paraît avoir pour essence de développer un schéma, sinon simple, du moins concentré, en une image aux éléments distincts ou plus ou moins

35 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Anti-Œdipe* (Paris : Minuit, 1972) 204.

36 Ineke Bockting, "Haunted Borderlands: Gothic Liminality in Texts of the American South," *Dynamics of the Threshold: Essays in Liminal Negotiations*, eds., Jesús Benito and Ana Manzanar, *Studies in Liminality and Literature* 5 (Madrid: The Gateway Press, 2006) 41.

37 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2003) 47.

indépendants les uns des autres »³⁸. Dans sa croisade contre Madison City, Abigail fait montre de la qualité sudiste par excellence : le sens de l'honneur. À l'instar des hommes de la ville, elle se bat pour les valeurs inculquées par son éducation et son héritage et elle veut dénoncer « l'idéal sauvage » ("the Savage Ideal")³⁹ sur lequel repose la suprématie sudiste, comme l'a démontré W. J. Cash dans *The Mind of the South*. Les Sudistes ont foi en ce que Cash nomme "the ancient Southern pattern of high romantic histrionics, violence, and mass coercion of the scapegoat and the heretic."⁴⁰

Abigail connaît les gens de Madison City et sait pertinemment qu'ils tenteront bientôt de faire payer aux Howland leurs écarts de conduite. Pourtant ce n'est pas un sentiment de peur qui s'empare d'elle mais plutôt de fierté : en épousant Margaret, son grand-père a été jusqu'au bout de son amour pour elle, même s'il ne l'a pas proclamé publiquement. En agissant de la sorte, William s'est cependant conformé aux us et coutumes du Sud puisque, comme le rappelle Bertram Wyatt-Brown, "Miscegenation between a white male and black female posed almost no ethical problems for the antebellum Southern community, so long as the rules, which were fairly easy to follow, were discreetly observed."⁴¹ Bien que les années aient passé, les habitants en sont apparemment restés à ces règles de l'éthique sudiste. Leur attitude montre donc qu'ils ne veulent pas admettre la nécessité de l'évolution des mentalités. Contrairement aux femmes qui demandent à Abigail "Do you have any idea how it started?" (KH 339), les hommes, lorsqu'ils se trouvent face à elle, restent muets, ce qui suggère qu'ils font ce qu'ils pensent être attendu d'eux sans vraiment savoir ce qui sous-tend leurs actions. En essayant de vaincre la « malédiction sudiste », les hommes de Madison City montrent que le poids des traditions demeure immuable ; il en va de même pour l'héritage que défend Abigail. Le fait que les hommes abandonnent leur projet de destruction montre qu'une évolution se profile et que les fantômes des Howland ont, grâce à Abigail, gagné cette manche contre les Sudistes.

38 Henri Bergson, cité dans Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* 35-36.

39 W. J. Cash, *The Mind of the South* (1941; New York: Vintage, 1991). Voir en particulier l'introduction de Bertram Wyatt-Brown xxxv.

40 W. J. Cash, *The Mind of the South* 337.

41 Bertram Wyatt-Brown, *Honor and Violence in the Old South* (New York: Oxford University Press, 1986) 105.

2. Deuil ou mélancolie : Le retour du soldat disparu dans “Homecoming”⁴²

La situation est bien différente dans “Homecoming,” nouvelle au titre fort ironique, qui ne met pas en scène un Autre gothique mais plutôt des morts qui reviennent hanter ceux avec qui ils partageaient leur vie. En effet, le seul retour qui ait lieu est celui du souvenir des êtres perdus. Grau a recours, comme dans une nouvelle antérieure, “Miss Yellow Eyes”,⁴³ à l’image d’un télégramme placé au milieu d’une table vide pour figurer la mort. La présence du télégramme efface en effet tout signe de vie :

The telegram was in the middle of the dining room table. It was leaning against the cut-glass bowl that sometimes held oranges, only this week nobody had bought any. There was just the empty bowl, lightly dust coated and flecked with orange oil. And the telegram. (H 41)

Le paragraphe s’ouvre et se ferme sur les mêmes mots, ‘the telegram,’ ce qui révèle un enfermement de la narration dans un événement particulier que l’on ne peut qu’imaginer traumatisant pour le personnage de Susan. La structure narrative suggère une véritable « suspension de l’intérêt pour le monde extérieur »⁴⁴, comme si la présence du télégramme imposait un temps du deuil à Susan. De plus, la narration à la troisième personne indique par avance un détachement émotionnel puisque la focalisation est sur Susan et le point de vue est limité à ce qu’elle perçoit. Il y a donc ici une mise

42 “Homecoming” a d’abord paru sous le titre “The Young Men” dans *Redbook* 130 (April 1968): 64-65, 136-138. La nouvelle a ensuite été reprise avec quelques changements dans *The Wind Shifting West* (New York: Alfred A. Knopf, 1973). Toutes les références précédées de l’abréviation H renvoient à cette édition.

43 “The telegram was in the middle of the table – the folded paper and the folded yellow envelope. There wasn’t anything else, not even the big salt-shaker which usually stood there.” Shirley Ann Grau, “Miss Yellow Eyes”, *The Black Prince and Other Stories* (New York: Alfred A. Knopf, 1955) 101-102. Pour une lecture de cet épisode, je me permets de renvoyer à la seconde 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*, dirs., Ineke Bockting et Anne Garrait-Bourrier (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, Coll. « Littératures », 2008) 135-157.

44 Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie » (1915), *Métapsychologie*, traduction de l’allemand revue et corrigée par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis (1968 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2003) 146.

à distance du sujet par rapport à l'objet, « un transfert », pour reprendre un terme psychanalytique⁴⁵.

Toute vie et toute couleur ont disparu de la table, sur laquelle aucun fruit ne garnit la corbeille bien que ce soit le jour du marché (H 50). La fine couche de poussière qui recouvre l'intérieur du récipient indique qu'il n'est pas vide depuis longtemps ; elle est aussi la marque tangible de l'état psychologique dans lequel le télégramme a plongé Susan et sa mère. Au centre de la table mais aussi de l'attention, le télégramme semble irradier une force mortifère, comme si le sens des mots qui y sont consignés s'était propagé dans l'air (il contient l'annonce du décès d'Harold, le fiancé de Susan). Malgré tout, la mère de Susan ne veut pas qu'il soit déplacé hors de la vue d'éventuels visiteurs ; elle le voit comme un trophée et explique à sa fille : "It's nothing to be ashamed of. [...] It's something to be proud of" (H 41). Le lecteur comprend plus tard la raison pour laquelle elle le perçoit ainsi : elle établit un parallèle entre Harold et son propre mari, le père de Susan, tué pendant la guerre de Corée (H 44) ; lorsqu'elle avait reçu le télégramme funeste elle l'avait fait encadrer pour le placer en évidence dans l'entrée : "I saw it just now when I came in. Right under the steps in the hall. In that gold frame" (H 43) observe Mrs. Watkins.

Le père disparu hante la demeure : Susan a placé une photo du défunt sur sa table de chevet, "a colored photograph, (...) the same one her mother had painted into a portrait to hang over the living room fireplace" (H 45). Comme le fait remarquer Christine Berthin, « La photographie, magie restitutive, permet le retour fantomatique des morts en donnant l'image vivante de la chose morte »⁴⁶. La photographie fige le mort au moment de la prise d'image et l'enferme dans un corps fantasmé qui n'existe plus⁴⁷ ; elle constitue, pour reprendre les mots de Géraldine Chouard, un « lieu de

45 Lacan définit le transfert ainsi : « le transfert n'est rien de réel dans le sujet, sinon l'apparition, dans un moment de stagnation de la dialectique analytique, des modes permanents selon lesquels il constitue ses objets ». Jacques Lacan, « Intervention sur le transfert » (1951), *Écrits I* (Paris : Seuil, Coll. « Points Essais », 1999) 222.

46 Christine Berthin, « La hantise, le fantôme et la crypte », *Tropismes* 14, « La hantise », (2007) : 57.

47 On retrouve la même fascination dans *The Moviegoer* de Percy lorsque Binx exprime son admiration pour une photo de famille sur laquelle apparaissent son père et ses deux oncles, peu de temps après la Première Guerre Mondiale. Voir *The Moviegoer* pages 24-25. J'aborderai cette question dans la section de ce chapitre consacrée à Percy.

télescopage entre le temps et l'espace (...), entre le présent et le passé »⁴⁸.

La grand-mère de Susan note par exemple :

"He don't look nothing like the pictures," she said. She always called her dead son-in-law he, never used his name. "Never looked like that, not dead, not alive." (...) "Died and went to glory, that boy. Those pictures your mother likes, they're pictures of him in glory. Nothing more nor less than glory." (H 47)

La présence du père au sein du foyer est si marquée que la grand-mère parle de son apparence au présent, montrant par là que même mort (comme le suggèrent dans ses derniers commentaires l'utilisation du passé, et bien sûr le verbe 'die'), il demeure vivant, voire éternel, par l'intermédiaire des photographies. Celles-ci ont une fonction mémorielle, comme chaque objet, chaque pièce ; la demeure familiale tout entière devient gardienne de la mémoire. Ainsi que l'explique Michel Gresset, le foyer, 'home,'

c'est (...) un nid, voire un lit de mots : un agrégat, une « structure » composée d'éléments empruntés variablement à une constellation de mots chargés de sens soit par la communauté culturelle, soit par l'histoire individuelle, soit encore par les deux.⁴⁹

La photographie fait partie intégrante de cet ensemble et permet l'émergence de mythes, comme le note Roland Barthes dans *La Chambre claire* :

Peut-être avons-nous une résistance invincible à croire au passé, à l'Histoire, sinon sous forme de mythe. La Photographie, pour la première fois, fait cesser cette résistance : le passé est désormais aussi sûr que le présent, ce qu'on voit sur le papier est désormais aussi sûr que ce que l'on touche.⁵⁰

La grand-mère, en revanche, n'a pas eu droit au même traitement : "The old woman was dead now too. There weren't any pictures of her. She'd gone on so long she fell apart, inch by inch of skin. All the dissolution visible outside the grave..." (H 47). Ces mots insistent sur la détérioration physique de la grand-mère, décrite comme un mort-vivant. Contrairement à son gendre, elle est perçue comme une apparition physique de la mort dans le monde des vivants ; le soldat disparu est pour sa part un mort vivant dans l'esprit de sa femme et de sa fille, ce qui est illustré par la remarque de Susan : en observant Mr. Benson, Susan se dit "My father might have looked like that" (H 52).

48 Géraldine Chouard, « Arrêt sur image et temporalité dans *One Writer's Beginnings*, de Eudora Welty », *Polysèmes* 4 (1993) : 108.

49 Michel Gresset, « *Going la maison* », *Corps Écrit* 9 (1984) : 125-126.

50 Roland Barthes, *La Chambre Claire : Notes sur la photographie* (Paris : Seuil/Les cahiers du cinéma, 1980) 139.

Même si Susan s'efforce de nier l'évidence, la présence du télégramme crée en elle un sentiment « d'inquiétante étrangeté », « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier »⁵¹. Mère et fille ont chacune subi une perte mais Susan, elle, refuse d'accepter la sienne bien que secrètement elle sache que son attitude est inadéquate :

She never seemed to have the proper thoughts or feelings. Her mother now, she had the right thoughts, everybody knew they were right. But Susan didn't...

Like now. She ought to be more upset now. She ought to be in tears over the telegram. She'd found it stuck in the crack of the door this morning. "Have been informed Harold was killed at Quang Tri last Thursday." She should have felt something. (H 44)

Les modaux soulignent les remords de Susan et montrent qu'elle sait ce qui est attendu d'elle, mais elle préfère se livrer à un deuil intime qui laisse libre cours à « une temporalité décentrée », pour reprendre l'expression de Julia Kristeva⁵². L'arrivée du télégramme force Susan à évaluer sa relation avec Harold, car elle se trouve piégée dans ce que Kristeva définit comme « Un passé hypertrophié, hyperbolique, [qui] occupe toutes les dimensions de la continuité psychique »⁵³. Lorsqu'elle passe près de la table sur laquelle repose le télégramme, Susan se sent attirée comme par une force inexplicable : "she found herself stopping to look at the telegram" (H 48). Son attitude est pourtant symbolique de sa prise de conscience de la perte :

She reached out and touched the paper. It cracked slightly under her fingers. She went on rubbing her thumb across the almost smooth surface, watching the sweat of her skin begin to stain the yellow paper. A little stain, a little mark, but one that would grow if she kept at it. (H 49)

Susan est ici en pleine possession de ses moyens ; ce n'est plus d'une attirance inexplicable vers le papier qu'il est question mais bien d'un mouvement vers la reconnaissance de la mort d'Harold. Tandis que la sueur pénètre dans le papier, l'information qu'il contient lui apparaît : "That was the end of Harold Carter" (H 49).

51 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron (1985 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1988) 215.

52 Julia Kristeva, *Soleil noir : Dépression et mélancolie* (1987 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001) 71.

53 Julia Kristeva, *Soleil noir* 71.

Pourtant, un objet symbolique demeure : avant de s'engager, Harold avait offert une bague à Susan en lui faisant promettre de la conserver jusqu'à son retour. Le lien qui unit les deux jeunes gens reste ainsi intact et Susan imagine même voir dans cet objet la marque d'un avenir qui ne sera jamais : "she looked into the blue stone and way down in its synthetic depths she saw a tiny little Harold, germ-sized and far away. As she looked he winked out" (H 49). La distance suggérée par 'far away' fait écho aux questions de sa mère sur une éventuelle grossesse (H 46), mais le fait qu'après cette vision Susan repose le télégramme implique aussi la peur de l'inexplicable et confirme les analyses de Freud dans « L'inquiétante étrangeté » :

Ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes. [...] la peur [*Angst*] primitive du mort [est] encore chez nous si puissante, qu'elle [est] prête à se manifester dès qu'une chose quelconque vient au-devant d'elle. Il est probable qu'elle conserve encore le sens ancien, à savoir que le mort est devenu l'ennemi du survivant et a l'intention de l'entraîner avec lui, afin qu'il partage sa nouvelle existence⁵⁴.

La bague remplace d'une certaine façon la photographie, tout en ajoutant une notion de confinement métaphorisée par la forme même de l'objet. L'union de Susan et Harold est scellée dans la mort ; la bague en est le symbole matériel qui vient suppléer la mémoire défaillante de Susan : "she didn't have a picture of Harold. And she didn't really remember what he looked like" (H 47). L'existence d'un lien entre les deux êtres est niée, doublement d'ailleurs, par la répétition de l'auxiliaire, 'didn't', tandis que la relation est clairement placée sous le signe du manque et de l'absence :

And this whole thing now, her mourning for Harold, it was wrong. She hadn't even known him very well. He was just a nice boy from school, a tall thin boy who worked in the A & P on Saturdays and liked to play pool on Sundays, who had a clear light tenor and sang solo parts with her in the glee club. (...) He'd finished high school a year ago and he'd asked her to his senior prom, though she hadn't expected him to. On the way home, he offered her his class ring. "You can take it," he said. She could see his long narrow head in the light from the porch. "Till I get out of the army."

"Or some other girl wants it."

"Yeah."

Because she couldn't think of anything else, she said: "Okay, I'll keep it for you. If you want it, just write and I'll send it to you." (H 45)

54 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » 246, 248.

Les souvenirs d'Harold qu'a décrits Susan dans cet épisode sont très clairs et précis et montrent bien qu'il n'y a aucun signe d'amourette, que la jeune fille accepte la bague de peur qu'Harold ne la confie à une autre. Susan éprouve malgré elle un désir qu'elle réfrène car elle sait qu'il ne sera jamais comblé. Lacan offre une explication tout à fait adaptée à ce cas lorsqu'il écrit :

Le désir s'ébauche dans la marge où la demande se déchire du besoin : cette marge étant celle que la demande, dont l'appel ne peut être inconditionnel qu'à l'endroit de l'Autre, ouvre sous la forme du défaut possible qu'y peut apporter le besoin, de n'avoir pas de satisfaction universelle (ce qu'on appelle : angoisse)⁵⁵.

Susan sait qu'Harold ne reviendra pas et que le manque perdurera pour la bonne et simple raison « qu'il n'y [a] pas d'Autre de l'Autre »⁵⁶. Le malaise que ressent le personnage face à un état de fait qu'elle ne peut modifier est visible dans ses pensées :

All the brave young men that die in their glory, Susan thought. And leave rings to girls they hardly knew, and pictures on mantels in houses where they never lived. *Rings that don't fit and pictures that don't resemble them.* (H 50, je souligne)

Susan fait l'amalgame entre son cas et celui de sa mère pour mieux insister sur l'absurdité de la situation. Une fois de plus, l'utilisation de formes verbales négatives prouve qu'elle tente de refouler tout ce qui a trait au défunt, comme par exemple lorsqu'elle mentionne la fameuse bague :

She *never wore* [the ring], and he *didn't ask* for it back. She *didn't even see* him again. His family moved away to the north part of the state, to Laurel, and Harold went there on his leaves. He *didn't come back* to town and he *didn't call her*. He did send a chain to wear the ring on – it was far too big for her finger – from California. She wrote him a thank-you note the very same day. But he *didn't answer*, and the ring and the chain hung on the back of her dresser mirror. He was just a boy she knew who went in the army. He was just a boy whose ring she was keeping. (H 45-46, je souligne)

Comme si elle voulait prouver qu'elle ne ressent rien pour Harold, Susan essaie constamment de justifier son détachement, mais l'effet produit va dans le sens contraire : il ne fait aucun doute qu'elle est blessée par son manque de marques d'attention envers elle. La succession de phrases brèves donne l'impression que l'arrivée du télégramme a fait surgir une certaine amertume chez Susan et qu'elle établit ici la liste de ses griefs.

55 Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien » (1960), *Écrits II* (1966 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1999) 294.

56 Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien » 299.

Susan est hantée par Harold et ne sait pas comment réagir à l'annonce de son décès. Grâce aux monologues intérieurs le lecteur entre dans le monde paradoxal de Susan et voit finalement exposés, sans fard, ses vrais sentiments. La dernière section du texte permet de mieux cerner le personnage et de constater le mal provoqué par la mauvaise nouvelle : "I hope it wasn't too bad and I hope it didn't hurt too much. You and my father. I bet your parents have your picture on the mantel too" (H 54). Contrairement à sa mère, Susan n'a pas eu le temps de connaître l'homme de ses rêves, elle n'a pas non plus porté en elle le fruit de leur union. Sa prise de distance par rapport à l'événement est une façade mais aussi un acte réfléchi :

He was the sort of boy I could have married, but I didn't even know him. And that's lucky for me. Otherwise I might be like my mother. His being dead doesn't really change anything for me. I'll get married after a while to somebody as good as him or even better... (H 53)

Susan est obligée de relativiser car son cas est bien différent de celui de sa mère, qui a conservé tout ce qui pouvait lui rappeler son mari et a fini par faire de lui une figure mythique. Lorsqu'arrive le télégramme annonçant la mort d'Harold, la mère de Susan se souvient soudain du message qui l'avait informée du décès de son époux, message à jamais gravé dans sa mémoire : "When I read that telegram (...) I got a pain in my heart that I never got rid of. I carried that pain in my heart from that day to this" (H 43). Le prix payé par les épouses qui laissent partir leurs maris à la guerre est différent de celui que payent les hommes : ces derniers y laissent leurs vies tandis qu'elles demeurent à jamais marquées par la perte de ceux qu'elles n'ont pas vu revenir et qui laissent en elles un espace vide. Ces soldats perdus deviennent pour leur entourage de véritables héros : "We should be proud of them, Susan. Harold was a fine young man. [...] The young men are so heroic" (H 49-50). Le titre original de la nouvelle, "The Young Men," suggérait déjà que l'accent était mis sur le jeune âge des engagés ; la mère de Susan insiste encore davantage sur ce point. Elle garde à l'esprit le mari qu'elle a perdu et n'a jamais remplacé.

La réception du télégramme délie les langues des anciens, qui se mettent à discourir sur les guerres auxquelles ils ont participé ; elle déclenche ainsi une anamnèse teintée de nostalgie et de fierté (H 48) puisque comme l'explique Mr. Benson : "it was the most glorious thing ever happened to us" (H 52). Il ajoute même que les hommes ont besoin des guerres :

"Men have got to have their war. I had to have mine twenty-five years ago. [...] Even when you're in it, you know that if you live, you're going to remember it all the rest of

your life [...]. You forget places you've been and you forget women you had, but you don't forget fighting." (H 52-53)

Ce qui filtre à travers le discours de Mr. Benson correspond au "myth of war experience" dont parle George Mosse lorsqu'il aborde la question de la mentalité des hommes au moment où ils s'engagent dans la Première Guerre mondiale :

All [the men who volunteered] were affected by the aim of the war, to recapture 'law, morality, faith and conscience' as a means of personal and national regeneration. Manliness was understood as the embodiment of those ideals, and through fighting the good fight men attempted to translate them into action.⁵⁷

En participant à l'effort de guerre, les hommes deviennent acteurs de l'Histoire nationale tout en affirmant leur masculinité et leur valeur humaine. L'expérience du combat, à en croire Mr. Benson, est plus importante que tout le reste dans la vie d'un homme car elle révèle celui qui sommeille dans l'âme de chaque soldat. Pour Susan comme pour sa mère, il est impossible de faire le deuil d'un être aimé, d'un être qu'elles ont vu partir et qui n'est jamais revenu ; le mort reste à jamais présent sous la forme d'un fantôme. Nicolas Abraham exprime bien cette situation lorsqu'il écrit :

Ce ne sont pas les trépassés qui viennent nous hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres. Le fantôme n'est pas lié à la perte d'un objet [...] ce sont les tombes des autres qui viennent nous hanter. Le fantôme des croyances populaires ne fait donc qu'objectiver une métaphore qui travaille dans l'inconscient : l'enterrement dans l'objet d'un fait inavouable.⁵⁸

Les lacunes, pour Susan, résident dans ses interrogations sur le sens de sa relation avec Harold. Lorsqu'elle reçoit le télégramme, elle ne peut s'empêcher de se demander : "Maybe he'd told his parents something more. Why else would they wire her? And what had he told them? All of a sudden there were things she couldn't ask. The world had changed while she wasn't looking" (H 46). Ne restent que des questions sans réponses et un morceau de papier comme preuve d'un possible attachement : "A tall thin boy who'd taken her to a dance and given her a ring that was too big for her. All that was left of him was a piece of paper" (H 49). Dans le télégramme semble à jamais enfermé « l'objet d'un fait inavouable », l'amour.

57 George L. Mosse, *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars* (New York: Oxford University Press, 1990) 26.

58 Nicolas Abraham, « Notules sur le fantôme » (1975), Nicolas Abraham et Maria Török, *L'Écorce et le noyau* (1978 ; Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 1987) 427.

3. Entretiens avec la mort : “Three” et “Sea Change”⁵⁹

L’amour est également au cœur de la nouvelle “Three.” Cette fois, une présence fantomatique s’impose à Ann, le personnage principal, au moment où Jerry, son premier mari, surgit de nulle part pour reprendre sa place auprès d’elle. Pour Grau,

“Three” is a war story. Whenever the newspapers are filled with casualty reports, one begins to wonder what it is like for the people in those reports. And any writer begins to imagine... and bang, you have a story. And I am back to my old theme of love and its result.⁶⁰

Ces mots donnent des pistes utiles pour lire cette nouvelle dans laquelle la mémoire occupe une place si importante que Jerry revient à la vie – si ce n’est en chair et en os, du moins sous la forme d’une présence spectrale. Ainsi, pour reprendre les mots de Marc Amfreville, « Le trauma, envisagé par définition comme indispensable, va laisser deviner sa violence souterraine dans l’affleurement des manifestations qui tout à la fois le trahissent et en confirment la présence »⁶¹. Dans “Three,” point n’est besoin de revenir sur l’annonce de la disparition de l’être aimé : l’amour que Jerry éprouve encore pour Ann est une preuve suffisante pour justifier son retour.

Le début de la nouvelle dépeint une expérience particulière qui se veut programmatique et qui met en valeur l’union entre Ann et Jerry ; le ton est donné :

Because she was very glad to have him back, she asked no questions. No questions at all.

She didn’t think he’d answer anyway. He was so moody these days. Quick to take offense, silent for long stretches of time. So changed that sometimes she wondered if this were really the same man – until, in his brief flashing smile, she recognized the husband she’d loved. When he was alive. (T 87)

Si la première phrase ne suggère pas que Jerry est décédé, la dernière proposition relative du second paragraphe en fait état de façon assez abrupte

59 “Three” fait partie des nouvelles inédites publiées dans le recueil *The Wind Shifting West* (New York: Alfred A. Knopf, 1973). Toutes les références précédées de l’abréviation T renvoient à cette édition. “Sea Change” a d’abord paru dans *The Atlantic Monthly* 220 (November, 1967): 105-109 avant d’être reprise dans *The Wind Shifting West*. Les références précédées de l’abréviation SC renvoient à l’édition Knopf.

60 Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 26 septembre 2006.

61 Marc Amfreville, « Fluctuations : doubles, spectre et trauma », *Revue Française d’Études Américaines* 109 (septembre 2006) : 37.

(elle n'est rattachée à aucune principale), ce qui attire l'attention du lecteur. Grau va droit au but en utilisant des formulations brèves pour décrire l'attitude de Jerry avant de révéler l'impensable : il est mort. Le récit n'a pas pour but de revenir sur sa vie, même si certains éléments contextuels sont fournis au lecteur : la nouvelle porte sur l'après, sur la période qui a suivi la mort du jeune homme.

Le retour de Jerry s'effectue lentement, comme au ralenti, par étapes, pour qu'Ann puisse se faire à l'idée qu'il est revenu : "Late one afternoon she was walking home, classes finished for the day (...). She saw her husband standing at the corner of her apartment – saw him perfectly" (T 85). L'adverbe de manière 'perfectly' met clairement l'accent sur l'acuité de la perception de la jeune femme, qui ne parvient pourtant pas à s'approcher de Jerry ; il ne cesse de disparaître alors même qu'il se fait de plus en plus présent dans l'esprit d'Ann. Il ne fait aucun doute à ce stade du récit qu'Ann est hantée. Son attitude témoigne de ce que Freud appelle « 'quelque chose de refoulé qui fait retour' dans l'inquiétante étrangeté, parce que le processus de refoulement est perméable, et permet sous la pression des motions pulsionnelles, la traversée de la censure et le retour de 'ce qui aurait dû rester caché' »⁶². Le refoulé qui fait surface est le signe de l'amour qu'Ann porte à Jerry, et les apparitions de son mari sont la manifestation de son désir de le revoir.

Pour mieux comprendre son retour, Ann dévore tous les ouvrages de la bibliothèque sur les apparitions, pour finalement conclure qu'il ne correspond à aucun des critères proposés :

Apparitions, she learned, had messages. But Jerry did not seem to want to talk. Indeed he rarely glanced in her direction. It was she who stared at him... Apparitions, the books also said, were restless. Jerry spent most of his time in the big chair in the living room, as comfortably as any man come home from work ... Apparitions returned to the places they frequented in life. But Jerry had never been to her apartment... (T 83)

À chaque proposition, Ann se rend compte que Jerry n'est peut-être pas celui qu'elle pense. Lorsqu'elle rentre chez elle, il semble avoir quitté les lieux, comme pour lui faire comprendre qu'en réalité il n'a jamais été là : "Over two years, she thought. And Jerry, you never come close, you stay across the room" (T 84). Le comportement d'Ann relève de ce que Cynthia

62 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », cité par Bernadette Bertrandias dans « Le fantôme » 1129.

Fleury appellerait *pretium doloris* (prix de la douleur) car ici aussi, « le théâtre qu'investit le *pretium doloris* n'est pas un théâtre faux. Il est le théâtre de la représentation, la scène où la représentation se met en scène. Le drame qui se joue est alors à la fois révélateur du 'monde comme représentation' et de la 'chose en soi' »⁶³. Lorsque se clôt le paragraphe sur des mots qui sous-entendent une certaine forme de routine – "It was an evening like any other" (T 84) – le lecteur comprend qu'Ann a pris conscience de l'illusion qu'elle a créée : « C'est toujours lors d'une représentation que se résout la dénonciation intellectuelle de l'illusion. La pensée reste en scène et, d'une certaine manière, permet au règne de l'illusion de continuer sous d'autres formes »⁶⁴. L'idée que Jerry reviendra reconforte Ann, c'est pourquoi elle énonce les détails de son retour comme pour en confirmer l'existence.

C'est grâce à sa démarche, digne de celle d'un soldat, qu'Ann reconnaît Jerry lorsqu'elle l'aperçoit dans la rue environ un mois après son enterrement : "when she saw him again, walking briskly toward the campus through the winter-stripped trees, she only smiled after him. And watched his precise military steps carry him out of sight" (T 85). L'adjectif 'military' constitue le premier indice de la profession de Jerry. On apprendra plus loin qu'il a trouvé la mort à Quang Tri, au Vietnam, lors d'affrontements pendant la guerre. La référence à sa démarche sous-entend que Jerry ne peut être dissocié de son rôle de soldat et ramène indirectement sa mort sur le devant de la scène. Alors, grâce à cette association entre vie et mort se joue, comme le dirait Bernadette Bertrandias, « une sorte de re-mise en scène de motifs ignorés par la conscience du sujet pour qui l'événement est frappé d'"inquiétante étrangeté" ; le fantôme est ce re-venant qui manifeste, pour le destinataire de l'apparition, que du passé en fait les comptes restent à solder »⁶⁵.

Quoiqu'il en soit, c'est bien Ann qui rappelle Jerry auprès d'elle, attestant ainsi d'une incomplétude interne :

She discovered that she could will him back. She could feel him restoring himself upon her, drawing fullness and depth from her. When he was fleshed and shining again, she was exhausted. Her bones ached; she could feel her own skeleton beneath her skin. (T 87)

63 Cynthia Fleury, *Pretium doloris : L'accident comme souci de soi* (Paris : Pauvert, 2002) 32.

64 Cynthia Fleury, *Pretium doloris* 32-33.

65 Bernadette Bertrandias, « Le fantôme » 1129.

Comme le suggèrent ces quelques phrases, Ann donne naissance à Jerry, c'est elle qui retarde la coupure du cordon jusqu'au moment où elle pense qu'il est prêt à revenir : "He is my baby and I suckle him, nurse him, sustain him..." (T 87). La définition que Bernadette Bertrandias donne des fantômes vient éclairer l'attitude de la jeune femme :

Les fantômes fonctionnent comme des suppléments qui renvoient au brouillage de la frontière de l'altérité, ainsi qu'à la perte de la certitude du concept d'origine. Comme une sorte de négatif photographique, le fantôme est la réification d'une présence absente, n'existant positivement qu'en tant qu'image négative : en lui, à dire vrai, on ne voit que ce qui n'est pas là⁶⁶.

Malgré tout, Ann appelle Jerry à plusieurs reprises et l'invite à participer à sa vie (T 84, 85, 94). Elle l'associe à tout ce qu'elle fait et son amour sans limite trouve un écho dans l'affirmation de Jerry : "I suppose I'll always be here" (T 96). Aussi, lorsque Ted la demande en mariage, sa réponse est sans appel :

"... I wanted to ask you this in Aspen, but you couldn't come, so I'll ask you now. Let's get married."

"I am married," she said. (T 98)

Dans l'esprit d'Ann, la mort de Jerry ne rend pas le mariage caduc. Pour elle, l'union est toujours réelle et ne peut être altérée. Les mots du passé ne peuvent être modifiés par le temps même si lors de l'échange des vœux les futurs époux se jurent fidélité « jusqu'à ce que la mort les sépare » et donc ne reconnaissent que la Mort comme force séparatrice suprême. Comme l'explique Vladimir Jankélévitch, « Dans la mort (...) le néant est tout entier au futur » car « La mort est un changement qui supprime pour toujours la possibilité même de changer, et la substance changeante en général, et annihile jusqu'à l'essence immuable de l'être muable »⁶⁷. C'est pourquoi, dans le cas d'Ann, le mariage avec Ted scelle une union à trois que le titre de la nouvelle annonçait déjà. Pour Ann, le temps ne peut défaire ce qui a été fait et son mariage avec Jerry ne peut être oublié.

À la fin de la nouvelle, tout rentre dans l'ordre comme Ann l'avait souhaité : "The room shimmered and glowed all around her as she slipped her arm through [Ted's] and led him into the living room to meet her husband" (T 99). La situation illustre ainsi ce que Julia Kristeva décrit dans

66 Bernadette Bertrandias, « Le fantôme » 1129-1130.

67 Vladimir Jankélévitch, *La Mort* (1977 ; Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 2003) 243.

Soleil noir : « Ce qui rend possible un tel triomphe sur la tristesse, c'est la capacité du moi de s'identifier cette fois non plus avec l'objet perdu, mais avec une instance tierce... »⁶⁸. La conclusion décrit presque une nuit enchantée. Là où auparavant il n'y avait que tristesse et solitude ("For at least a month after his funeral, she had been alone, totally alone, in a vast, obscuring, mistlike pain" T 84), il y a maintenant de la joie et un bonheur apparemment partagé, dans ce ménage à trois où « l'invité de la noce »⁶⁹ reste encore à déterminer. En ayant recours à une histoire de fantômes pour décrire un deuil impossible, Grau suggère que le passé ne meurt jamais, qu'il de-meure d'une façon ou d'une autre dans le présent. Ainsi elle donne corps à ce que Rupert Brooke écrit dans l'un de ses poèmes :

What is he yet,
Not living, lives, hath place in a few minds...⁷⁰

"Sea Change" est également le récit d'un deuil impossible. Pour mieux nier l'évidence, une jeune femme dont le mari n'est pas revenu de la guerre se rend chaque jour à l'aéroport et observe les avions, espérant que son bien-aimé sera à bord de l'un d'entre eux. Comme l'explique Claude Maisonnat, Grau a ici recours à

un récit enchâssant à la troisième personne qui introduit une instance narrative omnisciente non identifiée nous relatant un épisode de la vie d'une héroïne, elle aussi non identifiée, et, d'autre part, une série de huit micro-récits enchâssés dans le précédent.⁷¹

Ce sont ces « huit micro-récits » qui font apparaître le fantôme qui hante le personnage principal. Le plus important dans cette nouvelle est le temps de

-
- 68 Julia Kristeva, *Soleil noir : Dépression et mélancolie* (1987 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001) 34.
- 69 J'emprunte ici le titre que Maurice-Edgar Coindreau propose pour la traduction de *The Member of the Wedding* de Carson McCullers. Voir *Mémoires d'un traducteur : Entretiens avec Christian Giudicelli* (1974 ; Paris : Gallimard, 1992) 89.
- 70 Rupert Chawner Brooke, "The Gallipoli Fragments," *Dans la poussière des Dieux*, Présentation de Henry James, traduction de l'anglais et postface de Patrick Hersant (Paris : La Différence, Coll. « Orphée », 1991) 110.
- 71 Claude Maisonnat, « Métaphore de l'oblique et détours du signifiant dans 'Sea Change' de Shirley Ann Grau », Communication présentée dans l'atelier « Nouvelles » au XXXIII^e Congrès de la SAES, « Monde méditerranéen et culture anglo-saxonne », Perpignan 14-16 mai 1993, page 1.

la narration puisque comme le fait remarquer Claude Maisonnat, « celle du récit enchâssant est faite au prétérit tandis que celle du récit enchâssé se situe dans un présent indéterminé »⁷². De cette façon, le présent s'entend, pour reprendre les mots de Ricœur, comme « un temps simultanément à l'action racontée, mais un présent lui-même sans rapport avec le présent réel de l'assertion »⁷³. L'instance narrative semble convoquer des événements du passé de manière proustienne, forçant le personnage à revivre des scènes constamment ramenées dans le présent. De plus, cette technique permet au mari disparu de revenir pour rejouer éternellement le même rôle et rassurer son épouse :

In the plane, he would be relaxed. Flying didn't bother him at all.

"Honey, when you've flown as much as I have, and in some of the planes I been in, with people shooting at you, or thinking of shooting at you, you get to think that a commercial flight is like sitting in a movie. No storm is going to be as bad as that ground fire coming up at you." (SC 171)

Le choix des italiques dans le récit enchâssé permet de mieux comprendre l'articulation du texte. Aux pensées de l'épouse répondent les commentaires du mari lors d'une conversation antérieure.

Bien que la jeune femme répète chaque jour le même rituel, le lecteur comprend dès l'ouverture de la nouvelle que ses efforts seront à jamais vains : "She tried to see into each window, trying to find a face, and couldn't" (SC 170). La répétition du verbe 'try' dénote un certain acharnement, mais le rejet en fin de phrase du modal 'could' à la forme négative annonce déjà le schéma selon lequel le récit va s'organiser. La conception que la jeune femme a de sa relation amoureuse semble construite sur la négation de soi pour permettre à l'autre de vivre. Pourtant, le lecteur ignore jusqu'à la cinquième page de la nouvelle à qui renvoie le 'he' qui hante le texte, un 'he' qui désigne « le refus de la perte de l'objet aimé » car « il ne peut ni être nommé ni imaginé »⁷⁴. Grâce à un détour, tout devient plus clair :

Of course they hadn't been together very much during their three years of marriage (...). There'd been a lot of different hotels and motels, and then she'd come back to her

72 Claude Maisonnat, « Métaphore de l'oblique et détours du signifiant » 2.

73 Paul Ricœur, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction* (1984 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1991) 124.

74 Claude Maisonnat, « Métaphore de l'oblique et détours du signifiant » 4.

parents' house alone. That was the military life, he said, always coming and going. That was what you expected when you married a professional. (SC 174)

Alors que la voix narrative insiste sur la séparation des deux personnages et sur la solitude de la jeune femme qui se retrouve abandonnée, la reprise anaphorique de 'that was' en début de phrase implique qu'il s'agit de choix effectués par les personnages eux-mêmes, et qu'ils sont donc responsables de leur malheur. À l'aéroport, l'épouse en vient à une conclusion désabusée : "The heart does hurt, she had thought over and over again. I always thought it was just a saying, but it's real. Your heart can hurt" (SC 172). L'aéroport, lieu de transit par excellence, devient le théâtre d'une révélation, comme l'atteste l'utilisation de la forme verbale emphatique. Plus loin, en écho à cette observation et pour insister davantage encore sur sa douleur, les pensées de la jeune femme sont à nouveau dévoilées : "It hurts to worry this much, she thought. It really hurts like a cut, or a broken bone. It hurts more than my broken arm when I fell off the climbing bars in third grade. A lot more than that. It hurts so much that it can't hurt any more" (SC 173). L'attente du retour s'inscrit comme la blessure suprême dans l'esprit du personnage, et, comme dans l'exemple précédent, la douleur s'impose par la répétition du verbe 'hurt'. Le martèlement textuel reproduit le martèlement intime puisque la jeune femme sait que son mari est décédé mais continue de se rendre à l'aéroport, refusant ainsi le deuil et s'infligeant une peine sans fin. Comme le souligne Bertrand Vergely dans un ouvrage sur la souffrance, « c'est parce qu'il y a de la disparition qu'il y a de l'apparition. L'unique, le langage, tout ce qui fait que la vie parle de façon incomparable ne surgit que parce qu'il y a du disparaître dans la vie »⁷⁵. L'histoire de la jeune femme est réécrite par l'intermédiaire du récit enchâssé, mettant l'accent en même temps sur sa souffrance et son refus de la voir s'estomper. Elle entre dans ce que J. Fénelon regroupe sous le nom de « relation de compromis, une sorte de deuil bloqué à mi-chemin, entre garder et abandonner l'objet »⁷⁶. Dans la nouvelle, le flottement temporel et les constants passages du passé au présent permettent au personnage de présentifier l'être perdu, c'est un souvenir hors-mémoire puisque comme l'explique Jacques Caïn, « un souvenir qu'on ne peut oublier n'appartient

75 Bertrand Vergely, *La Souffrance : Recherche du sens perdu* (Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1997) 235-236.

76 J. Fénelon, « Deuil, nostalgie, souvenir », *Revue Française de Psychanalyse* 43.4 (juillet/août 1979) : 628.

pas à la mémoire : il est toujours là, (...), c'est un éternel présent ». Pourtant, poursuit-il, « le fait demeure qu'un passé est là, dont le sens apparaît au moment où la pulsion actualise son objet »⁷⁷. En ramenant le passé au présent dans une narration au passé, la voix narrative insiste sur ce qui hante le personnage. L'utilisation de dialogues fantômes – mis en évidence par l'utilisation d'italiques – donne au mari une vie fictive dans un espace-temps intemporel à jamais consigné dans un présent impossible.

Claude Maisonnat explique que la jeune femme « n'arrive pas à couper le lien avec celui qui part. Elle s'enferme littéralement dans le monde de la vision, de l'image et par voie de conséquence de l'imaginaire »⁷⁸. On trouve dans cette attitude un trait typique du genre gothique. En effet, comme l'indique Coral Ann Howells, "Gothic techniques are essentially visual in their emphasis on dramatic gesture and action and in their pictorial effects, giving the reader an experience comparable to that of a spectator at the theatre."⁷⁹ Le lecteur est un témoin impuissant, un auditeur patient qui prend peu à peu conscience du mal qui ronge le personnage. Un changement s'opère enfin lorsque la jeune femme parvient à dire la mort : "My husband is dead. He was killed in Vietnam" (SC 180). À ce moment-là une compréhension du temps semble se manifester avec la décision du personnage de quitter l'aéroport : "Everything was slowing down, she thought, everything. And there would be quiet time. A perfectly still minute. Perfectly balanced..." (SC 180). Le recours à l'épanadiplose ('everything') figure à nouveau l'enfermement. La référence à un moment paisible évoque presque la mort, fait qui sera réitéré dans la dernière section, lorsque la voix narrative indique : "Later on things did stop and time ended, and she perched on a single spot, weightless and empty in herself. Quite detached from her body, her mind stole out, prowling like a cat in the shadows, searching" (SC 180). Pour Claude Maisonnat, ce passage peut être lu comme « une métaphore qui dit l'acceptation de la disparition du corps de chair et sa métamorphose en un signifiant linguistique qui le ré-installe dans le circuit de l'échange symbolique à sa vraie place, celle du mort »⁸⁰. Il faut ajouter à

77 Jacques Caïn, « Le présent du passé : fondement de la cure analytique », *Revue Française de Psychanalyse* 43.4 (juillet/août 1979) : 617, 619.

78 Claude Maisonnat, « Métaphore de l'oblique et détours du signifiant » 4.

79 Coral Ann Howells, *Love, Mystery and Misery: Feeling in Gothic Fiction* (London: University of London/The Athlone Press, 1978) 16.

80 Claude Maisonnat, « Métaphore de l'oblique et détours du signifiant » 7.

cela l'importance accordée au temps, car c'est en l'absence de notion véritablement temporelle que le mari refait finalement surface, comme pour confirmer les efforts de l'instance narrative dans les passages en italiques. La dernière section de la nouvelle semble répondre au constant mouvement entre passé et présent. L'utilisation du passé, renforcée par l'apparition du mari disparu, permet d'aiguiller le lecteur vers une certaine résolution de l'intrigue : "He got up and climbed a little rise of ground and disappeared beyond a clump of trees. He'd been dead and he was alive again" (SC 181). Apparition et disparition sont ici intimement liées pour évoquer à la fois une rupture avec le passé et l'insurmontable perte et une acceptation du changement physique subi par le mari. Sa mort est présentée de manière symbolique et presque onirique. La vision de la jeune femme s'apparente à un rêve dans lequel les tableaux et les couleurs primaires se succèdent, mêlant éléments terrestre et aquatique ; l'eau semble servir de rempart, alliant dans le même temps mort et naissance :

And she saw her husband. Yellow stalks, heavy and bending almost double with grain fluttering slowly around him. There was surf sound and spume mist in the air. He was lying on his back, he was lying on the water, it was supporting him, cradling him. There were snakes too, trying to crawl toward him, but the surface of the water was like glass, slick, and the snakes couldn't move across it. The water held him safe and floating. But all around him was red, and he was dead. (SC 180-181)

Par ailleurs l'image de l'eau est intéressante : si l'on considère comme Gaston Bachelard que « Le passé de notre âme est une eau profonde »⁸¹, on peut deviner ici les reflets de l'âme de la jeune femme. Dans sa lecture, Claude Maisonnat suggère que « la mise en mots de la mort d'une façon qui à la fois reconnaît et nie, amorce discrètement le travail du deuil qui aboutira à la verbalisation finale »⁸². À la fin de la nouvelle, la jeune femme s'exclame : "there wasn't anything left. And he came back" (SC 181). Ces quelques mots donnent à penser que le personnage accepte non seulement la mort mais également le retour du mort sous une forme différente. De fait, la jeune femme se place dans ce que Bernadette Bertrandias appelle « une logique d'intrusion et d'exclusion où le passé se conjugue avec le

81 Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière* (1942 ; Paris : Librairie José Corti/Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 2003) 66.

82 Claude Maisonnat, « Métaphore de l'oblique et détours du signifiant » 9.

présent dans une logique qui n'est pas celle de la résolution, mais de la revenance »⁸³.

Grau utilise les fantômes de la même manière que Goyen dans son recueil de nouvelles *Ghost and Flesh*, au titre révélateur. Aussi les commentaires de Robert Phillips pourraient tout à fait être utilisés pour parler des textes de Grau :

Goyen's use of the ghost often corresponds with the idea of the ghost or revenant – some shade of a lost culture or a guilt appearing out of the past – (...). Ghosts also serve as symbols for all we have lost, which demand recognition still. (...). Goyen's characters' waking and dream lives create a meandering pattern in which individual strands become visible, then vanish, then return again. A meandering design of dust and water, ghost and flesh, dismemberment and wholeness, mechanical and human, lost and found, ultimately reveals in the characters a process of psychic growth – the process of individuation.⁸⁴

Pris entre son désir d'accepter la mort et de la rejeter, le personnage de Grau semble à jamais piégé dans un imaginaire mortifère, tandis que sa rencontre avec l'Autre, symbolisée par l'intrusion d'un nouvel homme rencontré à l'aéroport, fait d'elle une autre adepte des unions à trois telles que les présente la nouvelle "Three."

Tous les textes analysés ici confirment que pour Grau "writing is storytelling and if it's to be successful (...) it has to have some meaning beyond the simple action story."⁸⁵ Il ne fait aucun doute que ce sens se trouve dans chacun de ses écrits et pourrait être résumé par le mot « amour ». En effet, ce sont les liens amoureux qui ressortent dans toutes ces histoires de fantômes : l'amour des parents dans *The Keepers of the House* et l'amour de l'objet perdu dans les nouvelles. Le Sud, s'il n'est pas mis en avant dans les textes courts, ressort clairement dans le roman, qui métaphorise les sentiments ambivalents de l'auteure : "I like the South and I dislike it. You find yourself swinging back and forth madly. After a racial incident, I'm furious. People say, 'Why don't you leave the South? And I say, 'I'd just as

83 Bernadette Bertrandias, « Le fantôme » 1139-1140.

84 Robert Phillips, *William Goyen* (Boston: Twayne Publishers, 1979) 46-47.

85 Laurie L. Brown, "Interviews with Seven Contemporary Writers," *The Southern Quarterly* 21 (Summer 1983): 9.

soon stay here. I can see the improvement.”⁸⁶ Les mots de Grau rappellent bien entendu ceux de Quentin à la fin d'*Absalom! Absalom!*⁸⁷ et témoignent de l'importance du lieu dans sa fiction. Pour celui qui est originaire du Sud, vivre est synonyme d'un combat constant contre les fantômes du passé car comme l'explique C. Hugh Holman, “it is the attempt to come to terms with their past that leads most southern novelists to deal with history.”⁸⁸ La présence des guerres dans les textes de Grau ne décrit pas tant des événements mondiaux que des conflits intérieurs qui sont intimement liés à l'Histoire. Grâce à ses écrits, Grau parvient au même résultat que James Alan McPherson qui notait : “after having waited so long, after having seen so much, [old folks] must have at least expected some new stories that would no longer have to be censored to come out of our experience.”⁸⁹ En mêlant passé et présent, Grau insiste sur les guerres incessantes qui doivent être livrées contre le temps pour en rompre le cours.

L'apparition de fantômes montre que le passé, bien que révolu, influe sur le présent et dicte l'avenir : “Maybe nothing ever happens once and is finished. Maybe happen is never once but like ripples maybe on water after the pebble sinks, the ripples moving on, spreading, the pool attached by a narrow umbilical water-cord to the next pool...”⁹⁰. Cette citation d'*Absalom, Absalom!* insiste sur la continuité de tout événement et dessine une sorte de parenté entre la prise de conscience de Quentin et celles des personnages de Grau : le fait que les fantômes planent sur le présent et qu'ils soient acceptés comme partie prenante au déploiement du temps montre l'impossibilité de faire fi du passé.

86 Mary Campbell, “Miss Grau Eyes Her Novel,” *New Orleans Times Picayune* (June 27, 1965): section 3, page 5.

87 William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (1936; New York: Vintage, 1990) 303:
 “...Now I want you to tell me just one thing more. Why do you hate the South?”
 “I dont hate it,” Quentin said, quickly, at once, immediately; “I dont hate it,” he said. *I don't hate it* he thought, panting in the cold air, the iron New England dark: *I don't. I dont! I dont hate it! I dont hate it!*”

88 C. Hugh Holman, *The Immoderate Past: The Southern Writer and History* (Athens: University of Georgia Press, 1977) 40.

89 James Alan McPherson, *A Region Not Home: Reflections from Exile* (2000; New York: Touchstone, 2001) 23.

90 William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (1936; New York: Vintage, 1990) 210.



CHAPITRE DEUX

PRÉSENCES FANTOMATIQUES DANS LES ROMANS DE WALKER PERCY

I'm always writing on the narrow edge between psychosis and neurosis and "the norm." My characters always have something apparently wrong with them and apparently they are living in the "normal" world.

Walker Percy¹

L'enfance de Walker Percy est marquée par le suicide de son père en 1928 alors qu'il était âgé d'une douzaine d'années, et par la mort mystérieuse de sa mère deux années plus tard. Le décès des parents n'est pas surprenant pour qui a connaissance de l'histoire familiale. Bertram Wyatt-Brown observe : "the two-hundred-year clan that produced Walker Percy and his cousin William Alexander Percy (...) included several men who committed suicide and a series of Percys, both men and women, who suffered from chronic melancholia."² Dans ses études sur la famille, *The House of Percy* et *The Literary Percys*, Wyatt-Brown s'intéresse de près

-
- 1 Peggy Castex, "An Interview with Walker Percy," *Nouveaux fragments du puzzle américain, colloque du centre de recherches de littérature et civilisation nord-américaines, 24 octobre 1981* (Coll. « Civilisations », n°9. Paris : Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 1983) 29. Cet entretien est reproduit dans *More Conversations with Walker Percy*, eds., Lewis A. Lawson and Victor A. Kramer (Jackson: University Press of Mississippi, 1993) mais sans les notes de Castex. Je renvoie donc à la version originale.
 - 2 Bertram Wyatt-Brown, "The Desperate Imagination," *Southern Writers and Their Worlds*, eds., C. Morris and S. G. Reinhardt (Baton Rouge: Louisiana University Press, 1996) 60.

aux effets de la mélancolie sur l'imaginaire percyien³. Pour lui, la fiction de Walker Percy, à l'instar des écrits oubliés de ses ancêtres, "has been the quest for paternal approval and affection against heavy psychological odds, especially in the realm of father-child connections."⁴ La pulsion mélancolique est palpable dans les romans, où « la perte, le deuil, l'absence déclenchent l'acte imaginaire et le nourrissent en permanence »⁵, pour reprendre les termes de Julia Kristeva dans *Soleil noir*. André Bleikasten propose une explication très stimulante de l'éclosion de la mélancolie dans l'imaginaire faulknérien qui pourrait tout à fait s'appliquer à celui de Percy : « Un accablement avivé d'inquiétude, une tristesse qui se contemple et s'interroge dans une conscience de soi médusée, cherchant son pourquoi et s'aggravant, s'alourdissant de ne point le trouver, voilà – comme toujours *en désespoir de cause* – la mélancolie »⁶.

Comme le note encore André Bleikasten, « Le royaume des morts hante Percy comme il hantait Faulkner, et comme chez Faulkner le théâtre d'ombres de la mémoire met en scène des fils perdus et des fantômes puissants de pères disparus »⁷. En effet, les événements traumatiques de l'enfance tiennent une grande place dans le monde fictionnel de Percy : l'ombre de pères décédés demeure, et les mères, qui sont parfois encore en vie, ne jouent pas un rôle clairement décisif dans la vie de leurs enfants. Dans une lettre à Louis D. Rubin, Percy remercie le critique de sa perspicacité au sujet de l'importance de la figure maternelle dans son troisième roman : "I appreciate very much your remarks about *Love in the Ruins*,

3 Voir *The House of Percy: Honor, Melancholy, and Imagination in a Southern Family* (New York: Oxford University Press, 1994) et *The Literary Percys: Family History, Gender, and the Southern Imagination* (Athens: University of Georgia Press, 1994).

4 Bertram Wyatt-Brown, "Percy Forerunners, Family History, and the Gothic Tradition," *Walker Percy: Novelist and Philosopher*, eds., Jan Nordby Gretlund and Karl-Heinz Westarp (Jackson: University Press of Mississippi, 1991) 56-57.

5 Julia Kristeva, *Soleil noir : Dépression et mélancolie* (1987 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001) 18.

6 André Bleikasten, « Mississippi Blues : Faulkner, le deuil, la mélancolie », *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 70.753-754 (Janvier, février 1992) : 5.

7 André Bleikasten, « Oublier Faulkner », *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 816 (Avril 1997) : 18.

especially your digging the “mothers” – apparently nobody else got it.”⁸ Lewis A. Lawson, l’un des critiques de Percy les plus prolixes, s’est également intéressé aux figures parentales, observant par exemple dans un article consacré à *The Moviegoer* :

Binx always places himself in a movie theater, his fantasy substitute for the maternal womb, when he illustrates, either by implication or by explication, the various aspects of his theory of psychology (certification, alienation, rotation, and aesthetic repetition). He very clearly situates his intellect within a matrix of mother-loss.⁹

Dans *The Moviegoer*, Percy utilise des références filmiques, voire des scènes tirées directement de films, créant un effet constant de re-naissance au monde chez Binx. Simone Vauthier note que dans la vie du personnage, « chaque mince épisode, une promenade à l’aube, une conversation, une sortie au cinéma se fige dans une sorte d’intemporalité, et constitue une unité séparée »¹⁰. Le récit de Binx repose sur « un faux présent, un présent volontairement choisi »¹¹ qui fait du personnage un acteur intemporel dans une vie qu’il semble avoir élaborée avec précaution pour ne pas exhumer trop de fantômes d’un passé douloureux : « Son discours est donc pour le héros un moyen d’exercer une emprise sur le temps ; mais c’est une emprise abstraite et illusoire puisqu’elle refuse la temporalité et tente d’éliminer, avec certaines formes verbales, des pans de l’expérience »¹².

“Confessions of a Movie-Goer,” une nouvelle antérieure que l’on peut lire comme la genèse du roman, met en avant cet aspect important de la fiction percyenne, à savoir le fait de jouer un rôle, de faire ce qui est attendu ; les personnages sont comme des acteurs qui ont si bien appris leur texte qu’ils en oublient leur personnalité. Le narrateur déclare par exemple :

8 Lettre de Walker Percy du 26 août 1971, consultable dans les Louis Decimus Rubin Papers #3899, Manuscripts Department, Library of the University of North Carolina at Chapel Hill, Series 1.1.1. Selected Author Correspondence, ca. 1945-1992. Folder 115.

9 Lewis A. Lawson, “The Dream Screen in *The Moviegoer*,” *Papers on Language and Literature: A Quarterly Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* 30.1 (Winter 1994): 30.

10 Simone Vauthier, « Le temps et la mort dans *The Moviegoer* », *Recherches Anglaises et Américaines* 4 (1971) : 99-100.

11 Simone Vauthier, « Le temps et la mort dans *The Moviegoer* » n. 4, 99.

12 Simone Vauthier, « Le temps et la mort dans *The Moviegoer* » n. 4, 100.

I must confess, that when I come out of a movie, for some time afterward, perhaps for as much as an hour, I *am* Gregory Peck. When I stop at the window of the changemaker in the subway after the movie, I gaze down at him with great gravity. I am a little stooped. My lips are ironic.¹³

Dans le roman, Binx mime les postures des acteurs ; ainsi il parle de sa « Gregorish Peckerish idea »¹⁴ et se décrit comme « Gregory-grim and no fooling this time » (MG 71). Si comme l'explique Francis Vanoye « un acteur sera toujours autre chose qu'un ensemble de mots »¹⁵, Binx apparaît comme un ensemble d'images et sa vie un assemblage de scènes mises bout à bout comme des bandes de film. Dans les romans de Percy et plus particulièrement dans *The Moviegoer*, « la médiation cinématographique déploie l'illusion lissée d'une Amérique vivante, qui se réalise précisément dans l'élaboration de sa propre image », comme l'observe Emmanuelle Delanoë-Brun¹⁶. Ces observations rejoignent les commentaires de Cynthia Fleury, pour qui « l'utilisation d'images (...) facilite la compréhension d'une idée. Un des premiers rôles de l'imagination est d'approfondir la représentation du visible en déployant en lui les trésors de l'apparence »¹⁷. La salle de cinéma, lieu sombre par définition, révèle le personnage dans sa crise la plus profonde car elle figure, selon la propre expression de Binx, son « pèlerinage terrestre » (MG 228) et son désir de donner sens au monde qui l'entoure. On retrouve dans l'attitude de Binx les mêmes caractéristiques que chez l'homme que décrit Kierkegaard dans *Étapes sur le chemin de la vie* lorsqu'il parle de la notion de 'possibilité' : « il prit le détour énorme le long des replis désespérés de toutes les possibilités afin, si

13 Walker Percy, "Confessions of a Movie-Goer" (From the Diary of the Last Romantic). Il existe trois versions de ce texte dans les *Walker Percy Papers* détenus par le Manuscript Department, Wilson Library, CB# 3926, University of North Carolina at Chapel Hill. La citation se trouve page 12 du texte contenu dans le dossier A:8, box 2.

14 Walker Percy, *The Moviegoer* (1961; New York: The Noonday Press, 1971) 71. Toutes les références à ce roman seront désormais incluses dans le texte précédées de l'abréviation MG.

15 Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique* (Paris : Nathan Université, Coll. « cinéma », 1989) 136.

16 Emmanuelle Delanoë-Brun, « Cinéma et réalité : l'Amérique imaginaire dans *The Moviegoer* de Walker Percy », *Revue Française d'Études Américaines* 102 (décembre 2004) : 103.

17 Cynthia Fleury, *Métaphysique de l'imagination* (Paris : Éditions d'Écart, 2000) 50.

possible, de trouver une certitude et ainsi ce qu'il cherchait »¹⁸. Le cinéma est le lieu du détour car il permet à Binx de voir le monde tel qu'il le conçoit : il peut, grâce aux images cinématographiques, confronter un univers fictif à sa réalité, de façon à lui donner la vie qu'il ne parvient pas à y trouver.

À travers ses romans et ses essais, Percy voulait exposer les conclusions auxquelles il était arrivé concernant le monde, faire passer un message pour aider son prochain à décrypter les messages qui l'entourent. Ceci est bien résumé par le titre de sa première collection d'essais, parue en 1975, *The Message in the Bottle: How Queer Man Is, How Queer Language Is, and What One Has to Do with the Other*. En effet, tous les éléments auxquels Percy touche au fil de ces écrits se trouvent convoqués dans ce titre. Percy nous parle tour à tour de la place de l'état douloureux de l'homme dans un monde qui change, de l'évolution de la langue, qui devient peu à peu étrangère, et des relations humaines qui se dégradent un peu plus chaque jour.

Pour Percy, écrire c'est combler le manque laissé par les morts ; il devient comme Bresson, un cinéaste, un créateur de vie qui connaît les cartes qu'il a en main. Ainsi, en conclusion de "From Facts to Fiction," l'un de ses articles réunis par Patrick Samway dans *Signposts in a Strange Land*, Percy raconte :

When I sat down to write *The Moviegoer*, I was very much aware of discarding the conventional notions of a plot and a set of characters, discarded because the traditional concept of plot-and-character itself reflects a view of reality which has been called into question. Rather would I begin with a *man* who finds himself in a *world*, a very concrete man who is located in a very concrete place and time. Such a man might be represented as *coming to himself* in somewhat the same sense as Robinson Crusoe came to himself on his island after his shipwreck, with the same wonder and curiosity.¹⁹

Le personnage Percyien est originellement victime d'un manque que le texte, symbole matériel de sa quête, doit lui rendre. L'utilisation de l'article indéfini en anglais ("a world") implique que ce personnage est étranger au monde dans lequel il vit : ce n'est pas *le* monde mais *un* monde. Dans cet

18 Søren Kierkegaard, *Étapes sur le chemin de la vie*, traduit du danois par F. et O. Prior et M.-H. Guignot, introduction de F. Brandt (1948 ; Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1997) 231.

19 Walker Percy, "From Facts to Fiction" (1966), rpt. in *Signposts in a Strange Land*, ed., Patrick Samway, S.J. (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1991) 190.

écart se trouvent l'irrationnel et l'inquiétant ; l'essence du gothique percyien serait dans la préexistence de ce monde. Tout au long du récit, il/elle²⁰ devra s'efforcer de faire de ce monde inconnu un monde à la fois viable et vivable. Cette théorie s'inspire directement de la philosophie existentialiste développée par Jean-Paul Sartre dans *L'Existentialisme est un humanisme* : « L'homme est seulement, non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après cet élan vers l'existence ; l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait »²¹.

Percy, comme de nombreux écrivains, voit en l'écriture un moyen d'appréhender le monde d'une autre manière :

my primary concern is not in telling a story and putting characters together so that something is going to happen, but in using the fiction situation, a man in a concrete situation, exploring reality in a way which cannot be done any other way. It cannot be done with science, a microscope, or with sociology or psychology, however refined it is.²²

The Last Gentleman et *The Second Coming* se présentent comme un jeu de piste dans lequel le personnage principal, Will Barrett, devra donner un nom à la mort de son père pour comprendre le sens de sa vie :

Here are the names of death, which shall not prevail over me because I know the names. [...] death is a way out of a life-which-is-a-living-death. War and shooting is better than such peace but what is life? Everybody has given up. Everybody thinks that there are two things: war which is a kind of life in death, and peace which is a kind of death in life. But what if there should be a third thing, life?²³

Will Barrett répond donc bien au critère de Claude Richard, selon qui, « Passionné de lucidité, le Sudiste plonge en soi pour y traquer les fantômes vagues de la mémoire et leur trouver une place dans l'expérience du présent »²⁴. Le propos de ce chapitre sera de montrer la fonction des

20 Je pense surtout ici à Binx et Kate dans *The Moviegoer* et à Will et Allison dans *The Second Coming*, qui sont de parfaits archétypes des personnages percyiens : ils sont étrangers au monde mais dépendent chacun l'un de l'autre. Rappelons que Percy avait à cœur la notion d'intersubjectivité que Gabriel Marcel développe dans *Être et Avoir*.

21 Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme* (1946 ; Paris : Nagel, 1970) 22.

22 Carlton Cremeens, "Walker Percy: The Man and the Novelist: An Interview," *The Southern Review* 4.2 (1968): 282-283.

23 Walker Percy, *The Second Coming* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1980) 272. Toutes les références à cette édition apparaîtront désormais précédées de l'abréviation SC.

24 Claude Richard, « Mémoire et expérience chez les jeunes romanciers sudistes », *Récit et Roman : Formes du roman anglais du XV^e au XX^e siècle* (Paris : Didier, 1972) 92.

« maîtres fantômes »²⁵ que sont les morts dans la formation psychologique des personnages.

1. L'ombre des morts ou « l'armée des ombres »²⁶ dans *The Moviegoer*

Le premier roman de Percy s'ouvre sur une mort, celle du frère de Binx, Scott. Le rapport du narrateur à la mort est d'emblée établi lorsqu'au lieu de faire état de sa peine, Binx se met à parler d'éléments périphériques :

I remember when my older brother Scott died of pneumonia. I was eight years old. My aunt had charge of me and took me for a walk behind the hospital. It was an interesting street. On one side were the power plant and blowers and incinerator of the hospital, all humming and blowing out a hot meaty smell. On the other side was a row of Negro houses. Children and old folks and dogs sat on the porches watching us. I noticed with pleasure that Aunt Emily seemed to have all the time in the world and was willing to talk about anything I wanted to talk about. (MG 3-4)

Ce passage en dit beaucoup sur le narrateur en dépit de sa brièveté. Dans la description qu'il propose des alentours de l'hôpital, Binx semble nier la mort en décrivant la vie qu'il perçoit dans la rue. La polysyndète insiste sur l'aspect continu des actions en cours, ne laissant aucune place aux actions révolues comme la mort. Binx laisse penser qu'il a complètement oblitéré les événements et qu'il se sent comblé d'avoir toute l'attention de sa tante. De plus, ce souvenir renvoie Binx à un film dont le personnage principal est amnésique, détail qui prouve son désir de nier la mort et de forcer l'oubli. Il ne fait aucun doute que Binx privilégie l'instant au détriment de l'Histoire, ce qui justifie le titre de son récit. Michel Gresset, dans un article intitulé « Voyeur et voyant », écrit :

Dans la salle obscure, le spectateur participe à un acte inavoué de communication chuchotée à tous mais perçue de chacun seul. On paie et on se fait *Peeping Tom*. Le cinéma, flagrant, tangible et soyeux, mais aussi cadré, réservé et secret, satisfait le frelon dans l'instant²⁷.

25 J'emprunte cette expression à André Bleikasten dans « Les Maîtres Fantômes : Paternité et filiation dans les romans de Faulkner », *Revue Française d'Études Américaines* 8 (1979) : 157-181.

26 Titre d'un roman de Joseph Kessel publié en 1943.

27 Michel Gresset, « Voyeur et voyant : Essai sur les données et le mécanisme de l'imagination symboliste », *La Nouvelle Revue Française* 167 (1^{er} novembre 1966) : 814-815.

L'homme, dans le film, a tout perdu (MG 4), et Binx s'efforce de penser que c'est une bonne chose que de tout recommencer à zéro.

Cette scène inaugurale est une clé de lecture pour toute l'œuvre percienne car non seulement elle introduit un des grands thèmes du roman mais elle symbolise aussi l'entrée de Percy dans l'écriture. Les premières pages de *The Moviegoer* suggèrent que pour survivre il faut avoir passé l'épreuve de la mort de l'autre. Vladimir Jankélévitch offre des explications qui pourraient s'appliquer aussi bien à Binx qu'à Will et à leur créateur :

Mystérieuse et pourtant problématique, la mort est le mystérieux problème auquel il manque toujours une détermination pour être vraiment objet de pensée ; ou ce qui revient au même : la mort est le mystère problématique dont nous prenons par la pensée inépuissablement conscience. La mort est « presque » intelligible, mais il y a en elle un je-ne-sais-quoi atmosphérique, un résidu irréductible qui suffit à la rendre insaisissable. L'insaisissable, l'inépuissable, l'insondable de la mort sollicitent en nous un besoin insatiable d'approfondir qui est en quelque sorte notre mauvaise conscience. Nous avons sur la mort l'optique du spectateur, et nous sommes pourtant plongés en elle comme dans un destin exclusif de toute perspective : le centre est partout et la circonférence nulle part. La mort est donc à la fois objective et tragique. Si la conscience était absolument soustraite à la mort, la mort serait un objet naturel d'expérience, un curieux objet, mais un objet, ou un concept pour notre réflexion, un objet entre autres, un concept parmi tant d'autres, un problème comme tous les autres. Mais la mort, en admettant même qu'elle ne nihilise pas la pensée, supprime l'existence personnelle et psychosomatique de l'être pensant. Cette abolition de toute la personne est le mystère englobant par excellence²⁸.

La mort de Scott, comme celle des pères de Binx et de Will ou encore celle des parents de Percy, est problématique. Bien que Binx évite le sujet, la référence au frère décédé revient plus loin dans la narration. À de rares souvenirs d'enfance, comme lorsqu'il partageait son lit avec Scott (MG 85), s'ajoute celui d'une visite à Chicago, où son frère et lui s'étaient rendus avec leur père. Quelques vingt-cinq ans plus tard, la ville n'a pas changé, mais cette fois, Binx est accompagné de sa cousine, Kate. Son sentiment de décalage géographique est tel qu'il ne peut s'empêcher de penser que "nobody but a Southerner knows the wrenching rining sadness of the cities of the North." (MG 202)²⁹. Comme tout habitant du Sud, Binx est très critique

28 Vladimir Jankélévitch, *La Mort* (1977 ; Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 2003) 427.

29 Percy fait écho à ses commentaires lors d'un entretien :

I think one of the advantages of being a Southern writer is the advantage of a perspective so that you are in a subculture in one sense, and in another sense

vis-à-vis du Nord : selon lui, tous les passants paraissent identiques et donc ressemblent à des fantômes. De plus, la ville est directement associée à la mort, non seulement parce que Binx puise dans le passé des éléments de comparaison mais aussi parce qu'il perçoit Chicago comme un enfer terrestre : "This is a city where no one dares dispute the claim of the wind and the skyey space to the out-of-doors. This Midwest sky is the nakedest loneliest sky in America. To escape it, people live inside and underground" (MG 203). La référence à Scott et à son père, et donc à la mort, est suggérée par l'existence d'une vie souterraine. Le lecteur ne peut qu'être tenté d'établir un parallèle entre ce constat et le fait que Will Barrett, autre Sudiste vivant au Nord, travaille sous terre et ne pourra comprendre les mystères de son existence qu'en retournant dans le Sud. Par ailleurs, Binx semble créer une véritable mise en scène mortuaire lorsque dans le train il note : "our roomettes turn out to be little coffins for a single person" (MG 184).

Dans *Walker Percy: A Southern Wayfarer*, William Rodney Allen mentionne que l'image utilisée ici est un clin d'œil à Flannery O'Connor³⁰ mais il ne pousse pas sa réflexion plus loin. Le parallèle se révèle pourtant intéressant si l'on se réfère au texte de O'Connor. En effet, à l'instar de Binx, Hazel Motes dans *Wise Blood* perçoit la couchette du train dans lequel il a pris place comme un cercueil³¹ ; mais ce qui est surtout pertinent, c'est le fait que Motes revienne sur les divers enterrements auxquels il a assisté : celui de son grand-père, ceux de ses deux frères, et en particulier celui de son père ; le narrateur précise, "he dreamed he was at his father's burying again" (WB 20). Les déplacements en train semblent créer, chez O'Connor et Percy, des brèches dans la temporalité, une sorte de « temps

you are able to look at the main culture from outside. I mean it is possible to see the forest better from the outside than from the inside.

William F. Buckley, "The Southern Imagination: An Interview with Eudora Welty and Walker Percy," *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 26.4 (Fall 1973): 496.

30 William Rodney Allen, *Walker Percy: A Southern Wayfarer* (Jackson: University Press of Mississippi, 1986) 38.

31 Flannery O'Connor, *Wise Blood* (1952; New York: Farrar, Straus & Giroux, 1990) 19. Les références au roman apparaîtront désormais dans le texte précédées de l'abréviation WB.

transitionnel »³², comme si le trajet se transformait en voyage dans un passé enfoui au plus profond de l'âme des personnages. Merleau-Ponty exprime cette même idée lorsqu'il écrit que « la mémoire est non pas la conscience constituante du passé, mais un effort pour rouvrir le temps à partir des implications du présent »³³. Dans *The Moviegoer*, tout concourt à laisser penser que Binx, comme le lecteur, devrait arriver à une prise de conscience ; en effet, dans les romans de Percy, "a life-and-death situation (...) [provides] a chance to find out a lot about ourselves."³⁴

Le séjour à Chicago permet également à Binx de se reconnaître comme Sudiste et de formuler des idées bien ancrées dans son terroir d'origine. Loin de chez lui, il comprend mieux son environnement propre :

Knowing all about genie-souls and living in haunted places like Shiloh and the Wilderness and Vicksburg and Atlanta where the ghosts of heroes walk abroad by day and are more real than people, [the Southerner] knows a ghost when he sees one, and no sooner does he step off the train in New York or Chicago or San Francisco than he feels the genie-soul perched on his shoulder. (MG 202-203)

Comme le dit Paul Carmignani, l'esprit des lieux « offre l'accès à une dimension complémentaire, un second ensemble d'attributs relevant (...) de l'esprit de finesse, de la mémoire, du souvenir, de l'imaginaire et du fantôme »³⁵. À l'instar de Flannery O'Connor, qui déclare pouvoir reconnaître les « freaks » tant elle en a côtoyé dans le Sud, Binx sait reconnaître les fantômes où qu'il aille. En effet, dans le Sud, les esprits des héros de guerre décédés continuent de planer et se font si insistants qu'une sorte d'oppression historique devient palpable : « La dimension temporelle du Sud n'est pas la prospection, mais la rétrospection », écrit François Pitavy³⁶. Les fantômes qui peuplent le Nord sont bien différents car c'est la

32 Titre du dernier chapitre de *Lire le temps* de Michel Picard (Paris : Minuit, 1989). Picard définit ainsi ce type de temps : « il est (...) celui, constamment varié, du mouvement, de l'analogie, de la transformation, de l'intégration » (148).

33 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1972) 30.

34 Robert Coles, *Walker Percy: An American Search* (Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1978) 205.

35 Paul Carmignani, « 'L'Esprit des lieux' et sa représentation dans la littérature et la peinture américaines du XIXe siècle », *Cycnos* 15.1 (1998) : 7.

36 François Pitavy, « Jouer à Vicksburg, ou l'aporie de la conscience sudiste : L'ouverture des *Invaincus* », *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 70.753-754 (janvier, février 1992) : 42.

ville qui leur a imposé l'existence qu'ils mènent : eux aussi sont prisonniers de leur temps, mais du temps présent. La ville du Nord impose à ses habitants une guerre contre le temps visant à la productivité et au profit, tandis que dans le Sud cette même guerre a pour but de nier le flux des années.

Le fait que Chicago soit intimement liée à Scott réapparaît plus loin, lorsque Binx revient sur un moment clé de sa relation avec son père :

Some years later, after Scott's death, we came my father and I to the Field Museum, a long dismal peristyle dwindling away into the howling distance, and inside stood before a tableau of Stone Age Man, father mother and child crouched around an artificial ember in postures of minatory quiet – until, feeling my father's eye on me, I turned and saw what he required of me – very special father and son we were that summer, he staking his everything this time on a perfect comradeship – and I, seeing in his eyes the terrible request, requiring me his very life; I, through a child's cold perversity or some atavistic recoil from an intimacy too intimate, turned him down, turned away, refused him what I knew I could not give. (MG 204)

La mort de Scott figure ici dans un exemple de « répression », pour reprendre le terme de Lewis A. Lawson. D'après le critique, "the tableau itself is doubly the picture of what original repression represses, the primacy of the family triangle – not separated even by a comma (...)." ³⁷ Après le décès de Scott le père semble vouloir se rapprocher de son fils d'une manière telle que Binx sent peser sur lui des espoirs qu'il s'estime incapable de concrétiser. Malgré tout, l'émergence du souvenir amène une certaine reconnaissance. L'hypothèse de Henri Bergson dans *Matière et mémoire* trouve un écho révélateur dans l'attitude de Binx : « l'expérience est là, qui témoigne que, le plus souvent, le souvenir ne surgit qu'une fois la perception reconnue » ³⁸. William Rodney Allen analyse la scène du musée comme l'instant pivot du roman :

now the admission comes that Binx feels responsible for his father, that he realizes he failed his father when the latter asked [him] for 'his very life.' This quiet moment of recognition of responsibility for others is the turning point in *The Moviegoer*. Binx has reached his lowest point and begins to climb out of the hell in which he has sunk himself. ³⁹

37 Lewis A. Lawson, "Regression in the Service of Transcendence in *The Moviegoer*," Lewis A. Lawson, *Still Following Percy* (Jackson: University Press of Mississippi, 1996) 89.

38 Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896 ; Paris : Presses Universitaires de France/Quadrige, 1999) 98.

39 William Rodney Allen, *Walker Percy: A Southern Wayfarer* 41.

La fascination de Binx pour une photographie où apparaissent ses oncles et son père (MG 25) s'explique mieux une fois que le « souvenir-fantôme », selon l'expression de Bergson, a repris une place, sa place, dans son esprit. Avant cela, Binx se trouvait dans une situation similaire à celle du personnage de Grau dans "Homecoming" :

la figure de ce père lui [est demeurée] longtemps énigmatique car les images que lui en [proposaient] sa tante et sa mère ne [s'accordaient] pas entre elles, ni avec l'image que [s'était] formée [Binx] à partir de bribes de souvenirs et de méditations sur une photo⁴⁰.

Une fois qu'il a plongé dans son passé et compris le message de son père, Binx peut accepter d'être celui sur lequel d'autres pourront se reposer. Le retour dans le Sud après le voyage à Chicago signale la renaissance du personnage : comme son père, qui décide de partir pour la guerre "to do what he wanted to do and save old England doing it" (MG 157), Binx a une idée plus nette de ses responsabilités et de son rôle dans la société. On comprend alors mieux comment sa mère a pu dire : "You're just like your father. (...) I noticed (...) how much you favor him" (MG 149). Le lien entre père et fils apparaît non seulement dans l'attitude du personnage mais aussi dans son désir de comprendre les raisons qui ont poussé son père à chercher la mort. Lorsqu'il prend conscience que ce qui a tué son père était un mélange de romantisme anglais et de progrès scientifique des années trente (MG 88), Binx ajoute cela à la liste de ce qu'il souhaite élucider et note dans son carnet : "Explore connection between romanticism and scientific objectivity. Does a scientifically minded person become a romantic because he is a left-over from his own science?" (MG 88). Après avoir fait un retour sur sa vie, Binx saisit les subtilités qui lui avaient jusque-là échappées : son père ressentait le profond désir « de ne vivre que des moments chargés de sens »⁴¹ et seule la déclaration de l'entrée des États-Unis dans la Première Guerre mondiale lui permit d'échapper au marasme de son quotidien. Moins radical, Binx prend le parti de souscrire aux mêmes conclusions que Will Barrett : "he came to see that he was not destined to do everything but only one or two things. Lucky is the man who does not secretly believe that every possibility is open to him."⁴²

40 Simone Vauthier, « Le Temps et la mort dans *The Moviegoer* » 107.

41 Simone Vauthier, « Le Temps et la mort dans *The Moviegoer* » 107.

42 Walker Percy, *The Last Gentleman* (1966; New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977) 4. Toutes les références à ce roman seront désormais incluses dans le texte précédées de l'abréviation LG.

Le dénouement de *The Moviegoer* repose largement sur la mort d'un autre personnage : le jeune frère de Binx, Lonnie. La raison pour laquelle ce frère tient une place particulière est tout d'abord qu'il partage le goût de Binx pour le cinéma : "Like me, he is a moviegoer. He will go see anything" (MG 137). Ce commentaire n'est pas sans rappeler l'un des aveux paradoxaux formulés par le narrateur au début du récit : "The fact is I am quite happy in a movie, even a bad movie" (MG 7). Cette observation peut sembler surprenante mais Binx met un point d'honneur à définir la notion de « cinéphile » pour son lecteur. Dans l'autocar qui le ramène en Louisiane après le séjour à Chicago, Binx observe un homme qui lit *La Chartreuse de Parme* et qu'il décrit comme un « romantique ». Cet homme, d'après Binx, "is a man who is in the world and who has an appetite for the book as he might have an appetite for peaches..." (MG 214) ; mais ce qui importe, c'est que Binx reconnaisse en lui "a moviegoer, though of course he does not go to movies" (MG 216). D'après le narrateur, pour être un cinéphile, il faut simplement s'intéresser au monde et l'observer avec minutie, avoir une soif de connaissance inextinguible et un esprit contemplatif. Dans *Lost in the Cosmos*, Percy élabore sa théorie, selon laquelle "the source of pleasure for the moviegoer is not amnesia but the certified and riskfree license to leave the old self behind and enter upon a new life, whether by amnesia or mistaken identity."⁴³ Le romantique, même s'il ne va pas nécessairement au cinéma, est un lecteur et partage les mêmes attentes qu'un cinéphile.

Si l'importance de Lonnie s'inscrit dans un intérêt commun pour la cinéphilie, ce n'est cependant pas le seul trait qui unit les deux frères. Binx définit leur relation ainsi : "we are good friends because he knows I do not feel sorry for him. For one thing, he has the gift of believing that he can offer his sufferings in reparation for men's indifference to the pierced heart of Jesus Christ" (MG 137). Bien que Lonnie soit consigné dans un fauteuil roulant, Binx ne le traite pas pour autant comme un invalide ; il avoue même l'envier et affirme : "I would not mind so much trading places with him. His life is a serene business" (MG 137)⁴⁴. Sa sérénité, Lonnie la tient de sa foi ; en exprimant son désir de substituer la vie de son frère à la sienne, Binx

43 Walker Percy, *Lost in the Cosmos: The Last Self-Help Book* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1983) 19.

44 Dans *The Last Gentleman*, Will Barrett fait montre du même désir, déclarant à Jamie qui est alité : "I'll trade with you any time. ... Believe me, it is a very uncomfortable experience to have amnesia" (LG 57).

suggère qu'il serait prêt à devenir croyant si cela pouvait soulager les effets de la quotidienneté.

La foi de Lonnie est d'autant plus vive qu'il s'y raccroche, sachant la progression de sa leucémie et l'imminence de sa mort. À la fin de la narration, c'est Binx qui annonce la mort de son frère aux autres enfants, montrant que d'une certaine façon il accepte de jouer le rôle que lui avait confié sa tante après la mort de Scott en lui demandant de se comporter comme un petit soldat (MG 4). Binx se veut réconfortant et explique aux plus petits que Lonnie "wouldn't want you to be sad. He told me to give you a kiss and tell you that he loved you" (MG 239). Il n'est guère surprenant que ce soit la jeune Thérèse qui demande à Binx si Lonnie a reçu l'extrême-onction. Walker Percy fait là un clin d'œil à Thérèse de Lisieux qui est elle aussi parvenue au point où le démiurge voulait amener son personnage : dans *Story of a Soul*, Thérèse explique en effet, "I want to seek out a means of going to heaven by a little way, a way that is very straight, very short, and totally new."⁴⁵ Les tentatives de Binx pour constamment emprunter des chemins détournés et ainsi éviter la réalité sont cristallisées dans la foi qu'il a acquise grâce à son frère ; la mort l'aura donc guidé sur le chemin de la vie.

2. Hantise et mystères fantomatiques dans *The Last Gentleman*

"One fine day in early summer a young man lay thinking in Central Park" (LG 3) : ainsi commence le second roman de Walker Percy, *The Last Gentleman*, à la manière d'un conte pour enfants qui permet à la fois de planter le décor et de tenter le lecteur en ne donnant que de très vagues détails. Malgré son apparente simplicité, cette phrase résume bien l'attitude des personnages percyiens et suggère déjà la complexité du cheminement de leur esprit : tous sont pensifs et s'interrogent sur leur existence, aussi bien présente que passée. Les mots qui ouvrent le roman sont clairement programmatiques puisqu'ils ont été isolés en un paragraphe, comme pour indiquer qu'il faudra lire le récit à la lumière de cette phrase. Le nom du

45 Thérèse de Lisieux, *Story of a Soul*, translated by John Clarke, O.C.D. (Washington: ICS Publications, 1975) 207. Cité par Terry Newkirk dans "Via Negativa and the Little Way: The Hidden God of *The Moviegoer*," *Renascence: Essays on Values in Literature* 44.3 (Spring 1992): 191.

personnage est encore inconnu du lecteur, ce qui le rend à la fois mystérieux et attractif : reflets de la quête qu'entreprend le personnage, ces premiers mots invitent à entreprendre une quête textuelle visant à découvrir l'identité encore masquée de ce jeune homme. Le lecteur reçoit une description détaillée du personnage, une sorte de curriculum vitae, avant d'apprendre qu'il est originaire du Sud.

Après la nouvelle de la mort de son père, son nom est enfin prononcé : on en déduit que son existence – et plus précisément son état actuel – est intimement liée au décès de son géniteur. Si l'on considère la narration dans son ensemble, il ne fait aucun doute que la disparition du père donne symboliquement naissance au fils, "Williston Bibb Barrett or Will Barrett or Willy Barrett" (LG 17), bien que les diverses déclinaisons indiquent plus un brouillage identitaire qu'une personnalité bien définie : "The surplus of names seems to point to some lack, some failure of the proper name to denote."⁴⁶ Cependant, un élément ne change pas : le nom de famille demeure. Guy Rosolato, dans l'un de ses *Essais sur le symbolique*, intitulé « Du père », explique : « Le nom du père, inséparable de la loi et du système de parenté, se transmet en partie dans notre société par le patronyme, en lignée paternelle, et donne de très précises indications, tant linguistiques que géographiques... »⁴⁷. La mention que fait Rosolato d'une identité géographique associée au nom acquiert une prégnance particulière dans le cas de *The Last Gentleman*. En effet, le narrateur indique assez tôt que les Barrett sont originaires du Sud et remonte quatre générations en arrière pour définir certains traits de la personnalité de Will :

Over the years his family had turned ironical and lost its gift for action. It was an honorable and violent family, but gradually the violence had been deflected and turned inward. The great-grandfather *knew* what was what and said so and acted accordingly and *did not care what anyone thought* (...). The next generation, the grandfather, *seemed to know* what was what but he was not really so sure. He was *brave* but he gave much thought to the business of being brave (...) The father was a *brave man* too and said he *didn't care what the others thought, but he did care*. (...) In the end he was killed by his own irony and sadness and by the strain of living out an ordinary day in a perfect dance of honor.

46 Simone Vauthier, "Narrative Triangulation in *The Last Gentleman*," *The Art of Walker Percy: Stratagems for Being*, ed., Panthea Reid Broughton (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1979) 75.

47 Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique* (1969 ; Paris : Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974) 45.

As for the present young man, the last of the line, he *did not know what to think*. (...) He *did not know how to live* his life. (LG 9-10, je souligne)

Ce passage montre bien que d'une génération à l'autre certains traits familiaux s'étiolent : la perte est inscrite dans la généalogie et grandit peu à peu. On passe d'une génération qui sait vers quoi elle se dirige et qui a foi en ses idéaux à une génération qui s'interroge. L'évolution du verbe 'know' indique un changement significatif dans la manière dont les Barrett pensent le monde, qui aboutit avec Will à une ignorance totale, marquée par un redoublement de la négation dans le dernier segment. Comme l'explique Bryce J. Christensen, "As heir to this dubious legacy, Will inherits the history of the South in microcosm."⁴⁸ Aussi n'est-il pas surprenant qu'en retournant dans le Sud le personnage parvienne à analyser son mal-être. En quittant New York, il ne quitte pas seulement son psychanalyste mais prend une décision quant à son avenir : "I am (...) an engineer in a deeper sense: I shall engineer the future of my life according to the scientific principles and self-knowledge I have so arduously gained from five years of analysis" (LG 41). Avant de laisser derrière lui sa vie new-yorkaise, Will, pour reprendre les termes de Jack Hicks, "feels himself unable to touch reality, unable to participate in life, feels himself abstracted almost out of existence. And he seeks to correct that state by finding the right 'key'."⁴⁹ Cette clé, Will doit la chercher à la source ; le mouvement descendant (du Nord au Sud) métaphorise cette quête et suggère déjà un effort vers une réunification du moi, réunification jusque-là impossible puisque le personnage souffre d'amnésie chronique :

To be specific, he had now a nervous condition and suffered spells of amnesia and even between times did not quite know what was what. Much of the time he was like a man who had just crawled out of a bombed building. Everything looked strange. (LG 11)

Le narrateur résume plus tard les phénomènes dont il est affecté en mettant l'accent sur ses trous de mémoire : "Nothing, but his memory deteriorated and he was assaulted by ghostly legions of *déjà vu* and often woke not knowing where he was" (LG 187). L'utilisation de 'ghostly' suggère ici que Will ne s'est pas encore trouvé en mesure d'accepter le passé et que chaque fois qu'il tente de l'examiner un blocage se forme inmanquablement. Pour

48 Bryce J. Christensen, "Family Themes in *Love in the Ruins* and *The Last Gentleman*," *Renascence: Essays on Values in Literature* 40.2 (Winter 1988): 147.

49 Jack Hicks, "The Lesions of the Dead: Walker Percy's *The Last Gentleman*," *Études Anglaises* 32.2 (avril/juin 1979): 164.

reprendre une analyse de Freud, « ce qui demeure incompris fait retour ; telle une âme en peine, il n'a pas de repos jusqu'à ce que soient trouvées résolution et délivrance »⁵⁰. À ce stade de ses analyses Freud pensait encore que l'anamnèse suffisait à guérir, mais il a compris plus tard que les mécanismes du refoulement sont plus complexes et que l'amnésie peut également se présenter comme un rempart à l'élaboration psychique. Lewis A. Lawson met ceci en évidence dans un article qu'il consacre au roman :

Most cases of amnesia are caused by an unwillingness to face the present, but to face the present is often to face the past, and the particular homing pattern that Barrett evinces suggests that his primary problem is in accepting something that occurred in the past.⁵¹

Percy s'est lui-même intéressé à la notion d'amnésie et le roman constitue une illustration de ce qu'il écrit dans l'essai "The Man on the Train: Three Existential Modes" : "Amnesia is the perfect device of rotation and is available to anyone and everyone."⁵² 'Rotation' est un terme emprunté à la philosophie de Kierkegaard qui renvoie à une quête de renouvellement. Dans *Ou bien... Ou bien*, ce mot est traduit par 'assolement', une pratique agricole qui consiste à alterner les cultures sur un champ. Kierkegaard utilise cette image pour tenter de trouver comment atteindre « le bon plaisir » et conclut sur le commentaire suivant : « On regarde tout dans la vie comme une gageure... Plus on sait être conséquent en s'appuyant sur le bon plaisir, plus les combinaisons deviennent amusantes »⁵³. Au lieu de répéter des expériences, Kierkegaard suggère qu'il vaut mieux innover sans cesse pour ne pas tomber dans l'ennui. Percy se réapproprie ce concept et en propose sa propre définition dans "The Man on the Train" : "rotation is the quest for the new as the new, the reposing of all hope in what may lie around the bend, a mode of experience which is much the

50 Sigmund Freud, *Le Petit Hans : Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*, traduit de l'allemand par René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, préface de Jacques André (1909 ; Paris : Quadrige/PUF, 2006) 192.

51 Lewis A. Lawson, "Walker Percy's Southern Stoic," *The Southern Literary Journal* 3.1 (Fall 1970): 22.

52 Walker Percy, "The Man on the Train" (1956), rpt. in *The Message in the Bottle: How Queer Man Is, How Queer Language Is, and What One Has to Do with the Other* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1975) 86.

53 Søren Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien*, traduit du danois par F. Prior et M.-H. Guignot (1943 ; Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1991) 234.

same in the reading as in the experiencing.”⁵⁴ L'amnésie serait le meilleur exemple de 'rotation' puisque le sujet doit expérimenter différentes sensations pour recouvrer son identité ou, inconsciemment, la renouveler, car pour reprendre les mots de Simone de Beauvoir, « le fond aride de la vie américaine, c'est l'ennui »⁵⁵. Dans ses romans, Percy a su utiliser l'intertexte kierkegaardien en faisant graviter les inquiétudes de ses personnages autour de l'alternative que présente le philosophe danois :

Il n'est pas de plus petit moment de vie qui doive avoir assez d'importance pour qu'on ne puisse pas l'oublier à n'importe quel instant ; mais, par ailleurs, chaque moment de vie doit avoir assez d'importance pour qu'on puisse à chaque instant s'en souvenir⁵⁶.

Dans le cas de Will, ce sont les événements importants qui semblent s'être évaporés ; et c'est seulement en les forçant à revenir que le personnage pourra enfin comprendre le secret inscrit dans son nom. Le sentiment d'étrangeté que Will ressent lorsqu'il reprend ses esprits après l'une de ses crises d'amnésie est accru lorsqu'il retourne dans le Sud après des années d'absence – un Sud qu'il ne reconnaît pas :

The South he came home to was different from the South he had left. (...) He had felt good in the North because everyone else felt so bad. True there was a happiness in the North. That is to say, nearly everyone would have denied that he was unhappy. And certainly the North was victorious. It had never lost a war. But Northerners had turned morose in their victory. (LG 185)

Cette impression relève de l'« inquiétante étrangeté » dont parle Freud : « À proprement parler, l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve désorienté »⁵⁷. La situation dans laquelle se trouve Will est comparable à ce que décrit Joe dans *Wildlife* de Richard Ford lorsqu'il dit : “Now seemed to be a time – the first one in my life – when I needed to know exactly what to do, and out of all the choices I had wanted to choose the right thing, and start in that direction.”⁵⁸

54 Walker Percy, “The Man on the Train” 86.

55 Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour : 1947* (1954 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 1997) 531. Cité par Frédéric Dumas dans *La Quête identitaire et son inscription dans l'œuvre de Nelson Algren* (Paris : L'Harmattan, 2001) 80.

56 Søren Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien* 229.

57 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron (1985 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1988) 216.

58 Richard Ford, *Wildlife* (London: Collins Harvill, 1990) 120.

Will a lui aussi trouvé la direction qu'il doit emprunter pour enfin donner un sens à ses absences répétées. Le fait que sa perception du Sud diffère de ses souvenirs indique qu'il opère une distanciation vis-à-vis du passé. On peut donc dire avec Jean Bellemin-Noël : « les lieux n'ont peut-être pas d'âmes, mais dans les récits ils ont leurs façons de parler, qui disent plus qu'on ne voudrait en révélant ce que l'on souhaite sans le savoir »⁵⁹. Les solutions au problème seraient inscrites dans l'espace originel.

Comme Binx dans *The Moviegoer*, Will comprend que le Nord n'offre rien d'authentique pour le Sudiste qu'il est : les gens cachent leur tristesse sous des traits apparemment enjoués. Se sachant 'victorieux', les Nordistes se comportent comme s'ils étaient comblés par leur situation mais Will est conscient que vivre dans le Nord n'est qu'une posture d'évitement : "It was possible for him to be at home in the North because the North was homeless" (LG 185-186). Une fois de plus, la narration est marquée par un désir à la fois de rétrospection et d'introspection : Will observe le présent (le nouveau Sud qui s'offre à lui) et parvient ainsi à mieux lire le passé (sa vie dans le Nord). Les observations d'Henri Justin à propos d'une nouvelle de William Gilmore Simms s'appliquent tout à fait au roman de Percy :

le récit suit la ligne chronologique à partir des origines familiales dans lesquelles le narrateur cherche une explication au mal qui a ruiné sa vie. Mais c'est bien le passé du sujet qui est ainsi exposé, (...) l'introspection [donne ici] une occasion de s'affirmer⁶⁰.

Dans *The Last Gentleman*, l'introspection commence au moment où le passé rencontre le présent et où Will prend conscience que le Sud est pour lui le lieu du changement ; comme l'explique Richard Pindell, Will "construes himself as an organism adapting to an environment."⁶¹

Ce besoin de s'adapter est inscrit dès le début de la narration lorsque le personnage décide d'acquérir un télescope : "the conviction grew upon him that his very life would be changed if he owned the telescope" (LG 29). Le

59 Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte* (Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Écritures », 1979) 180.

60 Henri Justin, « Simms au miroir : Les évitements du regard », *Introspections / rétrospections*, dirs., Marc Amfreville et Divina Frau-Meigs (Orléans : Presses Universitaires d'Orléans, 2004) 80.

61 Richard Pindell, "Toward Home: Place, Language, and Death in *The Last Gentleman*," *The Art of Walker Percy: Stratagems for Being*, ed., Panthea Reid Broughton (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1979) 60.

principal changement est que Will choisit d'arrêter de voir son analyste. Au cours de leur dernier entretien, la ligne directrice du récit se dessine :

"Do you intend to become a seer?"

"A seer?"

"A see-er. After all a seer is a see-er, one who can see. Could it be that you believe that there is some ultimate hidden truth and that you have the magical means for obtaining it?"

"Ha-ha, there might be something in that. A see-er. Yes."

"So now it seems you have spent your money on an instrument which will enable you to see the truth once for all?" (LG 37)

La vision est au centre de l'expérience humaine ; Michel Gresset rappelle notamment qu'au « commencement était (...) la vision. Vision du monde, vision de soi. Vision de soi au monde et du monde en soi »⁶². Dans le cas de Will ces observations semblent d'autant plus véridiques que c'est grâce au télescope que le personnage s'ouvre au monde. Lorsque l'instrument, pointé au hasard dans Central Park, révèle une jeune femme, l'intérêt de Will s'éveille ; d'abord intrigué, il répète le même geste le jour suivant et entrevoit la même personne, accompagnée cette fois d'une autre femme qu'il décide de nommer "The Handsome Woman" (LG 43). Cette dernière réapparaît à plusieurs reprises seule, ce qui donne à Will l'envie de retrouver la première femme, celle qui a aiguisé sa curiosité ; il se met alors à suivre cette mystérieuse "Handsome Woman". Le télescope devient ainsi en quelque sorte l'instrument du destin, l'élément qui fait tout basculer et pousse Will au voyeurisme ; il voit là un signe, interprétation renforcée par le commentaire du narrateur : "It was the telescope which became the instrument of a bit of accidental eavesdropping. As a consequence of a chance event the rest of his life was to be changed" (LG 3). Will se fait donc détective. Le lecteur comprend qu'au-delà de son désir de retrouver la première jeune femme il faut lire son désir de découvrir son identité : le désir de pouvoir nommer l'autre préfigure le besoin que ressent Will de se nommer lui-même.

Les pérégrinations de Will l'amènent dans un hôpital où il rencontre le beau-père de la femme qu'il avait suivie, Mr. Vaught, venu au chevet de son fils, Jamie. Mr. Vaught croit d'abord que Will est docteur (LG 49) – preuve que son désir de se prendre en main a commencé à se dessiner concrètement. Mr. Vaught se révèle aussi être un ami de la famille Barrett

62 Michel Gresset, « Voyeur et voyant » 812.

(LG 51). Petit à petit, Will se rapproche des Vaught. Ceux-ci l'invitent à rentrer avec eux dans le Sud et à emménager dans leur maison pour prendre soin de Jamie, désormais convalescent. Ce retour aux sources n'est pas seulement géographique ; en effet, les souvenirs que Mr. Vaught évoque font resurgir le père de Will, Ed Barrett, et permettent à Will de renouer avec l'image de la famille qu'il avait jusque-là oubliée : "All my immediate family are dead. Do you know this is the first time I have talked to a, ah, family in years. I had forgotten—" (LG 56). Comme dans *The Moviegoer* avec Scott ou Lonnie, Percy a recours à une figure de la mort, ici, le père, Ed, pour amener son personnage à une révélation sur son identité.

La mort rôde dans *The Last Gentleman*, et hante Will qui s'est pourtant jusque-là efforcé de ne pas se souvenir. La mort pose problème et préoccupe le personnage même s'il se refuse à l'admettre. Assez tôt dans le roman, le décès du père était présenté comme soudain mais guère surprenant, annoncé par un narrateur distant : "At the end of the summer his father died. Though it was sudden, people were less surprised than they might have been, since it was well known that in this particular family men died young" (LG 16-17). Ces commentaires elliptiques prennent tout leur sens plus tard, quand Will a élu domicile chez les Vaught. Au beau milieu de la nuit se déroule une scène primordiale qui permet au lecteur de saisir le mal qui ronge le personnage : il s'agit d'un rêve qui constitue également un flashback et au sein duquel un événement de l'enfance revient brutalement à l'esprit de Will. Le lecteur le comprend lorsqu'après un blanc typographique la narration reprend sur ces mots :

The engineer woke listening. Something had happened. There was not a sound, but the silence was not an ordinary silence. It was the silence of a time afterwards. It had been violated earlier. His heart beat a strong steady alarm. He opened his eyes. A square moonlight lay across his knees.

A shot had been fired. Had he dreamed it? Yes. But why was the night portentous? The silence reverberated with insult. There was something abroad. [...]

... he (...) entered the back door of the castle; through the dark pantry and into the front hall, where he rounded the newel abruptly and went up the stairs. To the second and then third floor as if he knew exactly where he was, though he had only once visited the second floor and not been above it. Around again and up a final closeted flight of narrow wooden steps and into the attic. (LG 238-239)

Dans ses écrits, Freud explique que « l'interprétation des rêves est (...) la voie royale de la connaissance de l'inconscient »⁶³. La justesse de cette affirmation se vérifie dans le comportement nocturne de Will. Le silence est oppressant, le personnage est certain d'avoir entendu un coup de feu et il se précipite vers le grenier comme si ses inquiétudes inexplicables en émanaient⁶⁴. La description du lieu revêt des allures typiquement gothiques et Percy semble se livrer à une parodie du genre en insistant sur les conséquences de l'obscurité et sur l'effet de piège créé par l'escalier menant au grenier. Dans *The Last Gentleman*, la scène nocturne a pour rôle de préparer le lecteur. Mark Johnson écrit en effet qu'elle est "symptomatic of the haunting power of the father's suicide and its effect on Will. Fragmentary memories also help prepare the reader for the confrontation."⁶⁵ Il faut donc lire cette scène nocturne comme une première étape dans ce que Lacan a appelé « l'anamnèse épique »⁶⁶ : c'est par le souvenir que le cheminement psychologique de Will peut se faire. Épique, la quête du personnage l'est doublement puisqu'elle est à la fois géographique et psychologique. De plus, on retrouve dans son périple les traits que Louis D. Rubin associe à Don Quichotte : "a man escaping from a version of reality that is not of his liking and going forth as an outsider in

63 Sigmund Freud, *Cinq Leçons sur la psychanalyse* suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, traduit par Yves Le Lay et Serge Jankélévitch (1924 ; Paris : Payot, 2001) 35.

64 Will suit l'exemple de Bayard dans *Sartoris* de Faulkner qui « fouillait le grenier de la demeure familiale à la recherche d'un passé oublié ». Jacques Pothier, *William Faulkner: Essayer de tout dire* (Paris : Belin, Coll. « Voix américaines », 2003) 69. Voir William Faulkner, *Sartoris* (1929; New York: Signet, 1964) 85-86.

65 Mark Johnson, "The Search for Place in Walker Percy's Novels," *The Southern Literary Journal* 8.1 (Fall 1975): 60.

66 Je reprends un terme de Lacan dans ses « Notes en allemand préparatoires à la conférence sur la Chose freudienne », traduit de l'allemand par Geneviève Morel et Franz Kaltenbeck, *Ornicar ?*, revue du *Champ freudien* 42 (juillet-septembre 1987) : 7-11. Ce texte a été établi à partir d'un brouillon de Lacan qui écrit :

de la réminiscence, nous différencions le rappel à la mémoire d'un événement qui est toujours historique, qui est référé en arrière, c'est-à-dire qui est pour l'avenir, soit un engagement, soit constitutif. Cette sorte d'anamnèse, nous la nommons l'anamnèse épique (ou bien celle qui passe par le mot) (*barré dans le texte original*) et distinguons en elle ces trois moments : de la dramatisation, du « signifier », et du passage par le mot. (8)

society, in search of another version that perhaps can be.”⁶⁷ Le château des Vaught est une porte d’entrée dans l’inconscient de Will, qui va poursuivre sa quête en traversant le Sud en camping-car, accompagné de son nouveau protégé, Jamie, pour affronter son passé.

Lors d’un entretien, Percy citait de mémoire une phrase qu’il attribuait à Kierkegaard, selon laquelle “Every man has to stand in front of the house of his childhood in order to recover himself.”⁶⁸ Comme au début du roman, Will apparaît comme un voyeur lorsqu’il rejoint la maison de son enfance : “He stood in the inky darkness of the water oaks and looked at his house” (LG 328). Pour Lewis A. Lawson, “All the time that Barrett is suffering from his attacks of compulsive memory, he is actually traveling rather slowly and unpurposively toward the house of the father.”⁶⁹ Il y a cependant un désir d’appropriation du lieu de la part de Will, qui utilise l’adjectif possessif ‘his’ pour parler de la maison : pour atteindre les souvenirs enfouis en lui, il doit d’abord prendre possession de son héritage, symbolisé ici par la demeure familiale, et redéfinir sa place dans le monde⁷⁰. Il est vrai qu’à ce stade le personnage se tient encore à l’écart, mais peu à peu les souvenirs reviennent : “It was here under the water oaks that his father used to stroll of a summer night...” (LG 328-329). Alors, comme le dit Lacan, « Aussi

67 Louis D. Rubin Jr., “Don Quixote and Selected Progeny or the Journey-man as Outsider,” *The Southern Review* 10 (January 1974): 35-36. Cité par Montserrat Ginés dans “Williston Bibb Barrett, the Last Gentleman,” *BELLS: Barcelona English Language and Literature Studies* 5 (1994): 74.

68 John Carr, “Rotation and Repetition: Walker Percy” (1970), rpt. in *Kite-Flying and Other Irrational Acts: Conversations with Twelve Southern Writers*, ed., John Carr (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1972) 50.

69 Lewis A. Lawson, “Walker Percy’s Southern Stoic” 24.

70 On retrouve les mêmes préoccupations dans l’œuvre de Nelson Algren : ce dernier décrit « l’errance psychologique de tous les Américains qui vivent en ville dans le dénuement financier et affectif le plus complet », comme l’explique Frédéric Dumas. Dans *Never Come Morning*, Algren va dans la même direction que Percy, montrant les méfaits de la ville sur l’individu :

Belonging nowhere, no one can tell who he really is. Who one really is depends on what world he belongs to. The secret multitudes who belong to no world, to no way of life, no particular time and place, are the truly displaced persons: displaced from their true selves.

Frédéric Dumas, *La Quête identitaire et son inscription dans l’œuvre de Nelson Algren* 95. La citation d’Algren apparaît dans *Never Come Morning* (1942 ; New York: Four Walls Eight Windows, 1987) 109.

paradoxal que ceci puisse résonner, le refoulé est quelque chose qui fait retour, est anamnèse »⁷¹. Dans la scène qui suit, Will n'est plus "the engineer" mais "the boy," ce qui figure, d'après Simone Vauthier, "Those moments when the past surfaces again in the narration and a different Will Barrett is resurrected."⁷² La clé du récit se trouve dans les paroles du père qui, avant de pénétrer une dernière fois dans la maison, déclare à son fils : "I'm not leaving, son" (LG 331). En effet, il n'a jamais quitté son fils depuis cette dernière entrevue : les souvenirs demeurent des « restes inélaborés »⁷³ que seul un travail mémoriel pourra éclaircir. Le narrateur décrit les regrets de Will qui voit son père partir :

instead of stopping to sit beside the youth, he *went up* past him, resting his hand on the other's shoulder so heavily that the boy looked up to see his father's face. But the father *went on* without saying anything: *went into* the house, on through the old closed-in dogtrot hall to the back porch, opened the country food press which had been converted to a gun cabinet, took down the double-barrel twelve-gauge Greener, loaded it, *went up* the back stairs into the attic, and fitting the muzzle of the Greener into the notch of his breastbone, could still reach both triggers with his thumbs. That is how it had happened, the sheriff told the youth, that was the only way it could have happened. (LG 331, je souligne)

Le poids de la main du père sur l'épaule de Will, avant qu'il ne se retire pour commettre l'irréparable, trouve un écho dans le fardeau qui va peser sur l'esprit du jeune homme jusqu'à l'âge adulte. La répétition du verbe 'go', associée à diverses post-positions, insiste sur le fossé qui est en train de se creuser entre les deux personnages. Plus le narrateur fournit de détails, plus le père semble disparaître, jusqu'au coup de feu final qui marque l'irréversible séparation. La maison de Barrett reprend alors sa place dans l'esthétique gothique que décrit Jean Roubertol :

La maison sinistre, maléfique, parfois hantée, élément essentiel du roman gothique, prend dans le Sud une place et une signification particulières : à l'image traditionnelle de la maison blanche sous le soleil, symbole de sérénité, de prospérité, d'épanouissement,

71 Jacques Lacan, « Notes en allemand préparatoires à la conférence sur la Chose freudienne » 8.

72 Simone Vauthier, "Narrative Triangulation in *The Last Gentleman*" 78.

73 René Kaës, « Réalité psychique et souffrance dans les institutions », *L'institution et les institutions*, dirs., René Kaës et al (Paris : Dunod, 2003) ix. Cité par André Quaderl dans « Violence traumatique en gériatrie », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* 42.1 (2004) : 165.

répond celle de la maison des ténèbres, lieu de hantises, de frustrations, de terreur, de violence et de décrépitude⁷⁴.

La maison est le lieu de la perte pour Will mais aussi un lieu de mémoire, un détour nécessaire dans un pèlerinage qui l'amènera plus loin vers Santa Fe, ville qui suggère déjà un chemin de foi. Comme l'explique Mark Johnson, "The house itself plays a dual role in the scene, as both the place in which Barrett must confront the memory of his father's suicide and as the concrete place in which he at least seems to approach some insight into life."⁷⁵ Pour Ed Barrett, la mort signifie une victoire sur la vie, comme l'expliquera le narrateur dans *The Second Coming* : "Men love death because real death is better than living death" (SC 271). En se suicidant, Ed parvient à échapper aux pressions sociales qu'il ne peut plus supporter et à affirmer sa différence dans un monde où le conformisme s'est imposé⁷⁶.

Dans *The Last Gentleman*, Walker Percy met en œuvre la « compulsion de répétition » dont parle Freud et qui, dans les mots de Bernadette Bertrandias, « résulte du pouvoir du refoulé qui ne cesse de chercher à resurgir ; dans la névrose du transfert, en particulier, les souvenirs enfouis surgissent de manière répétitive à l'horizon de la conscience comme s'il s'agissait d'une expérience présente »⁷⁷. Passé et présent se confondent dans une réalité oppressante pour Will Barrett qui s'efforce de survivre malgré les fantômes du passé. C'est avec *The Second Coming*, une suite au titre révélateur, que les troubles de Will se dissipent.

74 Jean Rouberol, *L'Esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner* (Paris : Didier Érudition, 1982) 267.

75 Mark Johnson, "The Search for Place in Walker Percy's Novels" 60.

76 Linda Whitney Hobson écrit :

a modern man of action, with a need to control circumstances, mounts the stairs to the windowless attic room where he shoots himself to death. Ed Barrett does not wait. He needs to control life and love, and when he sees both getting out of control (...) death seems better than a failed life in a topsy-turvy world...

Linda Whitney Hobson, "Watching, Listening and Waiting': The Mode of the Seeker in Walker Percy's Fiction," *The Southern Literary Journal* 20.2 (Spring 1988): 44.

77 Bernadette Bertrandias, « Le fantôme : Hostilité d'une inquiétante étrangeté », *Le Livre de l'hospitalité : Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, dir., Alain Montandon (Paris : Bayard, 2004) 1129.

3. Dialogue avec l'au-delà : Combat et renaissance dans *The Second Coming*

Lors d'un entretien qu'il a accordé en 1980, Percy tente d'expliquer pourquoi *The Last Gentleman* peut paraître un roman difficile et pourquoi, plusieurs années plus tard, il a décidé de revenir sur le personnage de Will :

he was left more unresolved than anybody else. It's strange, though; I was writing this book [*The Second Coming*] for several months, maybe a year [and] he had a different name. I realized suddenly that he was Will Barrett, and so I backed up and changed his name and hooked him up with his past. It didn't take much hooking up, because Will Barrett ends rather inconclusively in *The Last Gentleman*. I think that [*The Second Coming*] solves the problems.⁷⁸

Cette déclaration offre une piste de lecture intéressante pour aborder la question du retour du passé dans *The Second Coming*. Bien que la narration ne porte pas exclusivement sur Will, les commentaires de Percy laissent penser que c'était en priorité le cas Barrett qu'il souhaitait résoudre. Après la parution du roman il a même avoué à Peggy Castex qu'il ressentait le besoin de tout arrêter, tant la maturation avait été difficile : "I can promise you there won't be any more of those people. I've had it with all of them. In fact, I'm so sick and tired of making up stories that I haven't thought of another novel since then."⁷⁹ On ne s'étonnera donc pas que le dernier roman de Percy, *The Thanatos Syndrome*, n'ait pas suscité l'enthousiasme des critiques. Lewis A. Lawson écrit notamment :

Percy (...) got much more openly doctrinal toward the end of his life. That's why I don't think much of *The Thanatos Syndrome*: in the earlier novels his fiction is driven by his unconscious imperatives, but in *The Thanatos* he's out to save souls.⁸⁰

Dans *The Second Coming*, Will apprend peu à peu à apprivoiser ses peurs et à faire face à ses fantômes. Dès la première phrase du roman le ton est donné, le lecteur apprend que quelque chose ne va pas : "The first sign that something had gone wrong manifested itself while he was playing golf" (SC 3). Comme dans *The Last Gentleman*, Percy a placé cette phrase à l'écart en l'isolant dans un paragraphe, et ne révélera la nature du signe,

78 W. Kenneth Holditch, "An Interview with Walker Percy" (1980), *More Conversations with Walker Percy*, eds., Lewis A. Lawson and Victor A. Kramer (Jackson: University Press of Mississippi, 1993) 19.

79 Peggy Castex, "An Interview with Walker Percy" 29.

80 Lewis A. Lawson, Courriel à GP, 29 janvier 2005.

comme l'identité du personnage, que bien plus loin. Mais l'attention du lecteur est aiguïlée, car la première page suggère que le récit s'apparente à la recherche d'un souvenir refoulé : "He heard something and the sound reminded him of an event that had happened a long time ago. It was the most important event in his life, yet he had managed until that moment to forget it" (SC 3). Un son familier incite Will à prendre conscience de son « oublieuse mémoire », au sens où l'entend Maurice Blanchot, c'est-à-dire comme le soubassement qui permet la construction de la mémoire – mémoire qui joue un rôle crucial dans la vie du personnage⁸¹.

Chez Will, l'oubli fonctionne tel un bouclier ; mais lorsque le souvenir s'insinue dans le quotidien, cette protection s'affaiblit et laisse place à un profond sentiment de déprime. La seconde phrase du roman suggère cependant une amélioration car, annonce le narrateur, "it was the first time he admitted to himself that something might be wrong" (SC 3). La déprime du personnage est si profonde qu'il en est même arrivé à se demander si la seule solution ne serait pas le suicide. Aussi les mots de Julia Kristeva dans *Soleil Noir* semblent-ils appropriés pour définir l'état d'esprit de Will : « Messenger de Thanatos, le mélancolique est le complice-témoin de la fragilité du signifiant, de la précarité du vivant »⁸². En effet, en observant les gens se mouvoir autour de lui, Will s'interroge sur la justesse et le bien-fondé des explications généralement proposées lorsqu'une personne se suicide : "If one person is depressed for every ninety-nine who are not or who say they are not, who is to say that the depressed person is right and the ninety-nine wrong, that they are deceiving themselves?" (SC 5). L'insistance avec laquelle Will réfléchit à la question du suicide n'est pas négligeable dans l'esthétique du roman et rappelle sans conteste la présence fantomatique du père dans *The Last Gentleman*.

Tandis que l'idée du suicide s'estompe, Will a, selon le narrateur, deux révélations :

81 Maurice Blanchot, à qui j'emprunte l'expression, explique :

L'oubli est la vigilance même de la mémoire, la puissance gardienne grâce à laquelle se préserve le caché des choses et grâce à laquelle les hommes mortels, comme les dieux immortels, préservés de ce qu'ils sont, reposent dans le caché d'eux-mêmes.

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (1969 ; Paris : Gallimard/NRF, 1997) 460.

82 Julia Kristeva, *Soleil noir : Dépression et mélancolie* (1987 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001) 30.

... the sudden vivid inkling of what had gone wrong, not just with himself but, as he saw it, with the whole modern age.

Then, as if this were not enough, there occurred two minutes later a wholly unexpected and shocking event which, however, far from jolting him out of his grandiose speculations about the "modern age," only served to confirm them. In a word, no sooner had he opened the Mercedes door and stepped out than a rifle shot was fired from the dense pine forest nearby, ricocheting with a hideous screech from the concrete floor at his foot to a *thunk* in the brick of the inner wall. (SC 15)

Tout semble s'imbriquer pour amener Will à une sorte de reconnaissance de soi : "in the instant in fact of hearing and recognizing the gunshot, he was, as he expressed it, miraculously restored to himself" (SC 17). Cet événement impromptu relève de ce que décrit Maurice Blanchot dans *Le Livre à venir* :

Toujours encore à venir, toujours déjà passé, toujours présent dans un commencement si abrupt qu'il vous coupe le souffle, et toutefois se déployant comme le retour et le recommencement éternel (...), tel est l'événement dont le récit est l'approche. Cet événement bouleverse les rapports du temps, mais affirme cependant le temps, une façon particulière, pour le temps, de s'accomplir, temps propre du récit qui s'introduit dans la durée du narrateur d'une manière qui la transforme, temps des métamorphoses où coïncident, dans une simultanéité imaginaire et sous la forme de l'espace que l'art cherche à réaliser, les différentes extases temporelles.⁸³

Après les deux révélations, le roman se transforme littéralement en une quête de vérité ou, plus précisément, d'authenticité : "For the first time in his life he knew that something of immense importance was going to happen to him and that he would soon find out what it was" (SC 44). Will fera tous les efforts possibles pour faire resurgir l'événement traumatique qui ne cesse de s'imposer à lui et qui remet en question la chronologie de sa vie. Il est convaincu que sa nouvelle lucidité pourra lui ouvrir la porte du passé : "he had not forgotten anything. Today for some reason he remembered everything. Everything he saw became a sign of something else" (SC 51). En attachant à chacun des éléments qui l'entourent une fonction particulière dans sa mémoire, Will parvient à faire remonter à la surface l'un de ses derniers dialogues avec son père. C'est donc lui qui convoque le passé pour saisir le sens du présent : "Percy's terrifying figures are actually sought by the characters they threaten. They are sought because they are a way of

83 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (1959 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2003) 18.

explaining the universe.”⁸⁴ Le récit reproduit l'un des effets que Gérard Genette relève chez Proust : chez Percy aussi « le ‘rapport’ visé (...) est l’analogie entre une sensation présente et une sensation passée et (...) l’abstraction opérée ici consiste en l’effacement des distances temporelles nécessaires à l’éclosion d’une ‘minute affranchie de l’ordre du temps’ ».⁸⁵

L’échange entre père et fils est inséré au milieu du récit, sans commentaire ou introduction ; le lecteur n’est avisé du fait qu’au moment où Will fait revivre le passé : “It crossed [Will’s] mind that nothing else had ever happened to him” (SC 52). La scène se présente sous la forme d’une vision du passé ; celle-ci est marquée par l’utilisation du *pluperfect*, qui figure une antériorité par rapport au moment en cours dans le passé, temps de la narration. Le travail de mémoire initie alors la quête du personnage. Si dans *The Last Gentleman* Will tentait de définir sa place dans le monde et ne pouvait y parvenir parce qu’il refusait de reconnaître l’influence cruciale du passé sur le présent, il souhaite désormais rattraper le temps qui lui a échappé pour comprendre à la fois ce qui est arrivé à son père et la source de sa dépression.

La signification de l’aparté textuel devient plus claire lorsque l’on comprend que le passé se rejoue et justifie l’attirance soudaine de Will pour le suicide. En effet, son père insiste, tel un spectre hantant sa mémoire, “*You and I are the same (...) You are like me. We are two of a kind*” (SC 55). Dans *Spectres de Marx*, Jacques Derrida explique que « Le spectre est *de l’esprit*, il en participe, il en relève alors même qu’il le suit comme son double fantomal »⁸⁶. Tout a lieu dans l’esprit de Will, qui erre depuis le suicide de son père entre un présent décevant et un passé inexplicable. Il évolue dans cette non-vie que Julia Kristeva associe aux mélancoliques et qu’il reconnaît lui-même : “The name of the enemy is death, he said, grinning and shoving his hands in his pockets. Not the death of dying but the living death” (SC 271).

Le souvenir s’impose alors et reprend sa place dans l’histoire de Will, ce qui confirme les dires de Paul Ricœur : « En se souvenant de quelque

84 David C. Dougherty, “Ghosts of the Old South: Walker Percy’s Conservative Horrors,” *West Virginia University Philological Papers* 28 (1982): 154.

85 Gérard Genette, *Figures I* (1966 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1976) 46.

86 Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale* (Paris : Galilée, 1993) 201.

chose, on se souvient de soi »⁸⁷. Pour Will, c'est en rappelant le souvenir de la mort du père que la vie pourra prendre un sens. Dans un article sur le fantôme, Charles Grivel explique :

*Le fantôme est un phénomène familial [...] c'est la figure de l'autre [...] un fait psychique [...] le fantôme figure substitutivement l'autre, il occupe, pour soi, la place du secret d'un autre ; il manifeste qu'il y a dans l'autre (...) un secret pour moi. [...] cette « apparition » exprime, en somme, le lien inavouable tant d'amour que de haine qui lie [deux personnes] [...]. Le fantôme est à la place de quelque chose qui ne saurait être dit.*⁸⁸

Le fantôme qui hante les pages de *The Second Coming* est le symbole de 'quelque chose qui ne saurait être dit', c'est-à-dire le suicide ; la quête de Will a pour but d'élucider les raisons de celui de son père mais aussi de comprendre le message qu'il lui a laissé : "he was trying to tell me something before he did it. Yes, he had a secret and he was trying to tell me and I think I knew it even then and have known it ever since but now I know that I know and there's a difference" (SC 62). Comme Binx Bolling, Will doit comprendre l'origine de son mal-être avant de pouvoir réellement s'en détacher : "he realized that he was doing exactly the same things he did when [his wife] was alive" (SC 122). Une fois que Will est parvenu à sortir du malaise dans lequel il s'est jusque-là complu, il peut véritablement renaître : "Something had given him leave to live in the present" (SC 123). Comme pour valider sa découverte, son nouvel espoir, Will décide de partir à la recherche de Dieu en s'isolant dans un lieu qui changera sa destinée.

De la même manière que dans *The Last Gentleman*, c'est par l'intermédiaire d'un déplacement spatial que Will tente de trouver les réponses à ses interrogations ; aussi, comme l'affirme Percy,

the physical travels of my main character were the physical analogue of his spiritual odyssey. He was on the move geographically and spiritually at the same time. It seemed appropriate for him to be moving. He is *Homo viator*.⁸⁹

Le seul déplacement physique, dans *The Second Coming*, est le départ de Will pour une grotte, ce que Mircea Eliade apparenterait à une « mort initiatique », c'est-à-dire une mort qui « met un terme à une existence (...) »

87 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2003) 115.

88 Charles Grivel, « Du fantôme », *Mana* 1, « Le fantastique » (1983) : 36-37, 38.

89 Carlton Cremeens, "Walker Percy: The Man and the Novelist: An Interview" 285.

pour en recommencer une autre, régénérée »⁹⁰. La description qui en est donnée incite à penser que le personnage est sur le chemin de la renaissance : “he had to turn his head sideways like a baby getting through a pelvis. Progress could only be made by a slow scissors kick and rowing with his elbows. Once he got stuck. The mountain pressed on his back” (SC 209). Will s’approche symboliquement du ventre de sa mère afin de pouvoir renaître si le signe qu’il attend lui parvient. Ainsi, l’espace, comme l’explique Bachelard, devient lieu : « L’espace saisi par l’imagination ne peut rester l’espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. (...) Il concentre de l’être à l’intérieur des limites qui protègent »⁹¹. En s’appropriant l’espace, Will le transforme en lieu intime d’une renaissance qui est malgré tout associée à la mort puisqu’il décrit son entreprise de la manière suivante :

My project is the first scientific experiment in history to settle once and for all the question of God’s existence. [...] My experiment is simply this: I shall go to a desert place and wait for God to give a sign. If no sign is forthcoming I shall die. But people will know why I died: because there is no sign. (SC 192, 193)

À l’instar du naufragé dans l’essai “The Message in the Bottle” de Percy, Will est à la recherche d’une nouvelle (‘a piece of news’), c’est-à-dire “a knowledge which cannot possibly be arrived at by any effort of experimentation or reflection or artistic insight.”⁹² Ce que suggère Percy, c’est qu’il faut s’armer de patience si l’on veut atteindre la connaissance. Lorsque Will accepte de se remémorer l’innommable, c’est-à-dire le suicide de son père, et au moment même où il décide de choisir le désespoir, une quête intérieure devient possible : “And, strange to say, at the very moment of his remembering the distant past, the meaning of his present life became clear to him, instantly and without the least surprise as if he had known it all along but had not until now taken the trouble to know that he knew” (SC 71). Le roman, déjà par son titre, relève d’une littérature apocalyptique ; le contexte et la façon dont Will a cette révélation rappellent les commentaires de Gary

90 Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères* (1957 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1997) 274.

91 Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace* (1957 ; Paris : Presses Universitaires de France/Quadrige, 1992) 17.

92 Walker Percy, “The Message in the Bottle,” *The Message in the Bottle* 126.

M. Ciuba à propos de *Lancelot* : "Basic to apocalyptic literature is the revelation of divine secrets to a privileged individual."⁹³

Bien que Will fasse le choix de la vie, sa décision de s'écarter de la civilisation est inextricablement liée au suicide : "My suicide will represent progress in the history of suicide. Unlike my father's, it will be done in good faith, logically, neatly, and unobtrusively..." (SC 211). En dépit de sa volonté de ne pas répéter les actions de son père, Will en réfère toujours à cette suprême autorité. Le but de la narration est proche de celui de Freud dans ses travaux : il faut « obtenir la reconstruction du sujet ». On comprend, grâce aux injonctions de Will, que « Le centre de gravité du sujet est [une] synthèse présente du passé qu'on appelle l'histoire »⁹⁴. Cette synthèse se fait d'autant plus visible qu'au cours d'une de ses réminiscences le narrateur déclare : "he became his father" (SC 215). Il est cependant important de souligner qu'à ce stade Ed Barrett n'a pas encore attenté à sa vie, c'est donc à un père d'avant la chute que Will s'identifie, à un « père symbolique » dirait Lacan car « inaccessible sauf à forger une construction mythique »⁹⁵. Vers la fin du roman, Will montre de quelle manière sa vie et celle de son père s'entremêlent, résultat de sa prise de conscience que son père voulait l'emmener avec lui dans la mort :

South Georgia, Alabama, Mississippi, he thought, watching the great Watusi prince. And my father and his near death in the Georgia swamp and my near death and later his death in Mississippi and my being at his death and his wanting me to be there, his wanting me to see his brain exploded, expanding like the universe and plastering the attic with neurones like stars in the night sky. Why did he want me to be there? To show me what? Now I know. To show me the one sure sweet exodus. Yes, that's it, that's what he was first giving me in Georgia, then telling me and finally showing me, and now at last I know. (SC 323-324, je souligne)

Ce passage montre clairement les parallèles entre l'expérience du père et celle du fils. La seconde phrase, qui ne comprend pas moins de six 'and', semble reproduire les battements de cœur de Will alors qu'il se remémore le contexte dans lequel son père s'est suicidé et se trouve pris d'angoisse. Dans le même temps, cette phrase résonne comme un combat entre père

93 Gary M. Ciuba, "The Omega Factor: Apocalyptic Visions in Walker Percy's *Lancelot*," *American Literature: A Journal of History, Criticism and Biography* 57.1 (March 1985): 99.

94 Jacques Lacan, « La résistance et les défenses » (1954), *Le Séminaire, Livre 1, Les Écrits techniques de Freud* (1975 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1998) 61, 62.

95 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre IV, La Relation d'objet* (Paris : Seuil, 1994) 210.

et fils grâce à un jeu sur les adjectifs possessifs. Will ne peut gagner la partie car son père l'attire inmanquablement dans une spirale mortifère : à ses trois 'my' répondent cinq 'his'. L'explosion finale suggère une constellation infinie de souvenirs figurée par les neurones qui se dispersent tels des étoiles. La narration a permis à Will de rassembler les souvenirs et de réfléchir à la mort. La répétition de 'Now I know', avec la variation importante 'now at last I know', confirme que chez Percy, c'est seulement "the imminent possibility of death [that] can restore any purpose to the living."⁹⁶ En conséquence, le suicide d'Ed représente également, une fois que Will l'a analysé, une possibilité de réentrée dans le monde.

Il apparaît clairement que les trois romans étudiés ici permettent d'extérioriser ce que Julia Kristeva nomme des « révoltes intimes ». En effet, pour Binx et Will, « retrouver le temps, ce serait non pas seulement le désenfouir ou le désinhiber, mais carrément le faire advenir : extraire le senti de son appartement obscur, l'arracher à l'indicible, donner un signe, sens et objet à ce qui n'en avait pas »⁹⁷. Les fantômes du passé sont des pères ou des frères, des figures souvent tutélaires, ce qui implique qu'ils jouent un rôle fondateur dans la vie de Binx et de Will. Pour Pascal Aquien, « Le fantôme suppose la hantise et la hantise implique l'incorporation délétère. La question est de savoir ce qui se passe lorsqu'on est habité par ce qui est à la fois intrus et paradoxalement inscrit de façon productive dans le psychisme... »⁹⁸. Les deux personnages de Percy doivent d'abord donner sens aux pressions du passé avant de les intégrer et de pouvoir s'en libérer.

Dans la littérature du Sud, c'est Faulkner qui apparaît comme une présence fantomatique, un spectre métaphorique ; il est bon gré mal gré le guide de ceux qui continuent une œuvre qu'André Bleikasten décrit comme « une vaste autobiographie du Sud »⁹⁹. Flannery O'Connor déclarait par

96 Jack Hicks, "The Lesions of the Dead: Walker Percy's *The Last Gentleman*" 163.

97 Julia Kristeva, *La Révolte intime : Pouvoirs et limites de la psychanalyse II* (1997 ; Paris : Fayard/Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 2000) 90.

98 Pascal Aquien, « Psychanalyse du spectre : Les fantômes de Ted Hughes », *La Lettre et le fantôme : Le spectral dans la littérature et les arts (Angleterre, États-Unis)*, dirs., Élisabeth Angel-Perez et Pierre Iselin (Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006) 119.

99 André Bleikasten, « Oublier Faulkner » 14.

exemple, "The presence alone of Faulkner in our midst makes a great difference in what the writer can and cannot permit himself to do. Nobody wants his mule and wagon stalled on the same track the Dixie Limited is roaring down."¹⁰⁰ En 1984, Walker Percy regardait lui aussi vers Faulkner pour définir la nature de son écriture : "I would like to think of starting where Faulkner left off, of starting with the Quentin Compson who didn't commit suicide. Suicide is easy. Keeping Quentin Compson alive is something else..."¹⁰¹ *The Second Coming* symbolise chez Percy une renaissance du Sud et le roman peut être considéré comme l'aboutissement des problématiques développées depuis *The Moviegoer*. Si dans l'un de ses romans non publiés, le personnage principal trouve la mort, Percy n'aura pas recours à une décision si radicale une fois qu'il aura élaboré une théorie selon laquelle l'éventualité de la mort amène la vie.

100 Flannery O'Connor, "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction" (1960) rpt. in *Mystery and Manners: Occasional Prose*, eds., Sally and Robert Fitzgerald (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1961) 45.

101 Jo Gulledge, "The Reentry Option: An Interview with Walker Percy," *The Southern Review* 20.1 (1984) 107.



CHAPITRE TROIS

UNE ESTHÉTIQUE DE LA MORT : « HANTOLOGIE » PRICIENNE

Time is the acid in which we all live. It's what ultimately eats us up.

Reynolds Price¹

Si la mort est le réel, et si le réel est l'impossible, on s'approche de la pensée de l'impossibilité de la mort.

Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*²

La mort s'inscrit en filigrane dans l'œuvre de Reynolds Price. Son premier roman, *A Long and Happy Life*, s'ouvre sur l'enterrement de Mildred, morte en couches avant que Rosacoke Mustian n'ait eu le temps d'aller la voir pour lui souhaiter "A long and happy life."³ Naissance et mort sont intimement liées dans ce premier opus. En effet, l'enfant qui vient au monde dans le foyer de Milo, le frère de Rosacoke, est mort-né. À la suite de Constance Rooke, on peut donc conclure que les bébés « occupent un espace liminal entre deux mondes »⁴. Lorsque Price ne décrit pas des mises au monde mortelles pour la mère ou pour l'enfant, c'est vers des adolescents qu'il se tourne. Dans l'une de ses premières nouvelles, "Michael Egerton," qui narre la crise d'adolescence du personnage éponyme, il laisse le lecteur décider si Michael se suicide ou non, en optant pour une fin ouverte dans laquelle le narrateur n'ouvre pas la porte qui révélerait si

1 Reynolds Price cité dans Paula Gallant Eckard, "Good Hearts: Immersed in Time," *South Carolina Review* 28.2 (Spring 1996): 78.

2 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre* (1980 ; Paris : Gallimard, 2002) 186.

3 Reynolds Price, *A Long and Happy Life* (New York: Atheneum, 1962) 26.

4 "Babies [occupy] the border between two worlds." Constance Rooke, *Reynolds Price* (Boston: Twayne, 1983) 19.

oui ou non Michael a commis l'irréparable⁵. Le second roman de Price, *A Generous Man*, revient sur les Mustian dans une tranche temporelle qui précède celle présentée dans *A Long and Happy Life* : l'écrivain crée ainsi un passé à ses personnages et reconnaît lui-même que le sujet est avant tout la perte⁶, perte de l'innocence de l'enfant qui entre dans l'adolescence. Rosacoke perçoit ce changement comme une rupture du lien fraternel qui l'unit à Milo. Dans un rêve elle l'entend s'exclamer : "I am almost a man, I must fall to rise."⁷ *A Generous Man* développe le thème du parcours initiatique cher à Price et fait également figurer des éléments surnaturels et des présences fantomatiques. James A. Schiff note à ce propos qu'avec son second roman, "Price is suggesting an individual's dead ancestors can genetically work through that individual and help determine his fate."⁸ La mise en fiction de fantômes a donc pour Price un but proche de celui que l'on a relevé chez Percy.

Dans le troisième roman, *Love and Work*, la mort des parents du narrateur, Eborn, force ce dernier à s'interroger sur sa vie de couple et sur l'amour qu'il porte à sa femme. Les fantômes des parents apparaissent dans le but de délivrer un message qu'ils n'avaient pas pu formuler de leur vivant⁹ ; le narrateur finit par comprendre que "the dead have their own lives" (*LW* 143) et fait ainsi écho à son créateur, qui expliquait lors d'un entretien :

I do strongly suspect, even avow the existence and presence of forms of reality quite beyond those forms which we encounter in our daily routines. And whether or not those forms do manifest themselves – ever, in observable, sensually perceptive ways – certainly there can be no question that the dead linger, most powerfully, in our lives; the meaningful dead, those people who by the time most men have reached the age of twenty-one

-
- 5 Voir Reynolds Price, "Michael Egerton," *The Names and Faces of Heroes* (New York: Atheneum, 1963) 54-63.
 - 6 Voir Reynolds Price, "News for the Mineshaft: An Afterword to *A Generous Man*" (1968), rpt. in *Things Themselves: Essays and Scenes* (New York: Atheneum, 1972) 74.
 - 7 Reynolds Price, *A Generous Man* (New York: Atheneum, 1966) 67.
 - 8 James A. Schiff, *Understanding Reynolds Price* (Columbia: University of South Carolina Press, 1996) 49.
 - 9 Reynolds Price, *Love and Work* (New York: Atheneum, 1968) 142. Les références à ce roman apparaîtront désormais dans le texte précédées de l'abréviation *LW*.

stand as one's ancestors on the black side of death in relation to our present continuing lives.¹⁰

Au centre des textes de Price on retrouve toujours une quête de transcendence, la recherche de réponses à des questions existentielles, qu'il est impossible de séparer d'une perception presque mystique des événements. Dans son introduction à *La Lettre et le Fantôme*, Élisabeth Angel-Perez rappelle que « le spectral, c'est ce qui n'existe pas vraiment, ce qui relève du spectacle, de la vue (spectre vient du verbe latin 'specio', qui signifie 'regarder'), du simulacre ('spectrum') »¹¹. Tout serait donc question de perception : comment regarder l'autre ? comment donner sens à des impressions qui s'apparentent à ce que Kristeva désigne comme « l'étrangeté [qui] est en nous »¹² ? Lynn Veach Sadler rapproche l'attirance de Price pour les spectres de la notion de 'Southern Gothic' :

Some of his works (...) at first glance seem to outdo traditional Southern Gothic in their suicides, intense and tortuous family relationships bordering on incest, overwhelming introspection and involvement with the past, death in childbirth, guilt induced by the death of one's mother in childbirth...¹³

Dans sa fiction, Price a recours à ce que Derrida nomme « une hantologie », une « logique de la hantise [qui] ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être. Elle abriterait en elle, mais comme des lieux circonscrits ou des effets particuliers, l'eschatologie et la téléologie mêmes »¹⁴. Cette « hantologie » se retrouve dans *The Surface of Earth*, *The Tongues of Angels* et *Noble Norfleet*, trois récits dans lesquels les fantômes du passé – que ce soient des personnes

10 Wallace Kaufman, "Notice I'm Still Smiling: Reynolds Price" (1966, 1970), rpt. in *Kite-Flying and Other Irrational Acts: Conversations with Twelve Southern Writers*, ed., John Carr (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1972) 83.

11 Élisabeth Angel-Perez, « Introduction », *La Lettre et le fantôme : Le spectral dans la littérature et les arts (Angleterre, États-Unis)*, dirs., Élisabeth Angel-Perez et Pierre Iselin (Paris : Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2006) 3.

12 Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes* (1988 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1991) 268.

13 Lynn Veach Sadler, "The 'Mythical Grotesque' in the Life and Works of Reynolds Price," *The Southern Literary Journal* 21.2 (Spring 1989): 27.

14 Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale* (Paris : Galilée, 1993) 31.

qui font retour ou des regrets qui font surface – parviennent à rétablir leur place dans le présent. Pour Patricia Yaeger,

We live in a world that is haunted, knows it is haunted, and denies its own hauntedness. (...) ghosts are notoriously hard to see. They not only hide in old houses and graves, but behind letters, in bottles, and in the intersitices between products. Their traces are everywhere.¹⁵

La fiction de Reynolds Price confirme les propos de Yaeger car chez lui, les fantômes traversent le temps par l'intermédiaire de lettres (*The Surface of Earth*) ou d'objets artistiques (*The Tongues of Angels*). Dans *Noble Norfleet*, Price s'attache à dépeindre le fantôme de la violence familiale qui pèse sur le personnage éponyme.

Dans une note, Price retrace l'origine de *The Surface of Earth* et fait ressortir la parenté du roman avec la nouvelle éponyme de son premier recueil de nouvelles, *The Names and Faces of Heroes* :

I was first aware of the impulse for *The Surface of Earth* in 1961, shortly after finishing *A Long and Happy Life*. It seemed to me then, as I began a notebook of sketches, to have arrived clear and ready for transcription – a story of the interdependence of an alcoholic father and his young son as they travelled, on the father's job, through eastern North Carolina in the dazed and peaceful but threatened summers of the Second World War: a dead mother, the father's new love and guilt, the boy's great longing for love and knowledge, a caretaking aunt.

I knew at once that the story was mine (though not literally), an attempt to meditate on certain bafflements and joys of my own childhood and youth, maybe even an allegory of those years with their passion for love at the visible source, my childish certainty of the necessity and ease of such a mutual gift – a certainty which no longer seems childish.

But despite months of elaborate notes and a concerted attempt to begin, the story refused. I think I can see now that I did not *know* the story or knew only that piece of it which I recorded briefly as "The Names and Faces of Heroes."¹⁶

Comme le suggèrent ces commentaires, *The Surface of Earth* repose très largement sur l'expérience de l'écrivain, qui semble traduire sa propre vie en fiction. On retrouve ici ce qu'Élisabeth Lamothe a appelé dans un article

15 Patricia Yaeger, "Ghosts and Shattered Bodies, or What Does it Mean To Still Be Haunted by Southern Literature?" *South Central Review* 22.1 (Spring 2005): 87.

16 Author's note – (June 75) in *The Reynolds Price Papers*, Rare Book, Manuscript, and Special Collections Library, Duke University, Durham, North Carolina. Box WP11 of 76.
Une version remaniée de ce texte a paru en 1976 en introduction aux notes de travail de Price sur le roman, sous le titre "Given Time: Beginning *The Surface of Earth*," *Antaeus* 21/22 (Spring/Summer 1976): 57-64.

consacré à Katherine Anne Porter « la métaphore de la germination »¹⁷. Comme Porter, Price a dû « dompter la profusion et (...) procéder à l'élagage des mots »¹⁸. L'insertion de lettres dans le récit permet à Price d'aller droit au but sans avoir besoin de décrire les situations avec minutie, puisque les personnages en ont connaissance. La fiction de Porter, nous dit Élisabeth Lamothe, est fondée en grande partie sur « des détails sur l'histoire de [sa] famille » même si « elle hésitait (...) à exploiter dans la fiction l'inépuisable réserve de l'histoire familiale »¹⁹. Contrairement aux archives de Porter, les notes de Price citées ci-dessus suggèrent que l'écrivain a su, pour sa part, puiser dans sa propre histoire pour donner à sa narration une valeur plus authentique. À la lecture de ces notes le lecteur comprend que la scène décrite par Price dans cette nouvelle a trouvé sa place dans la dernière partie du roman, lorsque Rob et son fils Hutch traversent la Caroline du Nord. De plus, le fidèle serviteur de Forrest puis de Rob, Grainger, n'est autre que le double fictionnel de Grant, le domestique noir qui fascinait le jeune Reynolds et auquel il consacra une nouvelle dans *The Names and Faces of Heroes*, "Uncle Grant"²⁰. Dans ses notes, Price indique en effet : "the marriage of Uncle Grant and Nell Long, as a counterpoint to a young white couple."²¹ Le réel semble donc envahir la fiction et désigner l'œuvre de Price comme le récit masqué de sa vie. Telle une autobiographie, son œuvre s'offre au lecteur comme une tentative de transmission intergénérationnelle à travers laquelle l'auteur conte son histoire sous le masque de la fiction.

A Great Circle: The Mayfield Trilogy se présente sous la forme d'un cycle narratif qui s'apparente à une saga familiale, qui s'ouvre en mai 1903

17 Élisabeth Lamothe, « 'Décomposition et efflorescence, ponction lombaire et accouchement, mise en lambeaux et tissage'. De l'œuvre du corps au corps de l'œuvre : aspects mortifères et fertiles du processus créateur chez Katherine Anne Porter », *Création au féminin. Volume 1 : Littérature*, dir., Marianne Camus (Dijon : Presses Universitaires de Bourgogne, 2006) 61.

18 Élisabeth Lamothe, « Décomposition et efflorescence... » 61.

19 Élisabeth Lamothe, « Les lettres et essais de Katherine Anne Porter : marginalia ou magnus opus? » in *Textes et Genres II : Sens et Figures de la Marge dans la littérature féminine de langue anglaise*, eds. Claire Bazin et Marie-Claude Perrin-Chenour (Nanterre : Publidix, 2006) 244.

20 Reynolds Price, "Uncle Grant," *The Names and Faces of Heroes* 110-137.

21 Reynolds Price, "Given Time: Beginning *The Surface of Earth*," 61.

pour se refermer quatre-vingt-dix ans plus tard, en août 1993. Dans les trois romans (*The Surface of Earth*, *The Source of Light* et *The Promise of Rest*), les rapports familiaux sont souvent remplacés par des échanges épistolaires et des objets qui circulent d'une génération à l'autre. Plus que ne le seraient des paroles, les lettres demeurent des preuves du passé et dictent le sens du présent. Elles jouent le même rôle que les fantômes chez Percy, Taylor et Grau, en figurant à la fois le passage du temps et la mort qui hantent les personnages.

Dans *The Tongues of Angels*, le narrateur est rongé par la culpabilité, hanté par un passé qui demeure inexpliqué, et se présente au début du récit comme prisonnier entre présent et passé. En racontant un épisode problématique il espère pouvoir justifier l'attitude qu'il a maintenue envers ses proches pendant de longues années d'interrogations :

I'm as peaceful a man as you're likely to meet in America now, but this is about a death I may have caused. Not slowly over time by abuse or meanness but on a certain day and by ignorance, by plain lack of notice. Though it happened thirty-four years ago, and though I can't say it's haunted my mind that many nights lately, I suspect I can draw it out for you now, clear as this noon. I may need to try.²²

L'utilisation de la conjonction 'but' met l'accent sur le simulacre d'une identité apparemment commune et insiste sur la divergence qui existe entre le dehors (le visage que le personnage présente au monde) et le dedans (son sentiment de culpabilité). La difficulté à dire s'exprime dès la seconde phrase par le recours à la parataxe : l'introduction dans le texte d'une phrase sans verbe indique que le but de la narration sera de trouver le verbe approprié pour définir le rôle du narrateur dans la mort à laquelle il fait référence. Le fait que 'though' soit répété deux fois montre une certaine réticence de la part du narrateur, qui ne cesse de se retirer en utilisant soit le modal 'may', soit des verbes que l'on pourrait qualifier de restrictifs ('suspect'). Pour exorciser ses démons, le narrateur emploie, à l'instar de Blue Calhoun, le mode confessionnel.

Avec *Noble Norfleet*, Price utilise les traits les plus violents du genre gothique et affuble le personnage éponyme d'une histoire familiale des plus morbides ; on peut lire dans un compte-rendu : "Price (...) takes the Southern gothic genre out for one more shaky spin."²³ On retrouve dans ce roman

22 Reynolds Price, *The Tongues of Angels* (New York: Atheneum, 1990) 1. Les références à ce roman apparaîtront désormais dans le texte précédées de l'abréviation TA.

23 Compte-rendu anonyme dans *Publishers Weekly* (27 May 2002): 33.

l'un des traits qu'observe Irving Malin dans son étude sur le *New American Gothic* lorsqu'il note : "Because the family is usually considered a stable unit, new American Gothic tries to destroy it – the assumption is that if the family cannot offer security, nothing can."²⁴ Un travail sur l'ouverture du roman permettra de comprendre comment Price parvient à créer un effet de tension qui a pu susciter chez certains lecteurs un sentiment de malaise. Barbara Bennett note à la fin de son entrée dans le *Dictionary of Literary Biography* :

While not a totally satisfying story because of its many unresolved episodes and confusing sequences – including several visionary experiences – the novel is important because it re-examines many of Price's ongoing concerns: definitions of sin, the results of guilt, the role of God in human lives, and the overwhelming but underanalyzed meaning of sex in the lives of humans. As he often does, Price leaves many of these subjects open-ended, preferring instead to ask the questions but not answer them.²⁵

Dans la dernière section de ce chapitre, on tentera de montrer dans quelle mesure Price parvient avec *Noble Norfleet* à cristalliser ses propres sentiments vis-à-vis de la figure de la mère, qu'il voit comme un objet de désir et de crainte : "I adored [my mother] and was both tremendously in love with her and also very afraid of her because I knew she had this wild frightened-deer in her who was liable to bolt at any moment."²⁶ Ces commentaires laissent à penser que Price avait depuis longtemps l'idée d'aborder la question de la mère maléfique et qu'avec *Noble Norfleet* il traite d'un sujet qui l'a longtemps préoccupé.

1. Des correspondances mortifères aux « transfusions de vie » : *The Surface of Earth*

"Everyone tells stories around here. Every place, every person has a ring of stories around them, like a halo almost."²⁷ Ces mots prononcés par

24 Irving Malin, *New American Gothic* (Carbonale and Edwardsville: Southern Illinois Press, 1962) 50.

25 Barbara Bennett, "Reynolds Price," *American Novelists since World War II*, eds., James R. Giles and Wanda H. Giles (Detroit, MI: Thomson Gale, 2003) 280.

26 Daphne Athas, "Reynolds Price: From the Front Porch of Eastern North Carolina to the Major Libraries of the World..." *Listen* (April 1987): 7. Cité dans Lynn Veach Sadler, "The 'Mythical Grotesque' in the Life and Works of Reynolds Price" 33.

27 Shirley Ann Grau, *The Keepers of the House* (1964; New York: Avon, 1985) 12.

Abigail dans *The Keepers of the House* pourraient s'appliquer à bien des romans de la littérature du Sud et ils trouvent un écho tout particulier dans *The Surface of Earth*. La fugue amoureuse d'Eva Kendal s'impose comme le moment central du roman, puisque c'est l'union de la jeune fille à son professeur, Forrest Mayfield, qui donne naissance à l'histoire familiale qui est contée²⁸. Si l'anecdote de la fugue apparaît à plusieurs reprises au cours de la narration, le portrait qu'en brosse Eva à Min peu avant le mariage de son petit-fils semble le plus parlant car pour elle, ce récit de jeunesse « vaut le coup d'être entendu » (“worth your time”²⁹) :

“When I was sixteen and had just finished school, the night before commencement, I got up off that stoop right there and walked through this house and out the back door to marry in secret a man almost twenty years older than me, who had been my teacher. For two reasons only, as far as I can see, and I've looked for reasons – I thought I was unhappy living with my mother (I was far from her favorite; we were too much alike); and I thought that no honor would ever come to me like the honor of that kind gentle man asking me to be his: for life as you say.” (SOE 241)

Eva avoue ici que ce n'est pas son amour pour Forrest qui l'a amenée à fuir le foyer familial ; c'est plutôt, comme l'a expliqué Simone Vauthier au sujet de *A Long and Happy Life*, « le nom [qui] est l'objet de la quête (...) » puisqu'en « lui donnant son nom », Forrest, comme Wesley pour Rosacoke, « la baptise à une vie nouvelle et lui révèle son destin »³⁰. C'est aussi parce qu'elle se sentait exclue, mal-aimée, qu'Eva s'est tournée vers Forrest, le seul qui semblait faire preuve à son égard de l'attention et de l'amour qu'elle aurait souhaité recevoir de sa mère. Cette union secrète a permis à Eva de combler en partie le manque d'affection maternelle (on apprend en effet que si elle n'est pas l'enfant préféré de sa mère, elle est celui de son père). Cela dit, bien que la mère d'Eva soit incapable de lui montrer son amour dans leurs rapports quotidiens, un état de fait qui est clairement mis en avant, c'est l'annonce de la mort imminente de sa fille des suites de son

28 Dans un entretien avec Liana Borghi, Price explique que comme la majeure partie de la trilogie, cet événement a des sources biographiques. Voir “On *The Surface of Earth*: An Interview Edited by Liana Borghi.” *Dismissura: Rivista Bimestrale di Produzione & Crit. Culturale* (Alatri, Italy) 39-50 (1980): 42.

29 Reynolds Price, *The Surface of Earth* (New York: Atheneum, 1975) 241. Les références à ce roman apparaîtront désormais dans le texte précédées de l'abréviation SOE.

30 Simone Vauthier, « Nom et visage dans *A Long and Happy Life* », *Recherches Anglaises et Américaines* 5 (1972) : 251.

accouchement qui tuera la mère³¹. On peut lire dans cet événement un trait du gothique qui, ainsi que le remarque Maurice Lévy, manifeste un intérêt tout particulier pour tout ce qui se rapporte au corps : « Le corps en tant qu'entité sexuée, promis à la souffrance et à la mort – et non pas en tant qu'objet sublimé ou 'glorieux' – émerge parfois avec le Gothique, qui mit d'abord l'accent sur la souffrance et la mort »³². Dans une lettre à son fils, Eva admettra plus tard que l'absence d'affection maternelle dont elle a souffert a faussé son jugement :

"It turned out later in her awful death that she cared a good deal about me and my life. I had never really known it. She had never tried to tell me, yet I pressed her to death; and she let me do it in absolute silence, though she left a message that made a lot plain."
(SOE 280)³³

Le silence de Mrs. Kendal est donc responsable des décisions fatales d'Eva. Ne trouvant pas chez les siens la parole qu'elle cherchait, la jeune fille n'est jamais devenue « l'Autre » dont parle Jacques Lacan. La situation démontre bien

que la parole ne commence qu'avec le passage de la feinte à l'ordre du signifiant, et que le signifiant exige un autre lieu, – le lieu de l'Autre, l'Autre témoin, le témoin autre qu'aucun des partenaires, – pour que la Parole qu'il supporte puisse mentir, c'est-à-dire se poser comme Vérité³⁴.

Ironiquement, la mort annoncée d'Eva ramène Mrs. Kendal à sa propre histoire : au début du roman, le lecteur a en effet appris à travers les révélations de Bedford Kendal, le père d'Eva, que la mère de Mrs. Kendal avait péri après lui avoir donné naissance³⁵ et que son père s'était alors

31 Notons au passage que c'est par l'intermédiaire d'une lettre de Forrest à Mrs. Mayfield que la nouvelle est transmise (SOE 30-31).

32 Maurice Lévy, « Aspects du corps gothique : Histoire, discours et fantasme », *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction : Figures et fantasmes*, dir., Françoise Dupeyron-Lafay (Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2006) 70.

33 Toutes les lettres qui s'inscrivent dans le récit sont présentées en italiques, ce qui confirme les propos de Philippe Dubois dans *L'Espace et la lettre* (Paris : Union Générale d'Édition, 1977) : « l'obliquité typographique réalisée par l'italique joue toujours dans un système oppositionnel (...) elle implique le destinataire par une connivence secrète et énigmatique » (248).

34 Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir » (1960), *Écrits II* (1966 ; Paris : Éditions du Seuil, 1999) 287-288.

35 La fiction de Price regorge d'exemples où grossesse et mort sont placées sur le même plan. Voir par exemple l'étude du premier roman que propose Simone Vauthier.

donné la mort. L'histoire familiale se présente comme un poids pour les personnages, un trait récurrent dans la fiction pricienne. Ce sont les demandes des enfants qui amènent Bedford à révéler les secrets de son épouse : “What’s shameful, sir, in wanting the truth? We’re all nearly grown. We’ve heard scraps of it all our lives – lies, jokes. We are asking to know. It’s our own story” (SOE 3). Pour toute réponse, Bedford se retranche derrière l’argument suivant : “It would kill your mother to hear it” (SOE 3). On trouve dans l’attitude des enfants une caractéristique que Bernard Brugière relève chez Browning et qu’il décrit à l’aide d’une belle formulation : « Le désir de la vérité est dans le temps comme l’écharde d’une absence qui révèle profondément la nature frustrante du temps »³⁶.

Le passé se révèle être, comme le *pharmakon* de Platon dont parle Derrida, « à la fois remède et poison, [...] un *logos* (...) à la fois bon et mauvais »³⁷. Le commentaire de Bedford est clairement proleptique puisque la lettre de Forrest annonçant la mort semble-t-il toute proche d’Eva réveille en Mrs. Kendal la culpabilité qu’elle s’était efforcée de refouler. On trouve ici un bon exemple de ce que Julia Kristeva analyse dans *Soleil noir* : « la chose s’inscrit en nous sans souvenir, complice souterraine de nos angoisses indicibles »³⁸. La missive plonge Mrs. Kendal dans un désespoir tel qu’elle se laisse mourir, ce qui vérifie la théorie de Derrida selon laquelle « le *pharmakon* est ce supplément dangereux qui entre par effraction dans cela même qui aurait pu s’en passer et qui se laisse à la fois frayer, violenter, combler et remplacer, compléter par la trace même dont le présent s’augmente en y disparaissant »³⁹.

Lorsque le lourd passé de Mrs. Kendal est révélé au lecteur et expliqué aux enfants, Eva s’exclame : “It was Mother,’ Eva said. ‘The baby that killed his wife was Mother?’” (SOE 4). En prononçant ces paroles, Eva ne sait pas encore qu’en condamnant sa mère elle vient d’initialiser son propre avenir. Le verbe ‘kill’ est fort et Bedford se refuse à l’entendre : “But never say *killed*. She was innocent as if she had come from the moon, and her

36 Bernard Brugière, *L’Univers imaginaire de Robert Browning* (Paris : Éditions Klincksieck, 1979) 132.

37 Jacques Derrida, *La Dissémination* (1972 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1993) 87, 143.

38 Julia Kristeva, *Soleil noir : Dépression et mélancolie* (1987 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001) 65.

39 Jacques Derrida, *La Dissémination* 137.

own father stopped her life in its tracks before she could move. Part of it anyhow” (SOE 4). Privée de famille une première fois alors qu’elle inspirait son premier souffle dans un monde qui n’était pas prêt à l’accepter, Mrs. Kendal croit voir l’histoire se répéter quand elle lit les mots de Forrest : “*Eva is near death*” (SOE 30). La nouvelle fait réapparaître la ‘chose’ que Mrs. Kendal renfermait au plus profond de son cœur ; c’est le réel dont parle Clément Rosset, une forme de présent refoulé, qui prend le dessus sur le non-réel que Mrs. Kendal avait tenté de créer :

Il n’y a pas de mystère *dans* les choses, mais il y a un mystère *des* choses. Inutile de les creuser pour leur arracher un secret qui n’existe pas ; c’est à leur surface, à la lisière de leur existence qu’elles sont compréhensibles : non d’être telles, mais tout simplement d’être⁴⁰.

À la surface, en effet, se lit toute la peine d’une mère qui croit que son enfant est sur le point de mourir, et cette surface réelle, cette parole qui aurait dû être tue puisqu’Eva survit, colore le présent du passé que Mrs. Kendal avait voulu enfouir au plus profond de son âme. La faute incombe donc à Forrest qui a trop tôt condamné sa bien-aimée, la perdant dans le même temps puisqu’après la disparition de sa mère, Eva retournera auprès de son père pour ne plus jamais le quitter. La lettre de Forrest rappelle celles que Claude Richard associe à “Bartleby, the Scrivener” de Melville : « Parvenir au ‘bureau des lettres mortes’ est-ce parvenir à destination ? Bartleby le Scribe, lui-même lettre morte et image du destinataire absent, brûle depuis longtemps déjà des lettres en souffrance »⁴¹. Avec cette lettre, Forrest provoque malgré lui la mort de Mrs. Kendal ; sa missive devient mortifère et impose l’absence au destinataire.

Dans sa dernière lettre à Eva, Mrs. Kendal explique clairement qu’elle a pour but de mourir (“... *my aim is to die*” SOE 40) ; et elle ajoute, “*I do not want to live in a world that will harbor and succor a heart like yours*” (SOE 40). Elle accuse sa fille de reproduire la violence perpétrée par son père à sa naissance et d’être comme possédée par ses actes passés : “*he killed my mother, then himself; and joined with you now, is crushing me*” (SOE 40). Pour Mrs. Kendal, Eva est devenue le corps-réceptacle maléfique de ses hantises passées : par son intermédiaire la malédiction familiale risque de se répéter. Au lieu de « [résoudre] les contradictions d’un corps

40 Clément Rosset, *Le Réel* (Paris : Minuit, 1977) 40.

41 Claude Richard, *Lettres américaines : Essais* (Aix-en-Provence : Alinéa, 1987) 10.

absent et présent », comme le suggère Leila Adham dans un article sur la « poétique de la spectralité »⁴², la possibilité de répétition de l'histoire fait remonter à la surface les peurs de la mère qui devient elle-même, de manière symbolique, le messenger du fantôme. Eva comprend à ce moment-là le mal que son départ a occasionné. Elle sent monter le sentiment de culpabilité qui rongait déjà sa mère mais elle porte tout de même en elle, littéralement inscrit dans son corps ('in her body'), l'espoir de pouvoir s'amender :

The questions that followed now in her silence were not of her mother's clarity of sickness or the justice of the wounds she had surely inflicted (...) but of the nature and depth of those wounds, of the damage to herself, its site in her body, the hope of repair. (SOE 41)

Dans une lettre à Forrest, dans laquelle elle tente de justifier son obligation morale de rester auprès de sa famille, Eva mentionne la terrible missive laissée par sa mère : "... *once I was home, there were awful circumstances holding me here which I did not mention to you last August – a message from Mother that hurt, being true; a letter she left me, delivered by Rena...*" (SOE 89). Aussi comme pour expier le péché dont sa mère l'accuse, Eva va sacrifier sa vie pour son père et l'épauler jusqu'à son décès. Son mariage avec Forrest a révélé son destin et leur séparation lui en confirme l'évidence. D'une certaine façon, Eva apparaît comme une héroïne gothique, tant « [elle est] soumise à la figure du père, mais elle est hantée (...) par la figure de la mère »⁴³, pour reprendre les mots de Maurice Lévy sur le genre.

En effet, malgré la présence de son fils, Rob, Eva n'a d'yeux que pour son père ; dans une lettre à son fils datée de 1925 elle reconnaît son erreur :

That I held you back from your father and his people. I did; I agree. For these two reasons – first, I thought I had harmed you enough in advance by bringing you into the life I could offer, without splitting you into further pieces. (...) Second, your father has not asked for you since Christmas of 1904. Not a word nor a cent. (SOE 150)

Forrest avait envoyé à Eva, en 1904, un présent que Bedford avait retourné sans même le dire à sa fille. Quand celle-ci avait découvert l'existence du

42 Leila Adham, « Mémoire et poétique de la spectralité : Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli », *Culture et mémoire : Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, dirs., Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (Palaiseau : Les Éditions de l'École Polytechnique, Coll. « Cultures, littératures et civilisations », 2008) 475.

43 Maurice Lévy, « Le Gothique postmoderne », *Cycnos* 20.1 (2003): 62.

paquet elle avait demandé des explications à son père, qui n'avait pas hésité à la mettre devant ses responsabilités et ses choix :

"You make it plain that your life is here. Since you came back to this house that morning in August – I never asked a word of what passed that night; I know you sent him away, that's all – since that day, Eva, I determined to help you defend your own will." (SOE 96)

Bedford met avant tout l'accent sur la volonté de sa fille de rester avec les siens et l'incite à se tenir à l'écart de Forrest, privant par la même occasion Rob de père.

D'autres lettres sont à l'origine de la décision que prend Rob de retrouver ce père manquant pour donner un sens à sa vie d'homme. En effet, dans une lettre à Forrest, Grainger explique le comportement de Rob et donne un parfait exemple de l'effet que l'absence de père peut avoir sur les fils : "... you know how young he is but here just lately he gone off the track more times than one, drinking heavy and leaning on women, one colored" (SOE 183). Rob, désorienté, choque Grainger par son attitude, alors que ce dernier est lui-même un homme de couleur. Il ne faut pas oublier que l'action se situe dans le Sud des années 1920 : les règles strictes de ségrégation raciale sont ici palpables et renforcent l'idée que Rob est un jeune homme égaré. Les codes sont sans nul doute hypocrites puisque Grainger est le petit-fils illégitime du père de Forrest ; mais la parenté qui unit les deux reste au niveau du non-dit, du secret⁴⁴.

En s'affichant au bras d'une jeune femme de couleur, Rob rompt le code. C'est à la suite de la mise en garde de Grainger concernant l'honneur de Rob, et par là même celui de sa famille, que Forrest décide d'écrire à son fils pour le rencontrer et lui donner, il l'espère, la « colonne vertébrale » qui lui a manqué jusque-là. Ainsi, faisant suite à la lettre-convocation de Forrest, la transmission intergénérationnelle peut commencer ; Rob voit d'ailleurs cette première véritable rencontre comme une « transfusion de vie » ("transfusion of life" SOE 203), transfusion qui s'opère grâce aux histoires que lui conte son père ; celles-ci n'apparaissent pas dans la narration, comme si elles avaient déjà été trop ressassées⁴⁵. À l'origine de

44 Forrest offre même une belle boutade lors d'une conversation avec Rob : "No doubt we've got kin, all shades and grades, scattered broadcast all along the eastern seaboard; my father needed frequent company" (SOE 197).

45 Dans la lettre qu'il écrit à Rob après avoir compris que son fils a repris la route, il explique : "I have nothing if not a long stream of words, but we are after all amending

la transmission intergénérationnelle est la lettre, et cette dernière regorge bien souvent de secrets dont seules deux personnes (parfois trois) connaissent les pouvoirs et les dangers. La lettre joue le rôle de ce que l'on pourrait appeler une trace spectrale en cela que comme l'explique Jean-François Peyret, « Les spectres sont des déchets parce qu'ils sont ce qui reste ou ce qui revient de ce qu'on croit mort »⁴⁶.

“...*letters have been the cause of disaster in this house before*” (SOE 181), explique Rena, la sœur d'Eva, dans un courrier adressé à Rob et qu'elle lui demande de garder secret. Le but de sa lettre est de faire comprendre à son neveu que même si, comme Eva dans sa jeunesse, il est incapable de percevoir l'amour de sa mère, cet amour existe malgré tout : “*[she] has loved you, I see now, as best she could in view of her life – and of your cold nature*” (SOE 182). Par l'intermédiaire de sa lettre, Rena implore Rob de ne pas laisser l'histoire familiale se répéter, de ne pas condamner sa mère comme l'avait fait Eva en abandonnant les siens. La lettre a ici pour fonction de mettre en garde Rob contre les engrenages de l'histoire dont toute la famille est prisonnière, ce que le titre de la trilogie suggère avec force. *A Great Circle* insiste sur l'aspect cyclique, répétitif, de l'Histoire et se donne à lire comme une prophétie apocalyptique. On retrouve bien dans le roman de Price les ‘crises et transitions’ dont parle Brugière⁴⁷. La lettre de Rena se présente comme une transition entre deux crises puisque Rob a quitté sa mère et ne sait plus vraiment où va sa vie à ce stade du récit. Toute la première section, « May-September 1925 », est constituée de lettres au cœur desquelles les inquiétudes de Rachel, Rena, Grainger et Forrest au sujet de Rob sont présentées. La lettre ayant l'avantage d'être une fenêtre sur l'intime, elle révèle l'essence des craintes de chacun et donne un parfait exemple de ce que Paul Ricoeur analyse dans « La parole et l'écriture » :

the faults and omissions of decades. Many still yawn; some will never bear filling” (SOE 224).

- 46 Jean-François Peyret, « Le Testament introuvable », *Alternatives théâtrales* 37 (1991), cité par Leila Adham, « Mémoire et poétique de la spectralité : Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli » 478.
- 47 Bernard Brugière, « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique ? » in *Âge d'or et Apocalypse*, dirs., Bernard Brugière et Robert Ellrodt (Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 1986) 116. Cité dans la partie précédente.

Ce qui paraît premier, c'est la chaîne parole-écriture-parole, ou bien écriture-parole-écriture, dans laquelle tantôt la parole médiatise deux écritures, (...) tantôt l'écriture médiatise deux paroles (...). Cette chaîne est la condition de possibilité d'une tradition, au sens fondamental de transmission d'un message : avant d'être ajoutée à l'écriture comme une source supplémentaire, la tradition est la dimension historique du procès qui enchaîne l'une à l'autre la parole et l'écriture – l'écriture et la parole. Ce que l'écriture apporte, c'est la *distanciation* qui détache le message de son locuteur, de sa situation initiale et de son destinataire primitif. Grâce à l'écriture, la parole s'étend jusqu'à nous et nous atteint par son « sens » et par la « chose » dont il s'agit en elle, et non plus par la « voix » de son proclamateur⁴⁸.

La parole étouffée dans les lettres que reçoit Rob lui fait prendre conscience qu'il lui faut chercher le maillon manquant de sa vie : son père. Une fois face à Forrest, Rob se trouve confronté à un dilemme ; il sait qu'il a besoin de ce père resté si longtemps absent mais il est animé de sentiments paradoxaux : "He had never wanted this man, could not now, would not ever. He spoke to be speaking, no intent but sound" (SOE 196). La répétition du verbe 'want' sous trois formes grammaticales différentes met l'accent sur la blessure intemporelle dont souffre Rob. Que la plaie soit conjuguée au présent, au futur ou à l'imparfait, elle demeure ouverte car dans la fiction de Price les enfants pardonnent rarement à leurs parents ; et quand ils le font, comme le personnage éponyme de *Noble Norfleet*, c'est pour ne pas admettre l'erreur – voire le crime – qui risquerait de condamner l'être cher⁴⁹. On sent les reproches de Forrest filtrer à travers ses paroles quand il parle à son fils de Grainger, qui l'a abandonné : "He left *me*, you see. Most people have. I had offered him a life well past his own hopes. But he ran back to Bracey..." (SOE 197). Rob sent bien que la corde sensible de son père est en train de vibrer et il lui révélera rapidement son propre malaise, ancré dans son besoin d'attention maternelle et d'une tendresse qu'il n'a jamais vraiment reçues. Forrest est le premier à encourager Rob à trouver une femme et à façonner une vie qui lui conviendrait mieux : "Find someone to help you and start your life" (SOE 201).

À ce stade du récit, Rob connaît déjà Rachel, celle qu'il épousera ; cette dernière en sait plus sur les relations secrètes qu'il entretient avec d'autres

48 Paul Ricœur, « La parole et l'écriture », *Du Texte à l'action : Essais d'herméneutique II* (Paris : Seuil, Coll. « Points essais ») 139-140.

49 Voir en particulier le premier chapitre du roman, dans lequel Noble est prêt à oublier que sa mère a froidement assassiné son frère et sa sœur, afin de la garder près de lui et de fuir avec elle vers une nouvelle vie.

femmes qu'il ne le soupçonne. Dans une lettre à une amie, Alice, Rachel écrit :

Of course he has faults. I know them better than you, better than any other woman in Virginia. I know he's needed pieces off of other human beings (with him, needing is taking) – I know more there than he thinks I know, having good night-vision – but I'm the only person that he's asked for all of; and I'm giving it all two months from now. (SOE 244)

Dans cette 'lettre en souffrance', Rachel admet qu'elle aime Rob malgré ses infidélités ; l'amour qu'elle éprouve pour lui est plus fort. Sa lettre révèle ses certitudes : elle seule peut comprendre Rob, elle seule sait ce dont il a besoin. Mais les mots de Rachel ont une portée plus profonde car ils mettent en évidence la quête d'affection féminine que Rob a entreprise et suggèrent une explication des plus simples : à travers chaque femme, c'est une mère que l'homme recherche. En connaissance de cause, Rachel préfère fermer les yeux, même si ses yeux en ont vu beaucoup.

Cet épisode prend toute son importance au moment où Rob rédige une lettre à sa mère, qui n'est pas venue à la préparation du mariage qui l'unira à Rachel. Quand il reproche à Eva son absence, son amour semble se matérialiser dans ses mots : "*Anyhow you aren't here for the curious to watch (they all need to see you, having heard me for months); but you're here for me*" (SOE 273). Pour mieux combler le manque qu'il ressent, Rob fait vivre sa mère à travers les histoires qu'il raconte, puisque tout portrait présentifie l'absence, comme l'a montré Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* : « c'est là et c'est perdu »⁵⁰.

Un autre exemple du lien qui unit Rob à sa mère apparaît dans une autre lettre où, malgré la distance (aussi émotionnelle que spatiale) qui les sépare, Rob lui raconte ses secrets⁵¹. Les secrets appellent les secrets dans *The Surface of Earth* et, dans sa réponse, Eva entreprend une longue introspection qui a pour but d'esquisser une carte de son cœur : "*my form is honest to memories as hard as the days I bore them*" (SOE 281). Elle explique que c'est son attachement à la terre, à sa région, qui l'a fait quitter

50 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris : Minuit, 1992) 84.

51 Voir la lettre au sujet de l'homme dont Rob a repris le poste : en revoyant les comptes, il comprend que cette personne, maintenant à la retraite, a détourné des fonds pendant des années pour s'acheter une vie décente. Rob préfère laisser parler son cœur et il tait sa découverte, ne la partageant finalement qu'avec sa mère (SOE 277-278).

Forrest : “*I was a child as I soon came to know who had never left home and who now realized that, of the places offered, I preferred Father’s house and that, of the offered people, I most wanted family...*” (SOE 280). Les arguments d’Eva ne sont pas sans rappeler les sentiments de Dorinda dans *Barren Ground* d’Ellen Glasgow⁵² ou encore les mots de Scarlett dans *Gone With the Wind* de Margaret Mitchell. Eva renverse la situation présentée par Glasgow : ce n’est pas elle qui est victime d’un abandon, c’est elle qui en est l’auteur. Les commentaires de Brigitte Zaugg prennent donc une toute autre valeur lorsqu’on les replace dans le contexte du roman de Price. Ici, c’est le départ d’Eva qui « stigmatise son refus des hommes et de l’amour hétérosexuel en une véritable éthique qui l’empêche de réaliser l’unité, la communion de corps et d’esprit qu’elle imaginait possible entre un homme et une femme »⁵³. L’union de la femme et de la terre apparaît comme quintessentielle dans ces parcours de femmes sans hommes. Dans le cas d’Eva, la terre, métaphorisée par le foyer familial, devient le cocon maternel qu’elle avait tenté de trouver, sans résultat jusqu’alors. Par le biais de sa lettre à Rob, Eva justifie son mode de vie et autorise son fils à voir les raisons de ses choix. « La lettre ondule avec la peau qui la porte et la métamorphose », « la lettre architecture les surfaces », comme l’a écrit Claude Richard⁵⁴. Ainsi elle apparaît dans *The Surface of Earth* comme le vecteur majeur de la transmission intergénérationnelle.

Dans le roman de Price, la lettre se propose aussi comme « une absence qui dit la présence »⁵⁵. Après la mort de son père, Rob rend visite à Thorne, qui détient la dernière lettre écrite par Forrest. Les mots de Claude Richard trouvent un écho tout particulier dans les impressions du jeune homme lorsqu’il aperçoit la missive : “The sight of the script was still more painful than pictures or tales, a clear strong trail secreted by a life now far past reach (but at rest, rest surely)” (SOE 353). Le verbe anglais ‘to

52 Le choix de Dorinda de dévouer sa vie à la terre est présenté dans la troisième partie du roman, sciemment intitulée “Life-everlasting.” Voir la page 409 du roman de Glasgow pour une description détaillée du rapport de Dorinda à la terre. Ellen Glasgow, *Barren Ground* (1925; New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985).

53 Brigitte Zaugg, « Métamorphoses de la stérilité dans *Barren Ground* d’Ellen Glasgow », *Femme et nature* 2, dirs., Ginette Castro et Marie-Lise Paoli (Talence : Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme d’Aquitaine, 1999) 169.

54 Claude Richard, *Lettres américaines* 9, 10.

55 Claude Richard, *Lettres américaines* 13.

secrete' a le double sens de « sécréter » et « cacher », et étant donné le contexte il est difficile d'imaginer que Price n'ait pas choisi ce verbe à dessein. La lettre de Forrest peut se lire comme un testament, elle est tout ce qu'il reste à Rob et elle lui livre toutes les inquiétudes que Forrest avait à son sujet. Le fait que la lettre n'ait pas été adressée à Rob est particulièrement intéressant car cela présente un nouvel exemple de parole étouffée. Paul Ricœur observe : « ... la parole entretient un rapport à l'écriture ; d'abord elle se rapporte à une écriture antérieure qu'elle interprète... »⁵⁶. La lettre de Forrest constitue une interprétation de l'avenir de Rob tel que Forrest l'entrevoit et a pour but de mettre le jeune homme en garde : "*What I think will happen when I die is this – Rob will suffer more than anyone, thinking he has failed me*" (SOE 354). Contrairement à ce qui se passe dans la nouvelle "The Jilting of Granny Weatherall" de Katherine Anne Porter, Forrest espère bien, en écrivant la lettre, qu'elle arrivera entre les mains de Rob.

Dans le texte de Porter, Granny, sur le point de mourir, se souvient tout à coup d'un coffret contenant des lettres que George et John lui avaient adressées. Contrairement aux lettres qui circulent dans le roman de Price et qui exposent l'histoire familiale tout en figurant l'absence de celui qui les a écrites⁵⁷, Granny refuse toute possibilité de transmission par l'intermédiaire de ses lettres. Elle aimerait en effet se débarrasser de celles qui lui paraissent compromettantes :

The box in the attic with all those letters tied up, well, she'd have to go through that tomorrow. All those letters – George's letters and John's letters and her letters to them both – lying around for the children to find afterwards made her uneasy. Yes, that would be tomorrow's business. No use to let them know how silly she had been once.⁵⁸

56 Paul Ricœur, « La parole et l'écriture » 138.

57 Lacan explique en effet que « Par le mot qui est déjà une présence faite d'absence, l'absence même vient à se nommer... ». Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » (1953), *Écrits I* (1966 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1999) 274.

58 Katherine Anne Porter, "The Jilting of Granny Weatherall," *Flowering Judas and Other Stories* (1935; New York, Signet Modern Classics, 1970) 94.

Mais Granny ne mettra jamais à exécution son désir d'effacement du passé⁵⁹. Comme Forrest dans le roman de Price, elle laissera derrière elle pour seule parole des lettres et elle quittera la scène en silence⁶⁰.

Hutch est également confronté au silence de la mort, qui interrompt toute possibilité de transmission orale. Raven Hutchins, le père de Rachel et le grand-père de Hutch, invite ce dernier à venir le voir (SOE 391). Mais malheureusement, le mois qui s'est écoulé entre la lettre du grand-père et l'arrivée du petit-fils a condamné toute possibilité d'échange entre les deux générations : une fois arrivé sur place, Hutch découvre que Raven est mort. Della, la domestique des Hutchins, explique à l'adolescent que son incapacité à lire entre les lignes a été fatale à son grand-père et elle décide de lui apprendre à lire une lettre⁶¹, cette forme de communication parfois aléatoire. Cependant, si les preuves d'amour sont trop souvent étouffées dans les lettres échangées au cours du roman, il est un objet qui circule et signifie à la fois l'attachement et l'absence de l'autre : une alliance. L'alliance symbolise la rencontre du passé et du présent, elle en est une preuve matérielle qui réapparaît à divers stades de la trilogie et donne lieu à des interrogations existentielles auxquelles les personnages ne trouvent pas toujours de réponses satisfaisantes. Dans *The Tongues of Angels*, un passé non résolu taraude le narrateur au point de l'amener à le réévaluer : ce texte-confession se donne à lire comme une autre lettre à l'absent qui re-vit l'espace de quelques mots.

2. Le pouvoir des morts dans *The Tongues of Angels*

La mort d'un adolescent, Raphael Noren, rencontré lors d'un camp d'été, hante Bridge Boatner, le narrateur de *The Tongues of Angels*, qui, après avoir vécu avec l'ombre du fantôme du garçon, décide finalement de raconter les faits pour évaluer la place de l'événement dans sa vie. James

59 Il se passe l'inverse dans la nouvelle de Kate Chopin, « Désirée's Baby », où Armand détruit la lettre de sa mère à son père le désignant comme un mulâtre. La découverte est trop difficile à accepter pour le personnage, qui doit faire face à ses erreurs de jugement et aux accusations injustifiées qu'il a portées contre sa femme.

60 Forrest laisse seulement derrière lui la lettre à Thorne Bradley (SOE 417) et de vieilles lettres que Rob découvrira dans son bureau (SOE 414).

61 Voir l'échange entre Della et Hutch (SOE 456).

A. Schiff observe que le roman “is hardly just a nostalgic evocation of the past. Rather it is a visionary novel, a work of spiritual dimensions which demonstrates specifically how mysticism operates in the relationship between an artist and his subject.”⁶² Bridge est peintre et reconnaît que dans son œuvre picturale la mort de l'adolescent tient une place particulière : “I've used the place and hour of his death a good many times – the actual air and light of that evening” (TA 2). Le récit s'annonce ainsi comme une autre tentative de redonner vie à l'objet perdu par le truchement de l'art, de l'écriture cette fois. À travers ses peintures et son histoire, le narrateur-peintre « ne veut pas tracer des signes sur la toile, il veut créer une chose », comme l'indique Jean-Paul Sartre dans « Qu'est-ce qu'écrire ? »⁶³. En racontant ou en peignant, l'artiste redonne vie aux événements et permet au passé, tel un revenant, de reprendre sa place dans le présent.

Bridge avoue d'emblée que la mort du garçon a joué un rôle particulier dans son inspiration : “the only consolation I've had, for his death at least, is the hope that I learned a necessary lesson and that – from his short life, short not small – I made a part of the work I have done” (TA 1). De la même manière que chez Percy, la présence de la mort semble avoir eu un effet bénéfique sur le personnage principal ; les questions que soulève le récit sont d'ailleurs proches de celles formulées par Will Barrett dans *The Second Coming* :

Is it possible for people to miss their lives in the same way one misses a plane? And how is it that death, the nearness of death, can restore a missed life? [...] How can it be? How can it happen that one day you are young, you marry, and then another day you come to yourself and your life has passed like a dream?⁶⁴

Le narrateur de *The Tongues of Angels* n'est pas seulement préoccupé par le décès de l'adolescent. La mort jalonne l'histoire, avec en premier lieu celles du père du narrateur puis de la mère de l'adolescent. Bridge est confronté à cette « mort à laquelle on essaie d'échapper pour découvrir qu'on la porte en soi », comme le dit Marie-Claude Perrin-Chenour dans

62 James A. Schiff, *Understanding Reynolds Price* 147.

63 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2003) 15.

64 Walker Percy, *The Second Coming* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1980) 124.

une étude où elle présente le gothique selon Flannery O'Connor⁶⁵. Vivre avec la mort semble bien être le grand sujet du roman, dans lequel on retrouve ce que Welty appelle "the guilt of the outliving" dans *The Optimist's Daughter*. Géraldine Chouard définit le récit de Welty en des termes qui s'appliqueraient très bien au roman de Price : pour elle, *The Optimist's Daughter* repose sur une « plongée dans le passé, riche en affects, [qui] est aussi le lieu d'une métaphorisation de l'écriture, qui se colore à l'encre de la mémoire »⁶⁶.

Après le décès de son père, qu'il ne peut accepter, Bridge s'échappe du nid familial pour encadrer un camp d'été en Caroline du Nord, dans les "Great Smoky Mountains" (TA 2). Une sorte de frénésie s'empare de lui ; il espère qu'une activité incessante va lui permettre de prendre de la distance par rapport aux événements traumatisants auxquels il a assisté : "I was slaving full-time to blind myself to the fresh home movies that were scalding my mind. Not remembering my father meant not seeing my mother" (TA 10). La fuite que Bridge s'impose hors du milieu domestique lui permet d'entamer un deuil même s'il doit aussi faire face à d'autres figures de la mort. En effet, il est rattrapé par ses fantômes lorsqu'un soir, après avoir appris que la mère d'un des enfants est décédée, il se sent obligé de raconter la mort de son propre père : "I finished off by telling them about my father's death early last winter and my hope to lay that behind me during ten weeks of mountain air, sunlight, fun with them and a lot of good work" (TA 25). Or, comme l'écrit Nicolas Abraham, « *le fantôme qui revient hanter est le témoignage de l'existence d'un mort enterré dans l'autre* »⁶⁷. Bridge n'arrive pas à faire le deuil de son père car il se sent responsable de sa mort : "I'd dreamed I was asleep in a room with my father. He needed me and I couldn't move" (TA 118). L'inconscient parle, la culpabilité surgit. Bridge a besoin de s'exprimer ; comme l'explique Freud, « Toutes les voies qui

65 Marie-Claude Perrin-Chenour, « Le sanctuaire dévoyé, topos du gothique sudiste », Marie-Claude Perrin-Chenour et Bernadette Rigal-Cellard, *The Complete Stories : Flannery O'Connor*, (Paris : Armand Colin/CNED, 2004) 71.

66 Géraldine Chouard, « Le Fil du temps : Aspects de la temporalité dans le roman américain contemporain (Eudora Welty, Saul Bellow, Vladimir Nabokov) » (Thèse de doctorat sous la direction d'Hubert Teyssandier, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1995) 209. La citation de Welty apparaît à la page 208 du texte de G. Chouard.

67 Nicolas Abraham, « Notules sur le fantôme » (1975), Nicolas Abraham et Maria Török, *L'Écorce et le noyau* (1978 ; Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 1987) 431.

mènent de la perception à l'inconscient demeurent normalement libres ; seules celles qui, partant de l'inconscient, conduisent plus loin, sont soumises à un barrage par le refoulement »⁶⁸. Tout le récit repose sur ce barrage que Bridge tente de franchir.

La mort s'impose sous la forme d'« une inquiétante étrangeté » ou, pour reprendre le terme de Marc Amfreville, plus probant ici, d'une « défamiliarisation »⁶⁹. En effet, Bridge se sent étranger au monde après s'être approché de la mort par l'intermédiaire du corps inerte de son père : “I was the only young man I knew who'd actually seen a human death, in a room with normal furniture, as real as a sneeze” (TA 20). La fulgurance de la mort est rendue ici par l'image de l'éternuement et son caractère incongru par son intrusion dans un univers familier et 'normal'. Les commentaires de Marc Amfreville à propos de *The Scarlet Letter* de Hawthorne trouvent un écho dans la narration de Bridge car ici aussi, « L'écriture devient spectre : c'est dire qu'elle participe doublement du passé et du présent, elle se fait mémoire et presque par définition, mémoire douloureuse »⁷⁰. La mémoire se fait 'douloureuse' pour le personnage de Price parce qu'il a assisté à la mort du père ; or il perçoit ce dernier non pas comme une figure de la mort mais comme une figure de la vie qui coule dans ses veines : il est donc suspendu dans un entre-deux qui associe procréation et mort. Dans ces conditions il est difficile pour lui, voire impossible, de se séparer de la “deep-cut memory of [his] father's last breath, his dreadful fight to stay.” Bridge poursuit : “It had not been a fight walked through by (...) a man my size that I'd known since birth. The one man involved in my creation, ended for good and in my presence” (TA 150). En associant l'idée de mort ('ended for good') et celle de la vie ('in my creation', 'in my presence') par une simple conjonction de subordination ('and'), Bridge – dont le nom à lui seul témoigne du lien entre deux états – montre bien que le poids du passé résulte d'un agrégat. La vie n'est qu'un compte à rebours absurde à l'issue sans surprise ; tous doivent se rendre à

68 Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, cité dans Jean-Yves et Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire* (1999 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2004) 227.

69 Marc Amfreville, « Poétique du spectral dans *The Scarlet Letter* de N. Hawthorne », *Hawthorne et la pensée du roman : Dix études sur La Lettre écarlate*, dir., Philippe Jaworski (Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2006) 51.

70 Marc Amfreville, « Poétique du spectral dans *The Scarlet Letter* de N. Hawthorne » 58-59.

l'évidence, comme Darl dans *As I Lay Dying* : "It takes two people to make you, and one people to die. That's how the world is going to end."⁷¹

Le narrateur explique quel était son but en quittant la sphère familiale : "I wanted some way to shut down the past and to aim myself all over again for adult life" (TA 155-156). Bridge perçoit le déplacement comme une tentative de maturation et d'exorcisation. Comme le montre Barbara Bennett, "The narrator, telling the story as an adult but with a clear memory of youth, is literally our 'Bridge' between childhood and adulthood."⁷² Après avoir formulé ses regrets et ses appréhensions, il pressent une révélation : "A chance was coming at final payment of all my ghosts, alive and dead" (TA 156). De la même façon, il faut que Bridge comprenne plus qu'il n'admette qu'il a joué un rôle dans la mort de Raphael. On pense ici à la belle formule de Bachelard dans *La Dialectique de la durée* : « Revivre le temps disparu, c'est ainsi apprendre l'inquiétude de notre mort »⁷³.

Le détour par le père met l'accent sur les dispositions de Bridge à interpréter la mort de Raphael. Toute l'histoire commence comme la nouvelle "Michael Egerton", dans un camp d'été, et le traumatisme est intimement lié au lieu où il se produit. La dislocation géographique permet à Bridge de donner libre cours à son imagination d'artiste. Le fait qu'il peigne surtout des paysages et des anges n'est pas un hasard, étant donné le prénom du jeune homme ; il répète d'ailleurs à plusieurs reprises dans son récit que Raphael est le nom d'un ange. Dans ses peintures, Raphael vit et la mémoire perdue, ce qui ne serait pas le cas si son image était fixée sur une pellicule. Dans *The Tongues of Angels*, en effet, la photographie figure la mort (contrairement à ce qu'elle représente chez Grau et Percy, chez qui elle figure l'absence et laisse libre cours à l'imagination des personnages). Raphael explique à Bridge qu'il n'accepte pas de poser pour une photo car "Most people in photos, at our house, are dead" (TA 117). À l'inverse, le tableau est animé par la vie que le peintre lui prête : "for a painter, the image a viewer sees is only one of the thousands of pictures that lie stacked and smothered beneath the final abandoned top visible layer" (TA 120).

71 William Faulkner, *As I Lay Dying* (1930; New York: Vintage International, 1990) 39.

72 Barbara Bennett, "Outrage and Delight: Southern Scatological Humor in Reynolds Price's *The Tongues of Angels*," *Thalia: Studies in Literary Humor* 14.1-2 (1994): 38.

73 Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée* (1950 ; Paris : Presses Universitaires de France/Quadrige, 2001) 33.

On comprend mieux la raison pour laquelle Bridge demande à Raphael de l'autoriser à broser son portrait (TA 95). En le peignant, il le fait accéder à la vie éternelle. La demande de Bridge se révèle proleptique puisque c'est une morsure de serpent dans le lieu secret où Raphael souhaite être peint (un endroit juste au-dessus du camp, dans les Blue Ridge Mountains) qui précipitera sa mort.

Le serpent, symbole du mal depuis les textes bibliques, joue le même rôle que les « renversements de la catastrophe » dans l'esthétique Percyenne. Daniel Charbonnier observe en effet que chez Percy « ce n'est que lorsqu'affleure la mort que la vie peut retrouver son sens et son sel. [...] ce qui était mauvais devient bon, étrange équation dans laquelle 'bad' = 'good' »⁷⁴. En effet, Bridge observe à propos de Raphael : "His eventual end was what made him grow so large in my mind" (TA 164). Plus loin, il reconnaît : "Rafe Noren's life is present deep under the lines I've drawn and especially the shadows" (TA 172). La mort de Raphael tient donc une place particulière dans l'univers imaginaire du peintre, qui revient non pas sur un événement traumatique mais sur des impressions passées. La mort fait naître l'artiste. Et Bridge de conclure : "All I meant was, Rafe Noren's life enabled me. And now I've lived to say so" (TA 191).

Après avoir écouté le récit de l'un de ses étudiants qui s'est rendu sur le lieu, saturé de mémoire, de l'accident, Bridge se rend compte qu'il n'a rien oublié, que chaque détail est vivant en lui : "As you now see, I've got memories of the place that are clearer than any confirming snapshot" (TA 187). L'esprit du lieu vit en Bridge et permet à Raphael d'exister métaphoriquement. Ce n'est plus le présent qui se conjugue au passé mais le passé qui se conjugue au présent et dans cette conjecture, comme l'explique Pontalis, « Le temps s'ouvre, se déploie, n'est plus réduit à un passé-présent qui l'immobilisait. Passage d'une répétition agie à une ressouvenance sensible. Mutation du destin en histoire »⁷⁵. En racontant son histoire Bridge donne la légende de ses tableaux, explique son but et ainsi sa vie. Le temps n'exerce plus son emprise sur lui, il peut donc vivre pleinement ses derniers jours. Le texte est son testament.

74 Daniel Charbonnier, « L'éternel retour : *The Second Coming* de Walker Percy », *Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères* 417 (février 1982) : 156, 157.

75 Jean-Bertrand Pontalis, *En Marge des jours* (2002 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 2003) 62.

3. Violence du corps et violence du cœur : *Noble Norfleet*

Dans son dernier roman, *The Good Priest's Son*, Reynolds Price propose le récit du 11 septembre tel que l'a vécu Mabry Kincaid, un homme âgé d'une cinquantaine d'années et originaire du Sud. La violence du 11 septembre se répercute sur sa vie et l'oblige à considérer celle-ci sous un nouvel angle : comme chez Percy, la catastrophe lui a ouvert les yeux. La fiction de Price foisonne de scènes similaires, dans lesquelles les personnages prennent conscience de leur véritable identité après avoir analysé les moments-clés de leur vie. Aussi Price a-t-il très souvent recours au mode confessionnel, où les narrateurs avouent leurs péchés et leurs fautes en tous genres. Tel est clairement le cas des romans auxquels les narrateurs prêtent leurs noms : *Kate Vaiden*, *Blue Calhoun*, *Roxanna Slade* et le plus récent, *Noble Norfleet*, dont le titre provisoire était, fait révélateur, *Confession*⁷⁶. Chacun de ses romans possède au centre de sa problématique un événement grave : cela va du meurtre au détournement de mineur, en passant par l'abandon d'un enfant et le rôle joué dans la mort d'un être cher par le narrateur. Le but est toujours le même : comprendre le passé, tenter de surmonter le sentiment de culpabilité, appréhender la source des problèmes pour mieux maîtriser leurs conséquences.

Price se sert très souvent de faits réels, d'articles de journaux ou d'événements historiques. Dans *Noble Norfleet*, il s'est inspiré d'un drame qui s'est produit dans les années quarante. On peut lire, dans ses notes : "It's occurred to me in the past few days that I can convey some of the energy of the Warrenton family massacre (within the Young family circa '44)" (RPP 4). Le massacre que Price utilise comme point de départ n'est pas sans rappeler les origines du roman gothique de Charles Brockden Brown, *Wieland; Or the Transformation*, qui dépeint également « un acte barbare », à savoir « un quintuple assassinat perpétré dans un accès de folie maniaque qui avait défrayé la chronique »⁷⁷, pour reprendre les termes de Marc Amfreville. Price choisit pour sa part de teinter *Noble Norfleet*

76 *The Reynolds Price Papers*, Rare Book, Manuscript, and Special Collections Library, Duke University, box WP 64 of 76, folder 1, 3. Toutes les citations proviennent de ce dossier qui sera désormais abrégé RPP dans le texte.

77 Marc Amfreville, « L'irreprésentable sacrifice d'enfant dans *Wieland* de Charles Brockden Brown », *L'Inhumain*, dirs., Marie-Christine Lemardeley, Carle Bonafous-Murat et André Topia (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004) 33.

d'espoir : là où, chez Brown, toujours selon Marc Amfreville, « le dément meurtrier, nouveau Cronos, en tuant ses enfants, assassine symboliquement son avenir »⁷⁸, Price décide d'épargner non seulement l'un des enfants mais également, dans la version publiée du roman, la coupable. C'est malgré tout avec l'idée d'une tuerie qu'il commence la rédaction, comme le montrent ses brouillons :

All my life, by all kinds of people, I've been called a funny man – funny meaning comical – but the first and maybe last thing to know about me and my life is hardly a laughing matter. Not unless you think it's so awful that laughter's the only suitable response. In any case, *I'm the sole survivor of a family that ended long years ago when my poor mother awoke in the dark one January night, came into the room where I slept with my brothers and stabbed them both, leaving me alive and safely asleep while she moved on to our narrow tiled bathroom and strangled herself from the shower rod with a knotted bed sheet.* They made strong shower rods back then. If I may say so, they made strong boys too – boys and girls. I survived undamaged. Or so I tend to believe on fair days. Many others, through the years – and no doubt some of you who read me – will disagree strongly. (RPP 3-4, je souligne)

Cet incipit suggère une dimension tragi-comique : le narrateur se détache totalement de son histoire et la tourne en ridicule. La voix narrative oscille entre le dire et le non-dire, la surface et la profondeur. Daniel Royot trouverait ici un bel exemple de sa thèse, selon laquelle

l'humour lié à la violence manifeste une attitude ambivalente, celle qui est au cœur de l'identité américaine, comme si profondément le psychisme associait étroitement monstre et victime sans résoudre la contradiction entre narcissisme hédoniste et mépris autodestructeur⁷⁹.

En présentant de manière aussi légère le massacre dont a été victime sa famille et dont il est, dit-il, le seul rescapé, le narrateur de Price se montre sous les traits d'un 'monstre'. Bien qu'il prétende avoir survécu 'undamaged', l'association du trait qui le caractérise, l'humour, avec un événement macabre de son enfance montre que la plaie ne s'est pas cicatrisée. Pour Freud, l'humour se manifeste chez « Le moi [qui] se refuse à se laisser offenser, contraindre à la souffrance par les occasions qui se rencontrent dans la réalité ; il maintient fermement que les traumatismes issus du monde extérieur ne peuvent l'atteindre »⁸⁰. De la même manière,

78 Marc Amfreville, « L'irreprésentable sacrifice d'enfant » 32.

79 Daniel Royot, *L'Humour et la culture américaine* (Paris : Presses Universitaires de France, 1996) 262.

80 Sigmund Freud, « L'Humour » (1927), *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais* 323.

en prenant de la distance dans son récit des événements, Noble montre son incapacité à surmonter sa douleur. Le cas qui intéresse Price est proche du sentiment décrit par Nicolas Abraham et Maria Török :

Le deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un *caveau secret*. Dans la crypte repose, vivant, reconstitué à partir du souvenir de mots, d'images et d'affects, le corrélat objectal de la perte, en tant que personne complète, avec sa propre topique, ainsi que les moments traumatiques – effectifs ou supposés – qui avaient rendu l'introjection impraticable. Il s'est créé ainsi tout un monde fantasmatique inconscient qui mène une vie séparée et occulte⁸¹.

Le fait que l'indication 'Or so I tend to believe on fair days' soit présentée à la manière d'un aparté est révélateur de cette séparation : la parataxe met l'accent non seulement sur une reprise de la rupture syntaxique imposée par le point mais aussi sur la réouverture de la plaie, puisqu'en définissant les jours comme 'fair' le narrateur sous-entend qu'il en existe de moins joyeux. Les détails les plus choquants dans cette ébauche du roman sont bien entendu ceux relatifs à la barre de douche, qui rappelle une potence. Price avait pour but non seulement de choquer mais aussi d'écrire un roman selon lui comique, dont le titre aurait bien pu être *One More Divine Comedy* que *A Comic Life*, "Something that tilts in that direction anyhow," écrit-il dans ses notes (RPP 5).

Le nom du personnage, Noble Norfleet, est venu à l'esprit de l'écrivain un peu plus tard :

I've got a name that I like – Noble Norfleet. It may not turn out to be the name of the hero of this twelfth novel, but a certain kind of near-tiptoe self-ridicule lurks in it, and that could be a helpful tilt toward something I very much want next: a strong comic strain in my story and its voices. (RPP 11)

En effet, à la lecture du roman, il ne fait aucun doute que Noble n'a rien de noble même si Price affirmera le contraire lors d'un entretien après la sortie du roman : "Noble is a saint who doesn't know he's a saint."⁸² Ce n'est pourtant pas ce que retiennent les rédacteurs de comptes-rendus. Barbara Bennett, pourtant familière de l'œuvre priceienne, a été particulièrement choquée par le roman :

By my count, in the first 100 pages, not-so-aptly named Noble can't seem to do anything but have sex and think about sex; there are 14 sex acts of various kinds – heterosexual,

81 Nicolas Abraham et Maria Török, « Deuil ou mélancolie » (1972), Nicolas Abraham et Maria Török, *L'Écorce et le noyau* 266.

82 Caleb Smith, "Reynolds Price," *BOMB* 80 (Summer 2002): 64.

homosexual, incestuous and autoerotic – in just these few pages. After that, I stopped counting.⁸³

Il est vrai que Price ne lésine pas sur les moyens et que son roman devient presque un peu trop cru pour celui qui n'a pas compris le petit jeu auquel s'adonne l'écrivain : ce qu'il fait depuis son premier roman transparaît à nouveau ici. Dans un entretien portant sur *The Promise of Rest*, roman datant de 1995 qui clôt la trilogie des Mayfield, Price déclarait :

Since my first novel, *A Long and Happy Life*, I've tried to portray erotic intensity, erotic fulfillment, disappointment or hatred. In doing so, I've tried to remain clearly visual and yet never to make readers feel as if they have been dragooned into encountering pornography. That's a tremendously thin line to walk, and I don't claim to have succeeded every time, but I've tried.⁸⁴

On trouve dans *Noble Norfleet* les éléments typiques du gothique du Sud que Patricia Yaeger fait ressortir dans un article : "Excess, monstrosity, perversion, nightmares (...): these rhetorical structures give way to less operative forms in which fragments, residues, or traces of trauma fashion a regime of haunting."⁸⁵ Si la vie de Noble semble se limiter aux joies du corps, c'est surtout la relation à la mère qui est au cœur du récit, ainsi que la grande question, qu'il n'ose poser : "But nothing special about me?" I said. I guess I was following up on *the question of why I survived*.⁸⁶

La seconde version de l'incipit est plus percutante que la précédente car elle laisse de côté l'humour noir (sans l'éradiquer totalement, cependant, car il est disséminé tout au long du récit) et met l'accent sur le fait que Noble est désormais seul et a d'une certaine façon perdu sa vie :

The first time I ever made real love with another human being, I thought I would die; and that same night my whole family vanished from the face of the Earth. Except for me – I was fifteen years old ... (RPP 16)

83 Barbara Bennett, "Just Skin Deep: Latest Novel From Reynolds Price Disappoints, Because It Never Gets Beyond The Physical," *Winston – Salem Journal* (June 16, 2002): 20.

84 Sarah J. Fodor, "Outlaw Christian: An Interview with Reynolds Price," *Christian Century* 112.34 (11/22/95): 1128.

85 Patricia Yaeger, "Ghosts and Shattered Bodies, or What Does it Mean To Still Be Haunted by Southern Literature?" 90.

86 Reynolds Price, *Noble Norfleet* (New York: Scribner, 2002) 223, c'est moi qui souligne. Toutes les références à ce roman apparaîtront désormais dans le texte précédées de l'abréviation *NN*.

Concision et précision cette fois : Price gardera ce point de départ. Le premier paragraphe du roman se présente donc comme la clé du récit, en introduisant la catastrophe comme s'il s'agissait d'un condensé d'amour, de mort et de survie :

The first time I ever made real love with another human being, I thought I'd die. I didn't feel guilty, just smothered in pleasure. That same night my family vanished from the face of the Earth so far as I knew. I was seventeen years old. I'd got home late, well after midnight. I still believe the three of them were safe at that hour. I stopped at their doors the way I'd done for years; and I thought I heard them all breathing steadily, asleep. The way I felt, it was all I could do not to wake somebody up and spread the joy that was still high in me. But of course I couldn't tell what I'd done, where I'd been or least of all who I'd been with. So I went to my own bed and finally slept sometime before dawn. The last time I looked at my clock, it was past two in the morning. (NN 1)

Plaisir, culpabilité et transgression, vie et mort, sont les éléments principaux qui se dégagent de cette ouverture ; ils rappellent les premiers mots de *Blue Calhoun* : "This starts with the happiest I ever was, though it brought down suffering on everybody near me."⁸⁷ Dans les deux cas, la mise en parallèle de deux événements phares de la vie du narrateur donne le ton. Dans *Noble Norfleet*, il s'agit de la première relation sexuelle de Noble et des assassinats dont sa mère s'est rendue coupable. Le fait que l'événement ait eu lieu le week-end de Pâques, fête chrétienne qui célèbre la Résurrection de Jésus-Christ, suggère que Noble est l'enfant choisi et que son histoire a des dimensions apocalyptiques, qu'elle est remplie de révélations sur le sens de la vie. En tout état de cause, le roman gravite autour de deux grands thèmes : la violence du corps et la violence du cœur.

Le lendemain de la tragédie, les sentiments de Noble sont mis à l'épreuve par Hesta, l'ancienne cuisinière de la famille, qui l'amène à une prise de conscience quant à la folie de sa mère. Bien que perturbé par la situation qu'il est train de vivre, Noble laisse transparaître ses sentiments et extériorise ses craintes :

Yes, Mother was insane. But I was too young (...) to judge whether demons were involved or not. Still I knew even then that there was such a thing as evil. This house, this kitchen table where I sat eating a bountiful breakfast had known real evil just yesterday. That hadn't quite dawned on me till then, and it went down badly. (NN 15-16)

La maison, théâtre du massacre, devient presque vivante, mais n'est que le témoin impuissant des horreurs perpétrées par la mère de Noble. Le

⁸⁷ Reynolds Price, *Blue Calhoun* (New York, NY: Atheneum, 1992) 3.

ressassement des événements permet au personnage d'en acquérir une nouvelle connaissance ; à l'instar de la narratrice de Brown dans *Wieland*, c'est peut-être pour échapper à la folie que Noble « entreprend le récit cathartique que constitue sa narration »⁸⁸. De plus, l'utilisation du mode gothique a, comme l'a noté Nicole Moulinoux, un effet « thérapeutique pour des personnages qui n'ont plus de prise sur la réalité »⁸⁹. En réécrivant le désastre, Noble reprend possession de son histoire et tente de retrouver son identité perdue.

Après sa découverte, Noble se félicite d'avoir survécu et, même s'il prétend ne pas s'interroger sur la raison pour laquelle il a été épargné, le simple fait de le mentionner indique d'ores et déjà qu'il en a conscience :

From a selfish point of view, the actual worst would have been if I'd died too. I even thought it at the time – how much my joy from the previous night had left me glad that Mother had spared me. She had to have known I was in my bed, deep asleep in full fatigue; but she'd let me be. The question *Why?* would wait a good while, maybe forever. (NN 10)

Il ne fait aucun doute que Noble est centré sur lui-même, comme le suggère la profusion de 'I', 'me' et 'my' dans ces quelques lignes. On retrouve bien ici le thème de 'self-love' qui définit, pour Irving Malin, le New American Gothic :

The writers of New American Gothic are aware of the tensions between ego and super-ego, self and society; they study the field of psychological conflict. [...] [New American Gothic] believes that the psyche is more important than society or, if this is a bit extreme, that the disorder of the buried life must be charted. The characters are isolated; they do not and cannot belong to the outside world.⁹⁰

À la violence des deux meurtres commis par la mère répond la violence du premier acte sexuel, dans lequel la partenaire de Noble est réduite à un objet : "Nita was the one who had lent me her body the night my brother and sister were killed. With her cooperation I'd plowed her up and down a whole room with more than one picture of her husband on view in expensive frames" (NN 20). L'acte en lui-même devient plus important que

88 Marc Amfreville, « 'Faire parler le silence de la folie' : Le projet de Charles Brockden Brown ». *Revue Française d'Études Américaines* 71 (janvier 1997) : 22.

89 Nicole Moulinoux, « *Sanctuary, Absalom* : Variantes gothiques », *Du fantastique en littérature: figures et figurations. Éléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-saxons*, dir., Max Duperray (Aix-en-Provence : Université de Provence, 1990) 146.

90 Irving Malin, *New American Gothic* 4, 5, 15.

le décès des enfants et se voit doublé d'une dimension transgressive, caractéristique du genre gothique, puisqu'il s'agit pour Nita d'un adultère. La sexualité de Nita est ancrée dans le péché et Price pousse plus loin l'effet gothique en ayant recours à l'inceste dans la caractérisation du personnage, confirmant les observations de David B. Morris sur le genre : "Incest in the Gothic novel is the visible or secret or absent center of forbidden desire."⁹¹ En effet, la jeune femme avouera à Noble avoir eu des relations sexuelles non seulement avec ses deux frères mais également avec son père, des hommes qu'elle décrit à l'aide d'adjectifs qui ne suggèrent aucune répulsion ('sweet', 'kind' *NN* 40-41), bien au contraire. Avec l'histoire de Nita, Price revisite les relations délicieusement incestueuses que Poe utilisait déjà dans "The Fall of the House of Usher" pour désigner la déchéance du Sud ; il montre ainsi quelles peuvent être les sources d'un rapport ambigu au sexe⁹².

L'élément gothique est clairement associé au féminin. Hesta, qui recueille Noble chez elle après la tragédie qui a eu lieu chez les Norfleet, explique par exemple : "Every dark corner in my house is hiding somebody I cheated or hurt, and all of them now are too old to forgive me" (*NN* 45). Ces paroles, qui demeurent inexplicables, suggèrent que les âmes qu'elle a blessées continuent de planer sur son logis. Aussi n'est-il guère surprenant que ce même lieu soit celui où la mère de Noble, Edith, fait son retour. La scène se déroule la nuit et la demeure est décrite comme sombre ("the house was dark", *NN* 45) ; Noble entend d'étranges bruits, appelle, mais personne ne lui répond. Il progresse dans le noir et finit par entendre une voix étrange s'adresser à lui ("a strange voice", *NN* 45). Une fois de plus c'est un sentiment de « défamiliarisation » qui envahit le personnage : "Then I knew the voice. *Oh Lord God*, I said to myself. *This is my poor mother*. Sometimes her medication made her voice deepen" (*NN* 46). Les retrouvailles sont teintées d'étrangeté car Noble reconnaît son attirance pour la figure désormais interdite : "Strangest of all, though – scared as I was – I was half glad to see her" (*NN* 46). Noble s'efforce même de nier les événements

91 David B. Morris, "Gothic Sublimity," *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, eds., Fred Botting and Dale Townshend (London: Routledge, 2004) 56.

92 Dans *Incest in Faulkner: A Metaphor for Fall* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1996), Constance Hall propose une lecture stimulante des effets de l'inceste sur la société sudiste. Une comparaison du roman de Price et de l'œuvre faulknerienne m'amènerait trop loin d'un sujet que Price n'aborde que pour justifier l'attitude de Nita.

passés en déclarant : “up till now she'd never harmed me – not my body nor my skin” (NN 46). Le fait d'avoir été un enfant battu pose clairement problème à Noble, qui tente vainement de refouler le passé. Au début du récit, après avoir expliqué que sa mère ne l'a jamais blessé physiquement, il finit par reconnaître qu'elle a levé la main sur lui à plus d'une reprise : “Mother had beat me once or twice years ago” (NN 5). L'amour semble pourtant être plus fort et Noble allège volontairement ce qui pourrait être reproché à sa mère, qui reprend sa place d'« objet primordial »⁹³.

L'un des personnages exprime une idée essentielle pour comprendre les sentiments duels du narrateur : “every man on Earth's had a mother, and that's what *men* want” (NN 237). Cette phrase prend toute sa valeur peu de temps après le massacre, quand Edith réapparaît. Au lieu de prévenir les autorités, Noble essaie de passer le plus de temps possible avec elle ; il aimerait la toucher, la prendre dans ses bras : “I almost thought I should reach out and hold her” (NN 48). Malgré les événements, il ne s'est pas encore détaché d'elle et ne s'en détachera jamais. Dès qu'il la retrouve, il veut recréer la fusion qui unit le nourrisson et sa mère ; et quand celle-ci disparaît à nouveau, il avoue :

My vanished mother (...) seemed more important to my life than the air I was gasping. (...) At that moment (...) I wanted her near me as far ahead as I could think – the only girl I'd loved all my life. I felt that, if I could find her quick, I'd take her anywhere on Earth to hide her from the Law and her own demon. (NN 56-57)

La mère redevient une jeune fille aux yeux de Noble. C'est sans aucun doute l'apparition d'un 'Moi-peau' qui guide le personnage puisqu'on retrouve ici ce que décrit Anzieu : « L'instauration du Moi-peau répond au besoin d'une enveloppe narcissique et assure à l'appareil psychique la certitude et la constance d'un bien-être de base »⁹⁴. Noble aimerait retrouver ce 'bien-être' en protégeant sa mère des autorités mais aussi d'elle-même ; malgré tout la Loi est plus forte et la séparation inévitable. Tout au long du récit, Noble cherche, dans ses relations avec l'autre sexe, à retrouver la mère qu'il a dû laisser partir. Son attitude confirme les analyses de Freud, selon lesquelles « Ce n'est pas sans de bonnes raisons que la figure de l'enfant qui tète le sein de sa mère est devenue le modèle

93 J'emprunte cette expression à la psychanalyse, notamment à Jacques Lacan dans « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose » (1958), *Écrits II* (1966 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1999) 31.

94 Didier Anzieu, *Le Moi-peau* (1985 ; Paris : Dunod, 1995) 39.

de tout rapport amoureux. La découverte de l'objet est à vrai dire redécouverte »⁹⁵.

La séparation d'avec la mère n'est jamais complète : lorsque Noble ne lui rend pas visite dans le centre de détention, elle l'accompagne par le truchement de souvenirs. C'est à la suite d'une de ces visites, plusieurs années après son internement, que Noble opère le même mouvement vers l'origine du traumatisme que le Will Barrett de Percy et retourne vers la maison maternelle. Noble imagine déceler dans les yeux de sa mère un élan nostalgique : "She seemed to rush back to the days before my brother Arch was born and she and I were alone in the house, the start of a family" (NN 260). À cette impression répond le désir physique de revisiter la maison du passé ; une fois à l'intérieur, Noble comprend que c'est son seul foyer : "I had to live there" (NN 265). Quand Noble décide d'y ré-emménager, ses choix architecturaux sont éloquentes : "I kept the walls of my own room intact at one far end and enlarged the bath which would still have four walls and a door, but I tore out the other walls and opened those five small rooms (...) into one bright space" (NN 267). Il semble qu'en démolissant les séparations entre les chambres, Noble tente de réévaluer l'espace que pourraient occuper les fantômes du passé. La description du nouvel espace comme une surface 'claire' suggère également que le narrateur tente de se libérer de ses plus sombres souvenirs associés à cette demeure.

La fin du récit figure le retour inattendu de la mère dans cet espace remodelé. Noble apprend sa libération par l'intermédiaire d'une lettre qui éveille en lui à la fois un sentiment de peur ("Was [the doctor] truly prepared to let a demented woman who killed two human beings just wander off from the gate of his grim facility..." NN 280) et un manque affectif :

What I harped on, strangely, for the first few hours [of the night] was a list of the things I'd missed in life, the things I'd wanted and never got. The hardest to think of, in dark or daylight, is the fact that to this point nobody I've loved has ever said that they love me back and want me near them for as long as they live... (NN 281)

Le besoin de reconnaissance que ressent Noble correspond à ce que Brigitte Zaugg décrit dans sa récente introduction à un volume de la revue *Résonances-Femmes* :

95 Sigmund Freud, « Les métamorphoses de la puberté » (1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit de l'allemand par Philippe Koeppl, préface de Michel Gribinski (Paris : Gallimard, Coll. « Idée », 1987) 165.

la reconnaissance est au cœur de l'existence humaine (...), c'est (...) le principe vital et fondateur qui anime l'être, la force dynamique et réparatrice qui le pousse et le tire, le fait avancer – d'où le manque à être lorsque manque la reconnaissance⁹⁶.

Avant d'être incarcérée, Edith Norfleet avait déclaré à son fils, "I used to love a boy named Noble. You ever see him around here anymore?" (NN 47). Les inquiétudes du personnage trouvent paradoxalement une réponse dans la question posée par la mère quelque trente-deux années plus tôt. Après tant d'années est-il toujours le Noble qu'elle a connu ? La reconnaissance passée sera-t-elle réactualisée ? Dans une tentative d'évitement, Noble s'efforce de repousser le retour de sa mère, sans succès.

Noble est doublement mis en échec puisque lorsqu'il interroge l'un des docteurs sur les motivations qui ont amené sa mère à assassiner ses enfants, celui-ci répond : "nobody's ever reached a conclusion" (NN 289). Pourtant l'espoir de jours meilleurs se dessine lors d'un entretien entre mère et fils devant un médecin :

"I know what I did to your brother and sister. Do you know I was totally out of my mind?"
I nodded Yes.
"Do you hold it against me?"
I said "No, ma'm. That's way behind us." (NN 292)

Cet échange indique que Noble, même s'il n'a pas oublié, est prêt à pardonner. Quelques jours plus tard, bien qu'il s'occupe de sa mère avec tendresse, il garde un brin de méfiance : "I made it look like I was a good nurse, adjusting her cover; but in fact I pulled all the cover down below her waist and gave a quick look at both hands – was there any sharp object anywhere near her, even a kitchen fork?" (NN 302). Le lendemain matin une certaine complicité s'installe, mais les tensions de Noble restent vives et les fantômes des enfants assassinés resurgissent dans son esprit alors qu'il aide sa mère à couper les ongles de ses orteils : "within five seconds I suddenly dreaded that Arch and Adelle would pour back in here as vengeful ghosts and devastate us both" (NN 307). Le geste du fils, tel une reconnaissance des origines, est ce qui le rapproche de sa mère, et cette proximité des corps lui redonne la confiance perdue : "in my mind from that same minute, we started over..." (NN 307).

96 Brigitte Zaugg, « Introduction : De la reconnaissance des femmes », *Résonances-Femmes* 10, « La Reconnaissance » (octobre 2008) : i.

« '[F]aire l'histoire' ... c'est construire le passé et le construire à partir des interrogations et des choix du présent », affirme Pontalis⁹⁷. Dans les trois romans étudiés ici, les narrateurs tentent d'écrire l'Histoire en se plongeant dans un passé obsédant, voire oppressant. C'est seulement une fois qu'ils ont accepté de se confronter aux figures de la mort (vivantes ou disparues) que les personnages peuvent vivre au présent. Par exemple, grâce à son récit, Bridge Boatner comprend qu'il n'est en rien responsable de la mort de Raphael : "It was childish selfishness to think till now that I harmed Rafe badly or caused his death" (TA 192). La narration a donc bien rempli le rôle qui lui avait été confiée : expliquer le passé pour libérer le présent de son poids. Dans un essai sur le temps et la littérature, Eudora Welty observait : "Remembering is so basic and vital a part of staying alive that it takes on the strength of an instinct of survival..."⁹⁸. Les pouvoirs de la mémoire permettent aux narrateurs de Price non seulement de résister à l'emprise du temps mais aussi de faire face à leurs démons et de se libérer de leurs obsessions liées au passé. Dans les romans de Price, la mort, une fois apprivoisée par la mémoire, autorise la renaissance.

97 Jean-Bertrand Pontalis, *Ce Temps qui ne passe pas* suivi de *Le Compartiment de chemin de fer* (1997 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001) 23.

98 Eudora Welty, "Some Notes on Time in Fiction" (1973), *The Eye of the Story: Selected Essays and Reviews* (New York: Random House, 1979) 171.



CHAPITRE QUATRE

VOIX, APPARITIONS ET RÉVÉLATIONS : EMPREINTES FANTASTIQUES CHEZ PETER TAYLOR

I personally like ghosts, ghosts of the dead and ghosts of the living, because I know they tell me things about myself that I could not otherwise know.

Peter Taylor¹

Mémoire est actualité du « passé ». Le passé devenu *acte*.

Paul Valéry²

Avec la publication de *The Oracle at Stoneleigh Court: Stories* en 1993, la fiction de Peter Taylor prend un tournant significatif. En effet, aux fantômes du passé qui peuplent la mémoire sudiste se substituent ici des fantômes « familiers » qui ont pour but de faire émerger la véritable identité de ceux qu'ils hantent : "They do not come from outside but from within."³ Dans ses premières nouvelles Taylor s'attachait à décrire les changements subis par sa région. Les modifications de l'espace extérieur faisaient naître un sentiment d'égarement chez ses personnages : le mouvement s'effectuait de l'extérieur vers l'intérieur. Bien qu'écrits sur une période d'environ trente ans, les textes réunis sous le titre *The Oracle at Stoneleigh Court: Stories*

1 Stephen Goodwin, "An Interview with Peter Taylor" (1973), rpt. in *Conversations with Peter Taylor*, ed., Hubert H. McAlexander (Jackson: University Press of Mississippi, 1987) 18.

2 Paul Valéry, « Mémoire », *Cahiers I*, dir., Judith Robinson-Valéry (Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973) 1232.

3 Yoshiko Kayano, *Peter Taylor's South: Crossing Boundaries in a "Tennessee Caravan"* (Tokyo: Hituzi Syobo Publishing, 2004) 173.

constituent une évolution en cela que les fantômes qui hantent les personnages ne sont plus métaphoriques. Ce ne sont plus des élans nostalgiques qui font revenir le passé ; désormais le passé s'impose dans le présent pour reprendre la place qui lui revient. Le regroupement de productions anciennes et d'écrits plus récents dans un même recueil dégage la constante qui sous-tend le recueil et met en évidence le tournant pris par Taylor :

I think that in writing this volume I did take a change of direction, a change of purpose, focusing more on the mysterious than I had before. [...] You get to a time in your life when you become aware of differences, when you not only see things differently but are keenly aware that you do. And that is what I was trying to explore, my awareness of differences, especially my awareness it's so very difficult to understand things. My knowledge of mystery, if you will.⁴

En effet, considérés dans leur ensemble, les récits de *The Oracle at Stoneleigh Court* permettent une exploration plus complète des mystères que l'écrivain souhaitait mettre en évidence ; la référence à un oracle dans le titre même du livre indique la possibilité offerte aux personnages d'arriver à la connaissance : « Connais-toi toi-même » annonçait l'Oracle de Delphes à Socrate.

Dans son entretien avec Christopher Metress, Taylor souligne le fait que l'on n'obtient pas forcément de réponse de l'oracle, rejoignant ainsi l'avis de Clément Rosset qui observe dans *Le Réel et son double* que « le propre de l'oracle est de suggérer, sans jamais la préciser, une chose autre que la chose qu'il annonce et qui se réalise effectivement ». Il poursuit : « la profondeur et la vérité de la parole oraculaire sont moins de prédire le futur que de dire la nécessité asphyxiante du présent, le caractère inéluctable de ce qui arrive *maintenant* »⁵. Le 'maintenant' dans les textes de Taylor est ce qui pose problème et asphyxie le présent ; le passé, lui, est déjà étouffé, refoulé, réduit au statut de secret. Les histoires regroupées dans *The Oracle at Stoneleigh Court* correspondent ainsi à la définition que Gilles Deleuze et Félix Guattari proposent de la nouvelle : « La nouvelle est fondamentalement en rapport avec un *secret* (non pas avec une matière ou un objet de secret qui serait à découvrir, mais avec la forme du secret qui reste

4 Christopher P. Metress, "An Oracle of Mystery: A Conversation with Peter Taylor," *The Craft of Peter Taylor*, eds., C. Ralph Stephens and Lynda B. Salamon (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1995) 147.

5 Clément Rosset, *Le Réel et son double : Essai sur l'illusion* (1976, 1984 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1993) 47, 50.

impénétrable) »⁶. Le titre du recueil indique d'emblée, comme le fait remarquer Sara Lewis Dunne, "stories about paranormal characters and events" et le recours à une imagerie selon elle gothique⁷. Il serait cependant plus prudent d'associer *The Oracle at Stoneleigh Court* au genre fantastique qui, pour reprendre les mots de Tzvetan Todorov,

ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune. À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique.⁸

La sortie du monde fantastique dans des nouvelles comme "The Real Ghost" ou "Demons" a en effet lieu à l'issue du récit : les narrateurs prennent conscience de la valeur d'événements incongrus et les intègrent à leur expérience pour mieux montrer leur importance dans la constitution de leur identité. Les fantômes et les phénomènes étranges que Taylor met en scène illustrent la théorie de Charles Grivel selon laquelle : « Le fantôme est ce qui ne se saisit, mais se voit, quelque chose qui n'est pas ce qu'il est ; c'est l'objet vain, fluide, insaisissable, peu ou pas visible, immanquable pourtant »⁹.

À la fin de sa carrière, alors que la mort plane déjà (sa santé se détériore rapidement à la suite de plusieurs attaques), Taylor publie deux ouvrages : *The Oracle at Stoneleigh Court* mais aussi *In The Tennessee Country*. Ces deux volumes sont intimement liés, comme j'ai essayé de le montrer dans la première partie de ce travail en comparant l'une des nouvelles, "Cousin Aubrey", et le roman, pour montrer l'évolution du texte et du personnage de Nathan. Recueil et roman sont également proches si l'on considère qu'une grande partie des nouvelles constitue, à l'instar du roman, un travail de remise à neuf de textes que Taylor avait ébauchés ou même publiés bien avant les années 1990. "Nerves" faisait partie d'une livraison

6 Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Trois nouvelles, ou 'qu'est-ce qui s'est passé ?' », *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2* (Paris : Minuit, Coll. « Critique », 1980) 237.

7 Sara Lewis Dunne, "Peter Taylor's Book of Practical Ghosts," *Tennessee Philological Bulletin* 32 (1995): 30.

8 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1976) 46.

9 Charles Grivel, « Du fantôme », *Mana* 1 (1983) : 36.

du *New Yorker* en 1961 ; “The End of Play” avait paru en 1965 dans le *Virginia Quarterly Review* ; “Demons” (sous le titre “A Strange Story”) et “An Overwhelming Question” dans *Miss Leonora When Last Seen and Fifteen Other Stories* en 1963 ; “The Decline and Fall of the Episcopalian Church,” sous le titre “Tom, Tell Him,” dans *The Sewanee Review* en 1968 ; les trois pièces en un acte, “Familiar Haunts” (“Two Images”), “A Redheaded Man” (“A Father and a Son”) et “Missing Person” (“The Whistler”), faisaient partie du recueil *Presences: Seven Dramatic Pieces*, publié en 1970, et portaient les titres indiqués entre parenthèses¹⁰ ; enfin, trois autres textes faisaient partie des archives de Taylor déposées en 1988 à l’Université de Vanderbilt à Nashville, sous l’appellation « non publiés ». Le biographe de Taylor, Hubert H. McAlexander, explique que c’est grâce à Christopher Metress que ces nouvelles sont remontées à la surface, car l’écrivain les avait oubliées : “[Metress] told [Taylor] of finding three unpublished stories amid the papers (...). The three stories provided, as Peter expressed it, ‘just the salt and pepper I need for this new collection.’”¹¹ Parmi les productions les plus récentes (“The Oracle at Stoneleigh Court,” “The Witch of Owl Mountain Springs” et “Cousin Aubrey”), seule celle qui donne son titre au recueil est inédite, les deux autres avaient paru dans le *Kenyon Review* au début des années 1990.

Les textes rassemblés dans *The Oracle at Stoneleigh Court* ont un trait commun, à savoir l’effort que font les personnages pour explorer la part d’eux-mêmes qui leur pose problème. Cependant, comme l’explique Christopher Metress dans un compte-rendu très perspicace :

In all three one-act plays (...) ghosts appear, reminding us how every life is haunted by some powerfully formative yet unseen presence (...). While in the stories themselves no actual ghosts appear (though the supernatural is nearly always a strong presence), we time and again are called by Taylor to witness men and women burdened by some loss,

10 Taylor semble vouloir brouiller les pistes en n’indiquant que “Familiar Haunts” dans la liste de versions antérieures qui figure à l’intérieur du volume *The Oracle at Stoneleigh Court*. De plus, Sara Lewis Dunne, lorsqu’elle fait état des textes repris par Taylor et des titres qui ont été modifiés, semble ignorer que “Missing Person” reprend le texte de “The Whistler” et non pas de la pièce qui porte le même titre dans *Presences*. Si ce fait confirme l’intérêt de Taylor pour les personnes disparues, il crée également une certaine confusion pour qui se trouve face à une référence imprécise à “Missing Person.”

11 Hubert H. McAlexander, *Peter Taylor: A Writer’s Life* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2001) 272.

obsessed with some person or event that calls out to them and that they strive to recover.¹²

La modification de certains titres montre le désir de Taylor de présenter un monde « autre ». L'auteur annonce clairement son intention d'aller droit au but, et chaque titre acquiert une dimension programmatique. Déjà, le titre initial de "The Real Ghost," "Reflections,"¹³ en disait beaucoup en jouant sur le double sémantisme du terme : ce n'est pas seulement de reflets dont il est question dans la nouvelle, mais également de réflexions. En la ré-intitulant, Taylor nomme explicitement l'étrangeté. Deux autres exemples flagrants sont "Demons" et "Familiar Haunts." Sara Lewis Dunne note que dans ce recueil, Taylor fait usage de "liminal characters who straddle 'existence' in two worlds."¹⁴ Le va-et-vient entre passé et présent est constant, comme si les questions et les craintes passées ne pouvaient s'estomper qu'après avoir été dites.

"The Real Ghost" et "Demons" se rapprochent des textes de Percy et de Price en cela que les personnages tentent de se détacher d'un passé étouffant, soit en le laissant derrière eux et en allant de l'avant, soit en l'explorant pour découvrir les clés de l'avenir. Dans la pièce "Familiar Haunts," en revanche, les personnages de Taylor sont proches de ceux de Grau, car ils engagent un véritable dialogue avec l'au-delà et accueillent volontiers des figures de l'étrange qui leur demeurent familières. D'une certaine façon, tous les personnages dans *The Oracle at Stoneleigh Court* en viennent à la même conclusion que Virgil Minor, l'écrivain dont il est question dans la pièce "Missing Person" contenue dans *Presences* : "I suspect you have sensed it (...) that this is the time in my life when reassessment may be in order."¹⁵

12 Christopher Metress, "Review of *The Oracle at Stoneleigh Court: Stories*," *Studies in Short Fiction* 31.2 (1994): 259.

13 Peter Taylor, "Reflections," *Peter Taylor Papers*, Special Collections, Jean and Alexander Heard Library, Vanderbilt University, Series II, Writings, Box 8, Folder 6.

14 Sara Lewis Dunne, "'Gone to Texas' and the 'Terra Incognita': Crossing Borders in Peter Taylor's Late Fiction," *Border States: Journal of the Kentucky-Tennessee American Studies Association* 11 (1997): 42.

15 Peter Taylor, "Missing Person," *Presences: Seven Dramatic Pieces* (1970; Boston: Houghton Mifflin, 1973) 70.

1. "The Real Ghost" ou le fantôme en soi

Dès son titre oxymorique, "The Real Ghost" suggère le paradoxe : comment un fantôme peut-il relever du réel ? Pour Clément Rosset, « le réel est ce qui dissipe les fantasmagories, les doubles, la peur »¹⁶. En effet, dans la nouvelle de Taylor, le narrateur évacue soigneusement toute peur de son discours et insiste sur le réel – au sens où l'entend Rosset, qui rejoint dans sa définition ce que Freud appelle une « névrose traumatique »¹⁷ et qui figure pour Lacan « le mystère du corps parlant, (...) le mystère de l'inconscient »¹⁸ – plutôt que sur d'éventuelles fantasmagories. Taylor renforce l'effet de distanciation de la voix narrative par rapport au personnage en ayant recours à une narration à la troisième personne, plus précisément à un narrateur « extradiégétique-hétérodiégétique », selon la terminologie de Gérard Genette¹⁹. De plus, la communication d'informations précises sur l'identité du personnage et le lieu dans lequel il se trouve est retardée à dessein ; on ne découvre que graduellement que Hal est revenu, seul, à la maison de son enfance, et se trouve ainsi, comme le héros d'un récit fantastique, dans « un espace clos pour se livrer à ses grandes pérégrinations oniriques », pour reprendre l'une des analyses de Maurice Lévy²⁰.

La mise à distance du personnage par rapport au narrateur et au lecteur est inscrite dans le premier paragraphe de la nouvelle. Le personnage et l'étrangeté d'une situation encore indéfinie sont ainsi présentés dans la phrase qui amorce le récit : "He was a man who kept nearly always to his own style; and not even in the present unlikely circumstances would it have been Hal's style to make a headlong retreat down the stairs."²¹ Comme

16 Clément Rosset, *Fantasmagories* suivi de *Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire* (Paris : Minuit, 2006) 65.

17 Voir Jacques Lacan, « Du réseau des signifiants » (1964), *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2002) 60-61.

18 Jacques Lacan, « Ronds de ficelle » (1973), *Le Séminaire, Livre XX, Encore* (Paris : Seuil, Coll. « Champ Freudien », 1975) 118.

19 Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1972) 255.

20 Maurice Lévy, « Du fantastique », *Du fantastique à la science-fiction américaine*, dir., Roger Asselineau (Paris : Didier, 1973) 16.

21 Peter Taylor, "The Real Ghost," *The Oracle At Stoneleigh Court: Stories* (New York: Alfred A. Knopf, 1993) 189. Toutes les références à la nouvelle renvoient à cette édition et apparaîtront désormais dans le texte précédées de l'abréviation RG.

souvent dans ce type de narration, l'accent est mis sur la fiabilité du personnage qui sera le focalisateur, sur sa capacité à garder son calme et son refus de laisser les circonstances extérieures influencer sa vie : ici le narrateur opte pour une tournure impersonnelle avec inversion du sujet et déplacement du complément circonstanciel en tête de proposition ('not even in... would it have been...'). Dans le même temps, cependant, l'emphase d'une telle syntaxe tend à saper l'affirmation et à suggérer qu'Hal est victime de ce dont il est témoin, plutôt qu'agent actif. Ceci est confirmé par d'autres éléments : le verbe 'prided himself' dans la phrase "He prided himself above all things on 'keeping his cool'" (RG 189) suggère le péché d'hubris, tandis que l'adverbe 'nearly' dans la phrase d'ouverture implique qu'Hal n'est pas toujours en mesure de se contrôler et d'apparaître à chaque instant tel qu'il le souhaiterait.

Ces affirmations sont étayées par le second paragraphe de la nouvelle :

How long he remained poised (...) on the top step he couldn't afterward have said. But he did know afterward, when he stood at the foot of the stairs again, just what he had confronted upstairs, though he did not know for how long a time he saw what he saw. (RG 189)

Le lecteur ne sait toujours pas à ce stade de quoi il est véritablement question, même si le titre donne quelque indication. Après cette absence momentanée, ce blanc dans la perception, le personnage semble rapidement reprendre ses esprits ; l'adverbe 'afterward,' répété à deux reprises, met l'accent sur la réflexion qu'il engage après-coup et sur sa volonté de trouver une explication rationnelle au phénomène dont il vient de faire l'expérience. Il y a dès lors une oscillation entre savoir et ignorance autour d'une possible présence fantomatique. À l'instar du personnage de Poe dans "The Fall of the House of Usher," Hal, malgré son calme habituel, semble pris de court et surpris de ce qu'il voit, même si, pour expliquer au lecteur de quoi il retourne, le narrateur utilise des adverbes qui montrent la certitude caractéristique du personnage :

What he had *clearly* seen was a face illumined in a bedroom looking glass and again in an uncurtained glass of a hall window, the outside louvered blinds of which were closed against the reflecting pane. In both instances it was the living and *distinctly* roseate face of someone other than himself that he saw. And yet he recognized there a being so like himself, too! (RG 189, je souligne)

Il est significatif que le narrateur décrive la scène en utilisant tout d'abord l'article indéfini pour chacun des éléments qui entourent le personnage et qu'il ait ensuite recours à l'article défini : ainsi, l'étrange devient familier, ce

que renforcent les derniers commentaires, au travers desquels l'autre devient pour ainsi dire le même.

Dans « L'inquiétante étrangeté », Freud s'intéressait déjà à la figure du double, observant qu'« on peut lui attribuer (...) toutes les possibilités avortées de forger notre destin auxquelles le fantasme veut s'accrocher encore, et toutes les aspirations du moi qui n'ont pu aboutir par la suite de circonstances défavorables... »²². On peut voir dans la figure du double le père décédé dont Hal voudrait vendre la demeure et la cristallisation des traumatismes de l'enfance ; or Hal refuse toute montée d'émotion, tout ce qu'il considère comme faisant partie du domaine de l'irrationnel : "He instinctively doubted every appearance of self-possession or possibility of emotion that it presented to his view" (RG 189-190). Si le personnage nie l'éventualité d'un signe, il reconnaît malgré tout l'effroi dont il est la proie : "he knew that for a time the image that repeated itself in each pane of glass caused his teeth literally to chatter in his head" (RG 190). Une fois de plus, c'est la question du savoir qui est au cœur du texte et qui permet à Hal de nier tout événement paranormal.

En même temps qu'il décrit l'effet produit par la vision de la tête (gestes précipités, tremblements), le narrateur rapporte les commentaires du personnage et fait ressortir ses tentatives pour minimiser les faits : "It might almost have been in each instance for only a matter of seconds" (RG 190) ; "Hal Crawley saw that hand of his tremble – oh, ever so lightly, indeed almost imperceptibly" (RG 190). L'accumulation d'adverbes ('almost,' 'only,' 'ever so lightly,' 'almost imperceptibly') rend compte du besoin que le personnage a de ramener les événements à une échelle qu'il peut maîtriser ; or le tremblement de la main trahit précisément son incapacité à maîtriser quoi que ce soit. Le détour syntaxique ('that hand of his') donne l'impression que son corps lui est devenu étranger, tandis que le démonstratif 'that' trahit une certaine distance qui renforce l'idée de reniement. Au déni du personnage répond la raillerie du narrateur, qui insiste sur les changements inhabituels qui affectent Hal : "Anyway, when he turned and headed back down the stairs, the turn backward had been abrupt and his descent was swift if not precipitant (precipitance would certainly not have been his style!)"

22 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron (1985 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1988) 238.

(RG 190). Les circonstances auxquelles Hal doit faire face ébranlent l'image qu'il a jusque-là présentée au monde et révèlent alors une certaine faiblesse, symptomatique de ses inquiétudes. Comme l'explique Christopher Metress, "The story begins and ends with the concept of 'mastery' – [the character] seems himself as someone who does things only on his terms (in his own 'style'), but this very brief story reveals that he is less in control of himself than he would like to believe."²³ Dans le refoulement de ses sensations on retrouve un écho de tous les mots que Freud associe au *heimlich* dans « L'inquiétante étrangeté » : « secret », « caché », « ténébreux », « dissimulé »²⁴ :

The sight of the trembling hand and the thought of the teeth chattering upstairs now almost made Hal laugh aloud. But not quite. That too was not his style. Trembling and teeth-chattering were so exactly what one was supposed to manifest on seeing a ghost! And who believed in ghosts nowadays? Especially in broad daylight, especially in a house where one had grown up, and more especially in the house which, though full of furniture, had stood empty of people since the day of its late owner, who was of course Hal Crawley's own late father. The house and the furniture in it seemed positively unfamiliar to Hal. But houses and furniture were not the sort of things he ever paid much attention to. (RG 190)

Ce passage met en évidence le fait qu'Hal s'est construit une identité si rigide que tout événement inattendu est automatiquement rejeté. Les mots choisis par le narrateur mettent bien l'accent sur la déstabilisation dont Hal est victime ('almost,' 'not quite'); celle-ci se traduit par une remise en question constante de ses réactions spontanées, qu'il recalcule en les comparant à son attitude de tous les jours. À ce stade du récit, il ne fait aucun doute que les contours de son identité sont mis à l'épreuve. Le jeu de la focalisation interne laisse affleurer des angoisses que le personnage préférerait sans doute cacher. Le mot 'ghost' est jeté, même s'il est vite remis en cause. Hal ne veut surtout pas que ses réactions soient interprétées comme la manifestation de sa peur, c'est pourquoi il fait appel à son bon sens. La répétition de l'adverbe 'especially' a bien pour but de nier ce qui pourrait sembler évident, mais les justifications proposées par Hal ne sont pas toujours vraisemblables. Pour Charles Grivel en effet, « le fantôme se rattache constitutivement à un lieu fixe. Seul l'endroit peut (...) témoigner du retour fantomatique (...) ce lieu signe la famille, le rapport du fantôme à

23 Christopher Metress, Courriel à GP, 6 octobre 2008.

24 Voir Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes* (1988 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1991) 270.

la constellation familiale »²⁵. De plus, c'est par l'intermédiaire du fantôme qu'Hal reprend symboliquement sa place dans la généalogie familiale puisque son patronyme est ainsi révélé. Par ailleurs, l'étrangeté se voit désignée par l'adjectif 'unfamiliar,' qui confirme l'intrusion de l'anormal dans ce qui devrait être familier, re-connu, et qui, une fois de plus, est nié par le manque d'intérêt avoué d'Hal. Les sentiments du personnage viennent ainsi corroborer les commentaires de Julia Kristeva sur la notion freudienne d'« inquiétante étrangeté » :

ce qui est étrangement inquiétant serait ce qui a été (notons le passé) familier et qui, dans certaines conditions (lesquelles ?), se manifeste. Un premier pas est franchi qui déloge l'inquiétante étrangeté de l'extériorité dans laquelle la fixe la peur, pour la replacer à l'intérieur non pas du familier en tant que propre, mais d'un familier potentiellement entaché d'étrange et renvoyé (par-delà son origine imaginaire) à un passé impropre. L'autre, c'est mon (« propre ») inconscient²⁶.

Tout dans le texte est retenue : "He *had not quite* run down the stairs; he *didn't quite* laugh while crossing the familiar front hallway to the living room, and seeing the mist of his own breath before him, he told himself it was much too serious a circumstance for laughing" (RG 190, je souligne). Le passage de 'unfamiliar' à 'familial' montre qu'Hal fabrique une explication rationnelle pour se rassurer lui-même. Il se raccroche à des éléments ordinaires pour reprendre pied dans le réel, comme par exemple à la buée produite par son souffle chaud dans l'air frais d'une maison inhabitée, et finit par conclure : "Whatever the apparition he had experienced at the top of the stairs had been, it was most likely (...) the *result* of the chill which had come into his bones – *not* the cause of that chill" (RG 191). Pour confirmer ses pensées et donner corps à ses convictions, marquées dans le texte par des italiques, Hal a recours au familier : "if the house was truly furnished just as his father left it (...) then there would most certainly be a log fire, complete with paper and lightwood, laid on the brass andirons" (RG 191).

Dans *La Psychanalyse du feu*, Gaston Bachelard explique que « le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps »²⁷. On sent poindre le même besoin dans l'attitude d'Hal, qui se sent rassuré de voir que tout ce qu'il gardait en mémoire est toujours présent autour de lui : "Hal found that

25 Charles Grivel, « Du fantôme » 36.

26 Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes* 270-271.

27 Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu* (1949 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1985) 39.

there was indeed, as he had predicted, a fire laid in the living room! There was even the inevitable box of wooden kitchen matches on the mantel shelf. (...) It was all like something left from his childhood” (RG 191). Le feu et les allumettes deviennent des résidus mémoriels de la famille, symboles de la présence du passé dans l’univers intérieur du personnage. Le feu renvoie au père (“[he] had forever insisted that the servants keep a fire laid”, RG 191) et les allumettes à la mère (“the regular cardboard match box he found on the mantel was contained in the ornamented copper casing that Hal’s mother had felt, in her day, made kitchen matches acceptable in the living room”, RG 192). Ici se recrée donc une ambiance familière et familiale pour le personnage.

Une fois le feu allumé, Hal est à nouveau témoin d’une apparition : “And now in the eccentric configuration of the flames he saw again the ghostly face that had appeared to him in the looking glass and in the window pane upstairs” (RG 193). Après tous les efforts qu’Hal a faits pour nier la présence qui envahit ses pensées, le feu, qui aurait dû être rassérénant, est devenu entre ses mains l’image du retour parental et s’est fait l’arme d’un véritable retour du refoulé. La nouvelle de Taylor suit donc le schéma de l’essai de Freud, que Julia Kristeva commente ainsi :

La confrontation avec la *mort* et ses représentations s’impose d’abord. (...) La crainte de la mort dicte une attitude ambivalente : nous nous imaginons survivants (...) mais la mort n’en reste pas moins l’ennemie du survivant, et elle l’accompagne dans sa nouvelle existence. Revenants et fantômes représentent cette ambiguïté et peuplent d’inquiétante étrangeté nos confrontations avec l’image de la mort²⁸.

En allumant le feu, Hal permet à ses parents de revivre un instant dans l’union symbolique de l’allumette et du bois que son père a fait entasser dans le foyer (“It had clearly been laid under the direction of his father”, RG 192). Ainsi c’est une image de sa propre existence qu’il crée : l’apparition serait alors celle de son moi spectral, ce qui justifierait le titre de la nouvelle. Tout porte en effet à croire que l’absence d’identification au début du texte désigne le personnage comme la personnification du “Real Ghost” puisqu’après le titre, c’est tout de suite au pronom ‘he’, qui viendra désigner Hal, que nous renvoie le narrateur. Christopher Metress confirme ces commentaires lorsqu’il écrit : “here is a character who is disconnected from ‘home’ and without any meaningful existence. Perhaps he, and not the

28 Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes* 273.

image he sees in the window or the mirror, is the 'real ghost.'"²⁹ L'image de la naissance est clairement associée à la cheminée puisqu'après avoir attisé le feu, le narrateur revient sur l'histoire de la cheminée et sur les efforts du père pour la construire (RG 193).

Hal se souvient tout à coup que son père avait fabriqué un régulateur de tirage pour éviter que la fumée ne se propage dans la pièce. Ce souvenir force le personnage à regarder le passé en face et à confronter à nouveau l'apparition :

Then all at once Hal sprang forward into the billowing smoke before him, pushing his own face into the face he saw there. He had forgotten after all to open the damper! Even at the risk of encountering that same face again he rushed headlong – so to speak – into the smoke, seized the iron ring just below the lintel, and opened the damper which his father had designed and installed there. (RG 194)

L'ombre du père se fait donc sentir une dernière fois, et Hal parvient finalement à faire face à ses démons : "And suddenly Hal felt completely detached from the whole room he was in. And the whole house seemed not at all his style!" (RG 194). Comme dans les *ghost stories* d'Edith Wharton et d'Ellen Glasgow, l'apparition s'avère en définitive bienfaitrice pour celui qui sait déchiffrer le message qu'elle apporte. Cela est dû au double statut du fantôme, qui, pour reprendre les termes de Brigitte Zaugg,

est à la fois présent et absent, apparition et lieu de l'apparition, incarnation d'un esprit ; c'est une image limite, à la jonction de deux états (mort et vie) et de deux temporalités (passé et présent), qui matérialise ce qui est sans matière ; c'est une ombre qui est la lumière au bout du chemin et guide les pas de celui ou de celle qui (se) cherche ; il est à la fois le seuil et sur le seuil³⁰.

Grâce à cet épisode, le personnage prend ses distances vis-à-vis du passé, en particulier de son moi passé, dont l'esprit hante encore la maison et dont il peut désormais se séparer : "All at once he felt firm in a new resolve to sell the house (...) he stood before the flames and was his own master" (RG 194). Hal se trouve ainsi dans la situation décrite par Clément Rosset puisque

La réalisation de l'oracle (...) vient gommer la possibilité de toute duplication. En s'accomplissant, l'événement (...) rend caduque la prévision d'un double possible. En

29 Christopher Metress, Courriel à GP, 6 octobre 2008.

30 Brigitte Zaugg, « Les *ghost stories* d'Edith Wharton et d'Ellen Glasgow : l'art de l'irrésolution », Communication au séminaire « Le gothique », Laboratoire *Suds d'Amériques*, 11 avril 2008, 5.

venant à l'existence, il élimine son double ; et c'est la disparition de ce pâle fantôme du réel qui surprend un moment la conscience lorsque s'accomplit l'événement³¹.

L'événement étrange dont Hal a été témoin lui a donc permis d'accéder aux 'mystères de l'inconscient', pour reprendre l'expression de Lacan, et de créer sa propre réalité en faisant fi du passé. *A contrario*, dans la nouvelle "Demons," le narrateur présente les voix qu'il entendait enfant comme formatrices de son moi et revient sur elles pour mieux en affirmer la force/l'impact.

2. "Demons" : Des voix au sens

Dans *The Oracle at Stoneleigh Court*, la nouvelle "Demons" reprend le titre original sous lequel elle avait paru dans le *New Yorker* en août 1963. Taylor met ainsi l'accent non plus sur l'étrangeté que suggérait le titre "A Strange Story" dans *Miss Leonora When Last Seen and Fifteen Other Stories* mais sur l'aspect démoniaque des voix qu'entend Louis Price, le personnage de la nouvelle. Le récit s'ouvre sur une question qui introduit le motif de la quête en sous-entendant que la motivation première pour raconter est peut-être de trouver une réponse : "How are they to be explained, the voices one heard as a child?"³² Pourtant à l'issue de la narration, Louis s'interroge encore : "But still, how am I to explain the voices I heard as a child?" (D 115). Le seul changement significatif est celui du sujet, qui d'un 'one' indéfini passe à un 'I' qui renvoie directement à Louis. Tout le récit suit ce même mouvement du général au particulier : le narrateur confronte alors son expérience à celle des personnes qu'il croise. Après avoir expliqué qu'il a eu l'occasion de parler de ses voix à d'autres qui n'avaient en avoir eux-mêmes entendu (D 90), le narrateur tente d'évaluer l'importance de cet étrange phénomène sur son existence propre. Pour Louis, les voix remplacent le lien social qu'il ne se sent pas capable de créer avec les autres : "I was born without the instinct to pursue an ordinary polite conversation with people I wished to make friends of" (D 95). Aussi, pour Yoshiko Kayano, "the whole story can be read as an allegory of the process

31 Clément Rosset, *L'École du réel* (Paris : Minuit, 2008) 31.

32 Peter Taylor, "Demons," *The Oracle At Stoneleigh Court: Stories* (New York: Alfred A. Knopf, 1993) 89. Toutes les références à la nouvelle renvoient à cette édition et apparaîtront désormais dans le texte précédées de l'abréviation D.

of human learning, which explores the nature of children's experience in contrast to adults'."³³

La première voix dont parle Louis se fait entendre alors qu'il est âgé de sept ans et qu'il attend dans la voiture avec son frère le retour de leur père : "At first, the voice had repeated my name very slowly several times – 'Louis Price... Louis Price ... Louis Price.' Then, later, in an even softer tone, it had said to me, 'You are not Louis Price. You are the Lost Dauphin'" (D 89-90). Cet événement est important dans l'économie narrative car c'est grâce à lui que l'identité du personnage est fournie au lecteur. Paradoxalement, la voix répète le nom de Louis pour mieux le lui retirer et le renommer Louis le Dauphin, qui renvoie, dans l'Histoire de France, au fils aîné de Louis XVI. Tout porte à croire que Louis Price serait la réincarnation du Dauphin, mais le narrateur ne s'engage pas sur cette voie. Au contraire, il affirme catégoriquement ne rien savoir sur le célèbre Louis, avec une emphase qui traduit son désir de convaincre le lecteur de son ignorance : "I did not know who the Lost Dauphin was, and had never heard of him before. (...) I maintain to this day that I did not and had not" (D 90). En revenant sur l'émergence de la voix, Louis Price indique que son but est d'en retracer l'origine plus que d'élucider le message qu'elle vient lui délivrer. Dans un article sur la voix spectrale, Antoine Cazé donne des explications qui rejoignent ce que Louis essaie de formuler : « si la voix nous touche (...), si elle nous affecte (...), c'est justement d'être interrompue, d'être intermittente, d'être battement, hésitation, bégaiement (...). Ou mieux encore, c'est parce qu'elle est lointaine, assourdie, spectrale »³⁴.

Le premier réflexe de Louis est de faire part de son étrange expérience à son père, mais ce dernier ne lui accorde guère d'importance et se moque de lui : "My father laughed merrily when I told him all this, and afterward it became a family joke. One of my uncles said I was already manifesting a strong family trait – delusions of grandeur" (D 90). Quoiqu'il en soit, si l'événement permet au narrateur de s'inscrire dans un schéma généalogique où les membres nourrissent de grandes espérances quant à la reconnaissance qu'ils estiment mériter, il lui donne également l'occasion de dénoncer

33 Yoshiko Kayano, *Peter Taylor's South* 57.

34 Antoine Cazé, « Lyrismes : La voix spectrale », *La Lettre et le fantôme : Le spectral dans la littérature et les arts (Angleterre, États-Unis)*, dirs., Élisabeth Angel-Perez et Pierre Iselin (Paris : Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2006) 161.

le scepticisme des gens devant de tels phénomènes. Lorsqu'il fait état d'une voix entendue plus tôt dans son enfance, Louis est d'autant plus prudent : "When I was even younger – I will not say how much younger, for fear of not being believed – a voice once interrupted my play to speak prophetic words to me" (D 90). Cette fois, le narrateur met clairement l'accent sur le rôle de la voix : elle s'apparente à ce qu'il nomme une « prémonition » (D 90) car elle annonce une catastrophe en rapport avec son cousin Talbot Williamson. La voix disait en effet "Ruin. Ruin" (D 90) et le lecteur apprendra plus tard que la maison de Talbot a pris feu et qu'il a disparu à jamais de la carte familiale :

... the house my great-grandfather had built had burned to the ground. [...]

[Talbot] came galloping up from the barn on his horse, and, without looking to left or right and yet choosing a course between the onlooking neighbors and the fire, he galloped through the house lot, out the gateway in the picket fence, and down the lane to the main road. It was the last his neighbors would ever see of him (...). Next morning, the body of his dead horse was found at the roadside ten miles away. Two days later, news came that a married woman in a neighboring town, whose name had long been connected with Talbot's, had vanished that same night. (D 93-94)³⁵

Cette anecdote permet au lecteur de comprendre la façon dont l'esprit de Louis fonctionne : la voix annonçant la destruction à venir est intimement liée au personnage de Talbot, qui apparaît devant Louis comme pour confirmer son rôle dans la catastrophe : "When I glanced over my shoulder, I saw that the horseman was our Cousin Talbot. (...) The sight of the straight figure sitting astride the horse stirred in me strange feelings of envy and admiration – and of dread" (D 91). Bien que la voix soit au centre du texte, elle est ici relayée par le regard, qui fait germer les sentiments de l'enfant. Après les faits, Louis réitère son admiration en pensant à son cousin : "the image aroused in me the same feelings of envy, admiration, and dread that I had known standing by the iron fence a few days before" (D 94). La répétition des mêmes termes confirme la fascination du jeune Louis tandis que l'absence du tiret dans la deuxième occurrence montre qu'il n'a plus d'hésitation. On peut voir ici le désir d'évasion d'un personnage qui se sent incompris mais trouve dans la figure de Talbot un certain réconfort. Le lien psychologique que Louis a créé avec le cousin est si fort que lors de sa

35 On trouve un épisode similaire dans *In the Tennessee Country* lorsque Nathan rapporte : "My father had a cousin in West Tennessee who set fire to his house and went off with a woman from a neighboring farm." Peter Taylor, *In the Tennessee Country* (New York: Alfred A. Knopf, 1994) 25.

première visite chez les Williamson, il explique : "I am absolutely certain that I had been there before, because in my memory of that day, nothing seems unfamiliar" (D 92).

Dans son récit, Louis s'arme de prudence, comme s'il avait peur de dévoiler au lecteur une part de lui-même qu'il n'est pas prêt à accepter :

Please do not attempt to find any consistency or try to uncover any *buried* significance in the kind of utterances I heard. Sometimes they were prophetic, at other times either genuinely profound or crudely sententious. Sometimes they were amusing, even joshing. (D 94)

Cette mise en garde suggère quelle méfiance Louis a dû exercer en raison des réactions parfois violentes de son entourage. Pour éviter au lecteur toute tentation de voir dans les événements du passé une hypothétique clé pour expliquer le présent, le narrateur limite son propos le plus possible :

I move about the world like anyone else and enjoy a reasonable success in my chosen profession. And I abhor mystics. I shall not be making references to myself as an adult after this, but it may interest you to learn that I now have two adolescent children (...). Further, like yourself, perhaps, I have been married not once but several times, and in each instance – But no, I have said enough to convince you that my adult life has not been so very different from yours, or at any rate not so different from that of a certain number of your friends. No more about any of that. (D 94)

Avant tout, Louis veut démontrer qu'il n'est pas différent d'un autre et pour ce faire, comme Baudelaire, il semble apostropher le lecteur : « Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! »³⁶. Dans le même temps, ses mots témoignent d'une certaine ambivalence, puisque tout en redonnant vie à ses voix il renie une partie de son histoire. La phrase simple 'And I abhor mystics' ne relève pas de la parataxe mais se présente comme un commentaire isolé qui renforce l'idée de déni ; en effet, les propos du narrateur tout au long du récit correspondent au mot près au mysticisme tel que le conçoit Marie-Madeleine Davy, et l'entreprise de Louis va bien dans la même direction que celle empruntée par les philosophes :

À son sommet la philosophie est mystique. Elle plonge dans le mystère obscur par excès de lumière. Ce qui est caché se révèle. Les voiles se déchirent et les yeux voient tandis

36 Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Les Fleurs du Mal* (1861 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio classique », 1999) 32.

que les oreilles entendent murmurer les secrets que les autres seraient incapables d'ouïr³⁷.

Ce que l'on pourrait appeler la surdité des autres apparaît dans le texte à travers la figure du frère qui, présent dans la voiture au début du récit, soutient qu'il aurait lui aussi perçu les voix si elles s'étaient réellement fait entendre : "My brother, for instance, takes no stock nowadays in my talk about voices. He says I never heard anything he didn't hear, by which he means to say I heard nothing" (D 90). Dans ces conditions, le lecteur conçoit mieux le désir de Louis de ne pas tout révéler ou de ne pas confier ses secrets les plus intimes. La crainte de dire est figur e dans le texte par la peur que le personnage avoue ressentir à la vue de mises en abyme cr e es par des effets d'optique :

Any suggestion of infinity (...) could always depress me somewhat when I was a child. For instance, on the cover of my Baby Ray reader, in the first grade school, was a picture of Baby Ray himself holding a copy of Baby Ray reader with a picture of Baby Ray himself holding... et cetera, et cetera. A glance at that cover could put me into a morbid frame of mind for the rest of the school day. (...) I used to be similarly affected by the seeming infinity of reflections in barbershop mirrors, and I would sometimes embarrass my brother by sitting through a whole haircut with my eyes closed. (D 104)

Ce passage illustre la théorie de Maurice Lévy selon laquelle « l'irrationnel est indissociable des images de la profondeur. Sur l'axe des imaginations verticales, l'anormal, l'inquiétant, l'immonde se situent toujours vers le bas, dans la zone des ténèbres inférieures »³⁸. Dans l'effet de profondeur se trouve inscrite la peur de Louis devant l'inquiétant (il ferme les yeux pour ne pas voir la perspective prolongée à l'infini). Le miroir, comme l'illustration sur le livre, crée une impression de répétition infinie de la même forme et le personnage ne peut y opposer aucune r sistance³⁹. Le narrateur se trouve face à un sentiment de vertige qui l'empêche d'accéder au monde réel puisque tout semble concourir vers un point qu'il ne peut atteindre et qui le

37 Marie-Madeleine Davy, *Initiation médiévale : La philosophie au douzième siècle* (Paris : Albin Michel, Coll. « Bibliothèque de l'hermétisme », 1980) 12.

38 Maurice Lévy, « Du fantastique » 16.

39 Pour Freud, « c'est seulement le facteur de répétition non intentionnelle qui imprime le sceau de l'étrangement inquiétant à quelque chose qui serait sans cela anodin... ». Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » 240.

tétanise. « L'infiniment vaste », écrit Maurice Lévy, « est, comme l'exigu, une imagination de la peur »⁴⁰.

Ce sentiment de vertige est à rapprocher d'une crainte liée au temps : "To be aware of the concept of infinity implies human knowledge of limitation [...] being trapped in only one time."⁴¹ En fermant les yeux, Louis montre également un désir de ne pas faire face au réel puisque d'après Rosset, « [le] privilège d'être réel (...) consiste exactement en un *monopole d'existence* »⁴². En effet, les voix que Louis entend autorisent l'existence d'un monde imaginaire et donc d'un réel « Autre » qu'il ne veut pas passer sous silence : "They are *my* voices" (D 115), dit-il encore avant de clore le récit. Les italiques insistent sur la possession et montrent que Louis accepte « ses » voix comme faisant partie intégrante de sa personnalité.

L'événement crucial qui permet à Louis d'évoluer a lieu lors d'une partie de cache-cache avec sa sœur : l'enfant a trouvé une cachette si parfaite qu'il reste un long moment seul avant d'être découvert. Pendant cet instant, qui est d'une certaine façon hors-temps, Louis entend à nouveau une voix lui parler : "Before my sister finally found me, I had got in very depressed spirits and had heard a voice saying to me in the darkness, 'There is no one god. And there was no beginning and there will be no end'" (D 103). Le sentiment de malaise naît en partie de la dimension iconoclaste des affirmations en forme de négation (triple répétition de 'no') qui font s'effondrer le monde et ce qui était jusqu'alors des certitudes ; mais il surgit surtout de la référence à l'infini, couplée ici à la notion de temporalité : s'il n'y a pas de dieu, il n'y a personne pour proclamer un début et une fin⁴³ ; l'enfant se retrouve emprisonné dans une atemporalité angoissante. Le caractère unique de Dieu est doublement nié (non seulement au niveau du sens de la phrase, mais aussi au niveau typographique, puisque le mot commence par une minuscule) ; l'emphase de 'one' renchérit sur la multiplicité de dieux et suggère que le temps ne connaîtra pas de fin. Raconter le passé serait alors un moyen de le consigner et de montrer qu'il est bien révolu.

40 Maurice Lévy, « Du fantastique » 18.

41 Kathleen Knuckles Barbour, "Pale Unruin": Dilemma of Male Identity in the Short Stories of Peter Taylor," Diss. The University of South Florida, 1989, 241. Cité dans Yoshiko Kayano, *Peter Taylor's South* 61.

42 Clément Rosset, *L'École du réel* 100.

43 Voir le livre de l'Apocalypse, 1:8 et 22:13.

Une telle résolution implique un mouvement en avant qui ne peut être accompli que si Louis parvient à se libérer des voix qui le suivent. Il explique, dans un passage clé de la nouvelle :

My voices, whatever they were, were not the voices of angels. They never spoke except when they had something interesting or amusing to say to me. And I might never have given up hearing them had they themselves not been finally so amenable to the break and at the same time disposed to let the decision be mine. Angels could not possibly have been so self-effacing or so unwilling to stand in the way of all the future happiness and unhappiness to which I was entitled. (D 109)

Il est intéressant de voir que Louis utilise un ton presque accusateur lorsqu'il fait état de la désinvolture avec laquelle les voix l'ont quitté. Ces propos permettent d'éclairer un point en rapport avec la question initiale : le narrateur ne connaît pas l'identité des voix, mais il est convaincu qu'il sait ce qu'elles ne sont pas. Comme dans "The Real Ghost," elles semblent provenir de l'inconscient du personnage, qui doit redevenir maître de sa destinée en acceptant d'affirmer son identité. C'est donc de son propre chef qu'il rejette les voix – même si c'est à nouveau en ayant les yeux fermés – et qu'il leur fait face pour la première fois :

I had switched on the light and was closing the door to my room when a voice said to me, "The number of steps in the stair remain always the a—"

"Hush!" I interrupted, closing my eyes and running my hand through my hair. "Won't you hush?"

"We can never hush," said the voice.

[...] It was the first time I had ever spoken back to my voices; it was the first chance they had had to answer me. (D 114)

Un combat psychologique s'engage entre l'enfant et les voix ; il ne s'adresse qu'à une seule d'entre elles, mais celle-ci est en quelque sorte le porte-parole de toutes les autres. Nonobstant, ce qui est important dans cet échange, c'est moins la pluralité des voix que le fait que leur existence dépend de la volonté de leur auditeur ; en effet, elles ne peuvent cesser de se manifester que si celui qui les entend en exprime le souhait. L'enfant se trouve investi d'un pouvoir divin puisqu'il est 'the beginning and the end' des voix ; la prophétie qu'il a entendue dans le placard ne sera pas avérée s'il choisit de les faire taire. Les voix jouent un rôle ambivalent dans la mesure où elles le mettent au défi de prendre une décision tout en lui montrant la démarche à adopter : "We can never hush (...). But you may stop hearing us whenever you wish (...). You might as well stop hearing us (...). You have everything to gain and nothing to lose" (D 114). Les éclats de

rire démoniaques par lesquels elles répondent à la dernière question de l'enfant le décident : "I raised my voice and shouted, 'I will stop hearing you, you demons who persecute innocent children!'" (D 114-115).

C'est à ce moment précis que le titre de la nouvelle s'explique : Louis perçoit les voix comme les démons de l'enfance, des démons qui tourmentent celui pour qui le réel reste indéterminé ; bien qu'il souhaite ardemment connaître l'identité des voix ("But who are you? (...) I want to know who you are", D 114) le personnage n'obtiendra pas de réponse à sa question avant de les faire taire pour toujours. L'attitude du narrateur vérifie donc les observations de Clément Rosset :

L'illusion oraculaire, de s'estimer trompée par l'événement (...) traduit une désillusion générale à l'égard de la réalité du réel, coupable d'être telle et seulement telle, de se résumer à un même absolument étranger à tout autre. [...] Ce refus *a posteriori* de l'oracle une fois accompli illustre de manière symbolique une très profonde et très ordinaire vérité, si ordinaire même qu'elle passe inaperçue pour aller trop de soi : je veux dire la sûreté du réel, son indifférence tranquille à tous les aléas de l'autre [...], l'ignorance souveraine à toute doublure que lui vaut sa certitude d'exister en version unique⁴⁴.

Le monde double dans lequel vivait Louis devient « un » après sa confrontation avec les voix, qui marque d'une certaine façon la fin de l'enfance et l'obligation de grandir. Bien qu'il lui soit un instant difficile de faire face au silence ("The silence was awful for a moment", D 115), Louis finit par comprendre le rôle formateur de ces voix de l'enfance ; elles lui ont en effet permis d'apprendre à écouter les autres : "Though I stopped hearing the mysterious voices one hears as a child that night in my room, at seventeen I was still learning to listen to the voices of people – still discovering just how carefully, for love's sake, one must always listen" (D 115). Ainsi, Louis rejoint les Sudistes que décrit Paul Carmignani dans un article où il insiste sur l'importance de l'écoute comme geste fondateur pour le conteur :

Il semblerait [que] le héros sudiste fasse son entrée dans le monde moins pour le transformer ou le contester que pour se mettre à son écoute. Car le monde bruit de mille voix enserrant le réel dans un réseau ténu où vient tôt ou tard se prendre le personnage⁴⁵.

Le narrateur prend conscience de l'impossibilité de trouver une réponse à sa question de départ et en prend son parti, percevant les voix comme des

44 Clément Rosset, *L'École du réel* 117.

45 Paul Carmignani, « Sous l'invocation du Sud : la Voix dans la fiction sudiste et l'œuvre de Shelby Foote », *Revue Française d'Études Américaines* 54 (novembre 1992) : 378.

présences qui lui auront été nécessaires pour grandir et apprivoiser le monde des adultes :

The truth is, I have come to like having [the voices] there at my beginning, unexplained, a mystery. (...) Such a mystery becomes, finally, a kind of knowledge. It instructs and informs us about the arbitrary nature of most of the things we have to learn in order to walk the world as adults. (D 115)

Non seulement Louis reconnaît son attachement aux voix du passé, mais il met l'accent sur la dimension mystérieuse des événements qu'il a narrés, ce qui donne à son texte le rôle que Taylor associe à l'écriture : "the creation of a work of art is a voyage of discovery for the artist."⁴⁶ Si, comme les deux personnages de "Familiar Haunts," il ne parvient pas à expliquer d'où viennent les voix, du moins a-t-il la conviction qu'elles lui appartiennent en propre et que sans elles il n'aurait pu évoluer.

3. Présence du père dans "Familiar Haunts"

Dans la monographie qu'il consacre à Taylor, Albert J. Griffith analyse brièvement les pièces en un acte rassemblées dans *Presences* et explique : "Each of these plays (...) objectifies as some kind of ghostly presence some image, influence, or emotional baggage that haunts the lives of one or more characters."⁴⁷ Le titre d'origine de "Familiar Haunts," "Two Images," annonce déjà l'aspect duel d'un texte qui met en scène un frère et une sœur, Nicky et Meg. En confrontant les deux titres, on se rend compte que tous deux portent la marque du pluriel et suggèrent non pas une mais au moins deux présences fantomatiques. Quant au tapuscrit conservé dans les archives, il porte le titre "Familiar Haunts"⁴⁸ mais est suivi d'un long passage introductif intitulé "Prologue to the Encounter," lui-même suivi de deux paragraphes de didascalies portant le sous-titre "The Encounter," qui, eux, précèdent le texte de la pièce à proprement parler. Ce dernier titre suggère qu'il n'y a pas deux mais une seule rencontre ; or, on découvre que chacun des deux

46 Peter Taylor, essai de neuf pages sans titre sur l'écriture, *Peter Taylor Papers*, Series II, Writings, box 11, folder 35. La citation apparaît sur la première page du tapuscrit.

47 Albert J. Griffith, *Peter Taylor [Revised Edition]* (Boston: Twayne Publishers, 1990) 110.

48 Peter Taylor, "Familiar Haunts," *Peter Taylor Papers*, Addition, Series II, Writings, box 11, folder 2, tapuscrit de 29 pages. Les références seront abrégées FHPTP dans le texte.

personnages voit la même chose mais selon ses propres termes, c'est-à-dire que chacun voit « sa » représentation fantomatique d'un seul et même mort.

Ces prolégomènes ou « seuils », pour reprendre le mot de Genette, n'apparaissent pas dans la version de *The Oracle at Stoneleigh Court*, bien qu'ils révèlent quel soin Taylor a consacré à planter le décor. De plus, les quatorze pages du tapuscrit qui précèdent le texte de la pièce et constituent une « préface *allographe* »⁴⁹ se révèlent également intertextuelles, à en juger les nombreux parallèles possibles avec “The Fall of the House of Usher” et “The Oval Portrait” de Poe⁵⁰, et rendent possible une lecture que le texte publié ne permettrait pas. À la lumière du paratexte abandonné, la pièce recouvre sa texture d'origine et laisse entrevoir un plus grand morceau de l'étoffe tissée par l'écrivain car, comme l'explique Roland Barthes, « *Texte* veut dire *Tissu* » et « le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel [de sens] »⁵¹.

Le prologue de Taylor comme la nouvelle de Poe introduisent les personnages comme étant les derniers d'une lignée : “They had no acknowledged relatives whatsoever” (FHPTP 1), dit le narrateur dans la première phrase du texte, qui fait écho à l'absence de “enduring branch”⁵² dont parle le voyageur à propos des Usher dans la nouvelle de Poe. Le narrateur de Taylor établit un lien entre l'absence de généalogie et l'absence de fantômes dans la demeure des Jerdan : “And their being without acknowledged relatives somehow had a bearing on its being so frequently and persistently remarked that they were a family who had also

49 Voir Gérard Genette, *Seuils* (1987 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2002) 164-198. Il définit la « préface *allographe* » comme émanant d'une personne extérieure à l'action (182).

50 De la même manière, David M. Robinson met en évidence les rapports entre “Ligeia” et “William Wilson” et les deux premières nouvelles de *The Oracle at Stoneleigh Court*, qu'il traite dans son étude *World of Relations: The Achievement of Peter Taylor* (Lexington: The University Press of Kentucky, 1998).

51 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1982) 85.

52 Edgar Allan Poe, “The Fall of the House of Usher” (1839), rpt. in *The Fall of the House of Usher and Other Writings* (1967; Harmondsworth: Penguin, 1986) 140. Les références à la nouvelle apparaîtront désormais sous la forme abrégée FHU.

no ghosts” (FHPTP 1). Pourtant le lieu se prête tout à fait à des apparitions paranormales, à en croire la description qui est donnée :

in their brick and stone mansion, there in old West-End St. Louis, there was no discontented old haunt that went stomping about the attic or stumbling up the back stairs. It is a certainty that some such unnatural phenomenon would have been attributed to any other similar house in that end of town.

[...]

there [is], on such premises, nearly always said to be a ghost! Yes, there is usually said to exist a mysterious presence! And – old time West-End St. Louis being what it is – how could it be otherwise? How could there *not* be such a presence? (FHPTP 1-2, 3)

Si la maison familiale constitue, pour le narrateur, un théâtre parfait pour qu'apparaissent des fantômes, c'est parce qu'à l'instar des demeures dont parle Jean Roudaut, ce « lieu incite à rêver » et « tout déplacement réel se double d'une promenade imaginaire »⁵³. Tout concourt à créer une ambiance inquiétante : les yeux de Meg sont décrits comme “hauntingly pellucid gray eyes” (FHPTP 2), et lorsqu'il se présente à la porte de la maison, Nicky est comparé à un fantôme (FHPTP 5). Pourtant après avoir attiré l'attention du lecteur sur l'éventualité de présences occultes, le narrateur conclut sur un ton dépité, “Yet about the Jerdans' mansion at Number Nine Grace Place neither the imagination of any casual passer-by or that of any longtime neighbor, even, had managed to fabricate a really likely or at all believable ghost” (FHPTP 4).

Les liens qui unissent Nicky à la maison sont de l'ordre de l'antagonisme. Le narrateur explique qu'il a plus ou moins été banni des lieux et qu'il n'y est plus le bienvenu ; c'est uniquement par l'intermédiaire de lettres qui viennent confirmer son existence à Meg que le frère est présent sous le toit. Le but de la préface étant, comme l'écrit Genette, de donner au lecteur des « commentaires préparatoires »⁵⁴, le narrateur précise les raisons pour lesquelles la venue de Nicky n'est pas une perspective heureuse pour Meg :

It was not because Meg and Nicky were enemies in any usual sibling sense that Meg did not wish her brother to return home. It was rather that Meg knew too well that Nicky's memories of their lives together under their father's roof were so totally different from her own memories... And so it was that nothing had been allowed to remain in the house to remind her of his present or his past existence – nothing, that is except a certain pastel

53 Jean Roudaut, « Les demeures dans le roman noir », *Critique* 147-148 (août-septembre 1959) : 716.

54 Gérard Genette, *Seuils* 197.

portrait of him as an adolescent, a portrait which hung in the upstairs sitting room alongside one of herself... (FHPTP 5)

Les différences entre les deux personnages sont ici établies et trouvent leur source dans le passé, plus particulièrement, semble-t-il, dans une relation conflictuelle avec le père, présenté comme le propriétaire des lieux. L'absence de complément d'agent dans la structure passive ('so it was that nothing had been allowed') indique qu'une force extérieure, voire supérieure, est responsable des changements décoratifs apportés après le départ de Nicky. Seuls restes du passé, les deux portraits rappellent à leur tour l'emprise du père sur les lieux :

their creation had been commissioned by the two children's widowed father soon after their mother's death. And they had been intended by the widowed parent to be always kept hanging there and ordained by him to remain precisely *there*. (FHPTP 6)

Ainsi, à l'instar du portrait ovale dans la nouvelle de Poe, qui se conclut sur les mots du peintre, "This is indeed *Life* itself!"⁵⁵, les deux tableaux symbolisent à la fois la présence et la mort du père.

La dimension poésque du prologue est renforcée par la ressemblance du frère et de la sœur, qui rappelle les commentaires du voyageur dans "The Fall of the House of Usher" : à l'expression "striking similitude between the brother and the sister" chez Poe (FHU 150) fait écho chez Taylor la phrase "the ressemblance to be seen between the two young people represented in the portrait was striking" (FHPTP 5). Le lien qui unit Meg et Nicky est aussi palpable que les "sympathies of a scarcely intelligible nature" (FHU 151) dont fait état le narrateur de Poe. En effet, avant même de se retrouver, Meg et Nicky ont l'intime conviction de savoir ce que fait l'autre : "She knew just where he would be sitting in the jacobean straight chair beside the hearth" (FHPTP 8) ; "He knew Meg so well from the old times that he knew she had just hurried off somewhere for a quick glance in the looking glass" (FHPTP 12). Les pressentiments de chacun se révèlent exacts et l'arrivée de Meg dans la pièce renforce l'effet de double :

the thought – the certain knowledge – of how closely they resembled each other [struck Nicky]. (...) the close resemblance of the two must remain striking. There seemed to exist in their natures something that constituted so profound and significant a likeness that it would of necessity be revealed in the artist's representation of each. (...) Tonight Nicky Jerdan knew that the inescapable resemblance did exist still, knew it if from no

55 Edgar Allan Poe, "The Oval Portrait" (1850), rpt. in *The Fall of the House of Usher and Other Writings* 253.

other source than the immediate response to be read in the startled eyes of the plain little maid down the hall. (...) Their uncanny resemblance had been there, had always been there for all the world to see. (FHPTP 9)

Les similitudes physiques entre Meg et Nicky sont marquées ici par les répétitions de 'resemblance' ou 'resemble' et relayées par la réaction de la gouvernante, qui fait d'elles un trait inévitable ('inescapable') suggérant une forme de claustration. Comme dans la nouvelle de Poe, la situation relève du *Unheimlich* dont parle Freud et auquel Taylor fait ici directement référence en utilisant le mot anglais 'uncanny', dont il montre l'importance en jouant sur la structure verbale qui le suit ('had been there, had always been there'). Comme l'explique Maria M. Tatar :

Uncanny events have the power to provoke a sense of dread precisely because they are at once strange and familiar. Their strangeness endows them with a supernatural quality; their familiarity, once recognized and understood, divests them of this supernatural aura. Uncanny events are situated at the heart of the fantastic tale. Their ambiguous character almost invariably generates the hesitation that defines the fantastic.⁵⁶

À en juger la façon dont Meg accueille la visite de son frère, le retour de ce dernier figure immanquablement pour elle un retour du refoulé ; de toute évidence, il personnifie la part obscure de son être, un fait sur lequel Taylor insiste en présentant les prémisses de la rencontre par le biais d'une imagerie sombre : "She put on no light in the passage but moved through the darkness toward him" (FHPTP 8). Rejoindre Nicky revient pour Meg à plonger dans l'inconnu. L'obscurité du couloir représente sa réticence à retrouver un frère qui ne cesse de critiquer le père idolâtré : "it was the memory of his disregard for their father that flooded [Meg's] mind" (FHPTP 6). On retrouve ici les « refus successifs » qu'explore Bernard Brugière dans un article sur les doubles : « ne pas vouloir connaître celui que l'on porte en soi, ce moi que l'on croit autre et qui est plutôt *intimior intimo meo* ; ne pas vouloir être cet autre qui pourrait nous ressembler comme un frère »⁵⁷. Tant que Meg acceptait de donner à Nicky l'argent qu'il réclamait pour continuer à mener "[a] dissolute way of life" (FHPTP 7), elle était parvenue à garder

56 Maria M. Tatar, "The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny," *Comparative Literature* 33.2 (Spring 1981): 169.

57 Bernard Brugière, « Les Apports de la psychanalyse au thème du double en littérature », *Le Double dans le Romantisme anglo-américain*, dir., Christian La Cassagnère (Clermont-Ferrand : Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1984) 15.

son frère à l'écart et à ainsi renier son existence pour continuer de chérir l'image de l'objet perdu. En refusant pour la première fois de céder à la demande de son frère, elle initie la confrontation qui se révélera double dans le texte de la pièce.

Dans son compte-rendu de *Presences*, Richard Howard observe que "The *presences* in Peter Taylor's theatre ... are *absences* in the life conceived as replete, the life delusionally figured as real. ... [H]e sees *all life* as haunted: no relation, no alliance is exempt."⁵⁸ Le début de la pièce montre combien il est important pour Nicky de se définir par rapport à un autre, de déceler la présence dans l'absence : "I used always to be known hereabouts as my father's son."⁵⁹ Or, lorsqu'il se définit par rapport à la présence (sa sœur), Nicky fait preuve de dérision, "Now I'm known as the brother of the rich Mrs. Bitch" (FH 287), une dérision que sa sœur contre habilement en lui répondant : "I may not be as rich a bitch as you think I am" (FH 288). Le rythme même de la phrase introduit une sorte de fausse ingénuité la part de Meg, qui parvient rapidement à exprimer son refus de subvenir aux besoins financiers de Nicky. L'échange entre frère et sœur se transforme presque en un règlement de comptes sur le mode comique – qui selon Bergson ne peut opérer qu'après « une anesthésie momentanée du cœur »⁶⁰.

Argent et identité sont liés : Meg a acquis sa fortune personnelle grâce à ses nombreux maris – "All but one of her husbands (They had been four altogether) ... had after a very short time been divorced by her. In each of those three instances of marriage and divorce Meg Jerdan received a sizable monetary settlement" (FHPTP 2) – et ces multiples unions ont favorisé un certain brouillage identitaire que ne manque pas de relever Nicky : "One time you will be Mrs. Harris, and the next Mrs. Amesbury, and the next Mrs. So-and-so. What is your name now, Meg?" (FH 288). Meg prend les mots comme une boutade mais n'est pas aussi enjouée lorsque Nicky observe : "Father saw your talent. Father set you on the right path"

58 Richard Howard, "Urgent Need and Unbearable Fear," *Shenandoah* 24 (Winter 1973), cité dans Hubert H. McAlexander, *Peter Taylor: A Writer's Life* 217.

59 Peter Taylor, "Familiar Haunts," *The Oracle At Stoneleigh Court: Stories* (New York: Alfred A. Knopf, 1993) 287. Toutes les références à la pièce renvoient à cette édition et apparaîtront désormais dans le texte précédées de l'abréviation FH.

60 Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique* (1900 ; Paris : Presses Universitaires de France, 1978) 4.

(FH 288). En effet les mots du frère atteignent Meg droit au cœur et elle interdit alors à son frère de parler ainsi. Dans sa réaction, Meg mentionne les deux parents décédés, tout d'abord le père ("He would die a thousand deaths to hear you", FH 288), puis la mère, à laquelle elle avait accepté de se substituer malgré les reproches paternels : "Father used to say that I spoiled you worse than any mother could have done when you were a little thing" (FH 289). Meg est restée une mère de substitution pour Nicky en lui fournissant l'argent dont il a besoin chaque fois qu'il en a fait la demande, bien que cela aille contre l'avis du père.

Nicky amène habilement son père dans la conversation en affirmant : "I should tell you it was *he* who suggested I see you tonight" (FH 289). Le jeune homme ramène le père dans le présent en suggérant son existence spectrale. Ironiquement, Meg fait mine de ne pas comprendre ce que son frère tente de lui faire entendre ; une didascalie indique en effet qu'elle l'observe un moment en silence avant de réitérer son refus de lui donner de l'argent. Et, bien que Nicky répète à nouveau qu'il se présente à elle sur les conseils de son père, elle l'ignore totalement pour mieux changer de sujet. Il semble que l'attitude de Meg rejoigne celle du Noble Norfleet de Price et relève le même « deuil indicible » dont parlent Abraham et Török. En ramenant le père au présent ("Father says" ; "Father never spoke directly to me about anything but work ... It's a different matter now, of course", FH 290; "I have asked him ... just last night", FH 292), Nicky ravive chez sa sœur une blessure qui ne s'est jamais refermée ; en effet, tout pour elle se conjugue dans un passé qu'elle tente de ramener au présent, comme l'atteste son utilisation du *present perfect* : "I intend to spend the rest of my life right here where we have been so happy together" (FH 291).

Nicky ne partage pas avec sa sœur les souvenirs d'une enfance heureuse et le père dont il se rappelle est bien différent de l'image à laquelle Meg l'associe. Aussi pour défendre son point de vue, Nicky n'hésite pas à faire appel au passé et à révéler un événement dont Meg n'a jamais eu connaissance :

You and he agreed I had expensive tastes because I learned to like clothes and cars. I *had* to like *something*, by God! And then when I did get a girl and she and I got drunk (on money you gave me, Meg dear) and were picked up asleep in my car at the roadside – because we had nowhere else to go – what did he do? He came to the police station and beat me! (*clenching his fists, enraged by memory*). (FH 294-295)

La violence qui transparaît dans les mots de Nicky et dans son attitude atteste de son désir d'ouvrir les yeux de sa sœur sur la véritable personnalité

de leur père. En mentionnant la participation – bien qu'involontaire – de Meg, Nicky l'atteint au plus profond et elle se met à pleurnicher. La réaction de Meg n'attendrit en rien Nicky, qui ne comprend pas que sa sœur ne partage pas sa perception des choses et surtout qu'elle ne voie pas le père tel qu'il lui apparaîtrait à lui :

he comes back to me. All through the years he has. I assumed he came back to you, too. [...] (*incredulous*) You've *never* seen him? Why, it's here in St. Louis that I see him nearly always. In fact, I never come without seeing him. He'll turn up in a taxi or in a hotel room. Once he turned up at the airport when I came in on a late flight. (FH 295)

Le lieu revêt une signification particulière dans les mots de Nicky puisque c'est seulement lorsqu'il effectue lui-même un retour vers le lieu de l'enfance que le fantôme se manifeste. Bernadette Bertrandias note en effet que « le fantôme ne peut que hanter, retrouver la maison (...), il est toujours associé à un lieu, espace spécifique de la rencontre entre deux mondes »⁶¹. À ces deux mondes s'ajoutent, dans la pièce de Taylor, deux perceptions fort divergentes de la même apparition car, comme le note Sara Lewis Dunne, "The father's relation to his children (...) presents a much different image."⁶²

Le fantôme que convoque Nicky et qui fait son entrée sur scène est décrit comme "*an overweight, disheveled, middleaged man*" (FH 295) que le jeune homme se plaît à dénigrer et à disputer : "Put your shirttail in, you old bastard. Do you want your own daughter to guess what you have been up to? And fasten your tie... Do you want me to give you a kick in the pants?" (FH 295-296). Nicky savoure une vengeance toute personnelle sur son père mais Meg ne perçoit aucune forme spectrale dans la pièce et ce malgré les injonctions de son frère au fantôme qu'il est, lui, bien en mesure de voir ("Make yourself known. Speak up. Tell her how much you regret all your sorry ways. That's the tune you are always singing to me. Tell her how you appear to me for the very purpose of letting me abuse you and lighten your burden", FH 296). Paniquée, Meg accepte de donner l'argent que Nicky était venu lui réclamer, en lui faisant promettre de ne plus revenir. Nicky disparaît alors, tout comme son fantôme. David M. Robinson observe que dans les pièces de Taylor "the spirit's presence is the catalyst for

61 Bernadette Bertrandias, « Le fantôme : Hostilité d'une inquiétante étrangeté », *Le Livre de l'hospitalité : Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, dir., Alain Montandon (Paris : Bayard, 2004) 1124.

62 Sara Lewis Dunne, "Peter Taylor's Book of Practical Ghosts," *Tennessee Philological Bulletin* 32 (1995): 31.

exploring the nature of a close relationship of the play's principal character or characters, and for suggesting the nature of the failure of that relationship."⁶³ Une fois que Nicky est parvenu à régler ses problèmes avec le passé, il part et la laisse seule avec ses propres fantômes ou fantasmes relatifs à cette même figure paternelle.

Ce n'est qu'une fois seule dans la pièce que Meg décèle une présence. Or, comme l'indique une didascalie, il s'agit d'un deuxième fantôme : "He is slender, straight, correct in his dress, moves with dignity" (FH 297). Celui-ci s'adresse directement à Meg, qui reconnaît instantanément son identité même si elle pense n'être plus elle-même : "Meg, do you see me? Do you hear me? [...] you are not out of your mind. But it took Nick – poor Nicky – to make you let yourself see me" (FH 297). Tout s'éclaircit pour le lecteur, qui parvient à rassembler toutes les informations qui vont dans une même direction et rejoignent les commentaires de Freud : « l'inquiétante étrangeté vécue se constitue lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives *dépassées* paraissent à nouveau confirmées »⁶⁴. L'observation que Meg adresse à son frère se vérifie donc : "Don't you know that if he were to appear anywhere at all it would certainly be *here*?" (FH 295). Mais c'est uniquement après le départ du fantôme créé par Nicky que celui de Meg peut apparaître, surgissant non pas de la haine mais de l'amour qu'elle porte à son père. Albert J. Griffith explique en effet :

Meg's erotic attachment to her father had always been a presence (throughout all four loveless marriages) but could not be faced for what it was until her idealized image of her father was transformed and released by Nicky's iconoclastic countervision.⁶⁵

La fin de la pièce justifie l'expression de Paul Valéry, pour qui « Toute image est fille d'un désir »⁶⁶ ; en effet, avant que ne se ferme le rideau, père et fille ne font plus qu'un : "*They remain in a lovers' embrace as there comes the sound of Nicky's slamming closed the great double front doors of the house*" (FH 298). Le départ du frère marque donc le départ d'un double que

63 David M. Robinson, "Personalities and Presences: Peter Taylor's Dramatizations of the Occult," *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 38.2 (Winter 2000): 68.

64 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » 258.

65 Albert J. Griffith, *Peter Taylor [Revised Edition]* 110-111.

66 Paul Valéry, *Cahiers, Tome septième 1918-1921* (Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 1958) 380.

Meg percevait comme maléfique ("You *evil, evil* creature!", FH 293) et lui permet de créer son propre fantôme⁶⁷ pour renouer avec le père des liens qu'elle croyait perdus – ce que Sara Lewis Dunne appelle un "psychic incest."⁶⁸ Alors se trouve vérifiée la théorie de Jean Roudaut selon laquelle « Le château n'est jamais hanté que par celui qui y pénètre, résolu alors à susciter et rencontrer ses propres fantômes »⁶⁹.

Les phénomènes étranges chez Taylor permettent au passé et au présent de se rencontrer l'espace d'un instant, comme le montre David M. Robinson, d'après qui "Taylor's implicit argument is that they merge in living as well."⁷⁰ En effet, dans les trois textes tirés de *The Oracle at Stoneleigh Court*, voix et spectres permettent aux personnages d'évoluer et de se libérer de leurs démons. Christopher Metress note que c'est avant tout du désir d'explorer le passé que surgissent voix et fantômes :

Our English word 'haunt' comes from the Old French hanter, which means "to frequent." For Taylor, then, our lives are indeed haunted in the original sense of the word, for our lives seem to be made up of two kinds of moments: those moments when we choose to frequent the past in an attempt to discover its meaning, and those moments when we are in turn frequented, often against our will, by that very same past.⁷¹

En fréquentant le passé, les personnages dessinent l'avenir : dans l'esthétique taylorienne, le passé est indéniablement (le) présent, comme le suggèrent ces quelques lignes tirées d'une pièce inachevée de Taylor :

Old man: "you? Why, only the old live with ghosts!"

67 Dans une autre pièce intitulée "Arson," le personnage de Rob explique le mécanisme dont il est victime dans un rêve et qui l'incite à créer des images spectrales de Leo et Liz :

It was only a dream – or a wish I had. It was not your real selves I saw. It was my own. It is myself, isn't it, I have exposed, revealed, disrobed, unmasked tonight. You two are only – always – what I wish for you to seem. And now I have wished you back the way you were.

Peter Taylor, "Arson," *Presences: Seven Dramatic Pieces* (1970; Boston: Houghton Mifflin, 1973) 153-154.

68 Sara Lewis Dunne, "Peter Taylor's Book of Practical Ghosts," *Tennessee Philological Bulletin* 32 (1995): 32.

69 Jean Roudaut, « Les demeures dans le roman noir » 736.

70 David M. Robinson, "Personalities and Presences: Peter Taylor's Dramatizations of the Occult" 70.

71 Christopher Metress, "Review of *The Oracle at Stoneleigh Court: Stories*" 260.

"No, they are here with the gift of the future! If one dares!"⁷²

Ces mots résument bien le propos de ce chapitre : les spectres et apparitions de l'au-delà influent sur l'avenir, sur le présent en cours qui n'a de cesse d'être passé. Dans son étude *La Terreur et le Sacré*, Lauric Guillaud note que « Dans la fiction américaine, la sécurité est aussi fragile que la raison des protagonistes. À la phobie de l'enfermement s'ajoute aussi celle de la chute, du déclin ou de l'ensevelissement »⁷³. L'enfoncement de la maison auquel le narrateur de "The Fall of the House of Usher" assiste est une métaphore qui rappelle ce à quoi les personnages de Percy, Taylor, Grau et Price doivent faire face. Ils sont tous confrontés à un retour du passé, que ce soit sous la forme d'une trace mnésique ou d'une apparition spectrale, et ils se doivent tous de faire face à cette résurgence pour progresser et permettre au temps de suivre son cours. L'étrange s'impose au quotidien de manière à créer un mouvement temporel entre le moment de la perte et celui dans lequel s'impose l'absence. Le texte est un pont entre deux temps, le temps du Verbe mais aussi le moment inestimable qui autorise un retour bénéfique vers le passé pour mieux anticiper le présent.

72 Peter Taylor, "The Ghost of the Future" – "Descendants," *Peter Taylor Papers*, Addition, Series II, Writings, box 10, folder 7, "To the Lost State" 1/50.

73 Lauric Guillaud, *La Terreur et le Sacré : La nuit gothique américaine* (Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2003) 54.

CONCLUSION

LE PASSÉ COMME PARADIS ARTIFICIEL

Le bon sens nous dit que les choses de la terre n'existent que bien peu, et que la vraie réalité n'est que dans les rêves.

Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*¹

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.

T. S. Eliot, "Burnt Norton" (1935)²

-
- 1 Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels, Du vin et du hachisch* suivi de *Les Paradis artificiels*, Préface et notes par Jean-Luc Steinmetz (1851, 1860 ; Paris : Le Livre de Poche, Coll. « Classique », 2000) 91. Ces mots font partie de la dédicace qui précède le texte.
 - 2 T. S. Eliot, "Burnt Norton" (1935), *Four Quartets* (1943), rpt. in *Collected Poems 1909-1962* (1963; London: Faber and Faber, 1990) 189.



À la fin de son étude sur le Sud, Michel Bandry s'interroge : « Y a-t-il encore un Sud ? »¹. La question ainsi posée ne revient pas à dire « le Sud existe-t-il encore ? » mais initie une réflexion sur l'unicité du Sud. Michel Bandry suggère qu'il y a peut-être plusieurs Suds au sein même d'une région singulière par son histoire et par son traitement sur le plan national. Chacun des écrivains abordés ici décrit *son* Sud et ensemble, ils le créent : leur écriture met en scène des lieux mythiques, des paradis perdus devenus artificiels mais néanmoins opérants. Dans sa préface à l'ouvrage de Paul Carmignani intitulé *Les Portes du Delta*, Michel Gresset revient également sur les mots de Michel Bandry mais il met pour sa part l'accent sur l'adverbe 'encore' : « Tout est dans ce 'encore' – comme le 'pas toute' de Lacan au début de *Télévision* : 'Je dis toujours la vérité : pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas' »². Tout écrivain présente sa propre vérité à travers ses émotions, ses réactions, sa sensibilité. L'espace de l'écriture est avant tout l'espace d'une imagination mais comme le dit Ricœur, « Le monde du texte, parce qu'il est monde, entre nécessairement en collision avec le monde réel, pour le 'refaire', soit qu'il le confirme, soit qu'il le dénie »³. L'écrivain du Sud exploite le monde qui l'entoure et n'a d'autre objectif que de l'expliquer : la littérature du Sud est, comme l'œuvre de Proust, une « recherche du temps perdu », un temps qui ne peut être

-
- 1 Michel Bandry, *Le Sud* (Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1992) 149.
 - 2 Michel Gresset, « Oublier ? Jamais ! », Paul Carmignani, *Les Portes du Delta : Introduction à la fiction sudiste et à l'œuvre romanesque de Shelby Foote* (Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 1994) 3.
 - 3 Paul Ricœur, « De l'interprétation », *Du Texte à l'action : Essais d'herméneutique II* (Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1986) 20.

retrouvé que par le biais du Verbe. L'œuvre des écrivains du Sud se résumerait donc à ce que Shelby Foote décrit comme le but qu'il a souhaité atteindre avec *Jordan County*, « un roman qui a l'espace pour héros et le temps pour intrigue. Le Comté est le principal personnage – le pays lui-même. Et on remonte dans le temps pour découvrir ce qui l'a fait devenir ce qu'il est »⁴.

L'image du « paradis artificiel » me semble appropriée pour définir le « temps visqueux » et la poétique du passé qui se dessine à chaque page dans la littérature du Sud. Baudelaire parle d'un « goût de l'infini » qui se manifeste grâce à l'absorption de stupéfiants. Pour le Sudiste, le passé a la même fonction que le hachisch en cela qu'il permet au « monde moral [d'ouvrir] ses vastes perspectives, pleines de clartés nouvelles »⁵. Qu'elle donne lieu à des prises de conscience, à des révélations ou à des 'révoltes intimes', pour reprendre l'expression de Julia Kristeva, l'exploitation des effets du passé se veut toujours formatrice. Les mots de Baudelaire éclairent et rejoignent de façon étonnante mon propos :

Ceux qui savent s'observer eux-mêmes et qui gardent la mémoire de leurs impressions, ceux-là qui ont su, comme Hoffmann, construire leur baromètre spirituel, ont eu parfois à noter, dans l'observatoire de leur pensée, de belles saisons, d'heureuses journées, de délicieuses minutes⁶.

Le hachisch baudelairien autorise une évasion vers des temps heureux, ceux que les nostalgiques tentent de faire revivre. Comme le fait remarquer Vladimir Jankélévitch dans son ouvrage *L'Irréversible et la nostalgie*, « Le passé est objet de nostalgie parce qu'il est, si médiocre soit-il, notre passé, notre irremplaçable passé »⁷. En effet, le passé n'est pas exclusivement bienfaisant, il se révèle parfois mortifère et son exploration dangereuse pour le moi car, à force de chercher, le sujet achoppe sur des événements sombres qui font du paradis un enfer et redonnent ainsi à l'enfer du présent un goût de paradis.

Clément Rosset souligne que « le présent serait par trop inquiétant s'il n'était pas immédiat et premier : il n'est abordable que par le biais de la représentation, selon donc une structure itérative qui l'assimile à un passé ou

4 Shelby Foote cité dans Paul Carnignani, *Les Portes du Delta* 167.

5 Charles Baudelaire, « Le Poème du hachisch », *Les Paradis artificiels* 95.

6 Charles Baudelaire, « Le Poème du hachisch » 95.

7 Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie* (Paris : Flammarion, 1974) 374.

à un futur à la faveur d'un léger décalage qui en érode l'insoutenable vigueur »⁸. Chez les écrivains du Sud, c'est par l'intermédiaire de l'histoire (*story*) que s'opère le décalage. Flannery O'Connor met ainsi l'accent sur le pouvoir du conteur à formuler le réel :

The South is a story-telling section. The Southerner knows he can do more justice to reality by telling a story than he can by discussing problems or proposing abstractions. We live in a complex region and you have to tell stories if you want to be anyway truthful about it.⁹

Pour atteindre cette justesse de jugement, l'écrivain a recours à des moyens détournés. O'Connor est connue pour son utilisation du mode grotesque, Percy teinte ses textes de visions apocalyptiques, Taylor regarde avec regret le passé qui s'est distillé dans le présent au point de disparaître, Grau s'intéresse à l'actualité qui lui sert d'exemple dans son travail sur l'évolution de la région, et Price explore les méandres de la cellule familiale que le temps ne cesse d'éroder. Chacun parvient à retranscrire dans le mot un sentiment d'inconfort qui a pour origine les moments troubles de l'Histoire qui ont à jamais séparé le Sud du reste du pays.

« Il s'agit de faire advenir à tout prix par l'écriture le temps perdu », affirme Julia Kristeva dans *La Révolte intime*¹⁰. Ces mots expriment bien ce que font les écrivains du Sud. Sartre décelait déjà chez Faulkner une stratégie temporelle sciemment élaborée pour dénoncer les dysfonctionnements du présent¹¹. Percy, notamment dans *Love in the Ruins*, laisse filtrer la voix auctoriale lorsqu'il met en scène un personnage qui enregistre sur une bande magnétique ses recommandations aux générations à venir car il a le sentiment d'être le seul à voir que le pays est en déclin : "Things

8 Clément Rosset, *Le Réel et son double : Essai sur l'illusion* (1976, 1984 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1993) 63.

9 C. Ross Mullins, Jr., "Flannery O'Connor: An Interview" (1963), rpt. in *Conversations with Flannery O'Connor*, ed., Rosemary M. Magee (Jackson: University Press of Mississippi, 1987) 103.

10 Julia Kristeva, *La Révolte intime : Pouvoirs et limites de la psychanalyse II* (1997 ; Paris : Fayard/Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 2000) 90.

11 Sartre note que « l'habileté du romancier consiste dans le choix du présent à partir duquel il raconte le passé ». Jean-Paul Sartre, « À propos de *Le Bruit et la fureur* : La temporalité chez Faulkner » (1939), *Critiques littéraires, Situations I* (1947 ; Paris : Gallimard, Coll. « Idées », 1975) 94.

stopped working and nobody wanted to be a repairman.”¹² Percy montre par là que le passé pose problème et que seule une prise de conscience pourra changer les choses. Il souhaite souligner que le fait même de se rappeler le passé permettrait de ne pas se complaire dans le présent.

Raconter le passé a donc pour ultime fonction d’insister sur les méfaits du présent. Chez Percy, comme chez Taylor, Grau et Price, « le passé est présent dans le sujet comme un bloc de réalité »¹³, bien que certains de leurs personnages tentent sans succès de s’en détacher. Abigail, dans *The Keepers of the House*, doit repenser sa relation avec Margaret ; elle la reconnaîtra finalement comme sa mère d’adoption. Binx dans *The Moviegoer* et Will dans *The Last Gentleman* et *The Second Coming* sont amenés à combler les blancs laissés par le passé pour éviter non seulement une discontinuité temporelle mais aussi une béance dans leur moi. Les narrateurs de Taylor retournent sur les lieux du passé, que ce soit physiquement ou mentalement, pour mieux comprendre les choix de leurs parents (c’est le cas dans les romans et les derniers ouvrages publiés) ou pour constater le passé d’un temps qui, assassin, ronge le décor d’un Sud qu’ils idolâtrèrent (c’est le cas dans les premières nouvelles). Les narrateurs de Price ont pour leur part recours au passé pour se mettre en scène et non pour le mettre en scène : le temps se présente comme un concept avec lequel on peut jouer, non seulement dans le but de l’allonger mais aussi pour identifier les dommages qu’il provoque. Jack Butler définit Price comme “something of a conservator, with perhaps an admixture of updating.”¹⁴ Il ne serait pas erroné de dire que Percy, Taylor et Grau vont, à leur façon, dans le même sens : ils observent le présent tout en gardant à l’esprit un passé qui leur est propre ou qu’ils ont vécu par l’intermédiaire d’histoires transmises de génération en génération. L’avenir des lettres sudistes serait ainsi contenu dans son passé et dans l’art d’en poursuivre l’éloge¹⁵.

12 Walker Percy, *Love in the Ruins: The Adventures of a Bad Catholic at a Time near the End of the World* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1971) 63.

13 Nicolas Abraham et Maria Török, « La topique réalitaire : Notations sur une métaphysique du secret » (1971), Nicolas Abraham et Maria Török, *L’Écorce et le noyau* (1978 ; Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 1987) 255.

14 Jack Butler, “Still Southern After all these Years,” *The Future of Southern Letters*, eds., Jefferson Humphries and John Lowe (New York: Oxford University Press, 1996) 39.

15 On pourra lire à ce sujet l’ouvrage collectif coordonné par Jefferson Humphries et John Lowe, *The Future of Southern Letters* (New York: Oxford University Press, 1996).

Chez ces quatre auteurs, le récit procède d'une révision des événements que Lancelot, dans le roman de Percy, résume ainsi : "I think I see now what I am doing. I am reliving with you my quest. That's the only way I can bear to think about it. Something went wrong. If you listen I think I can figure out what it was."¹⁶ À l'instar des narrateurs de Taylor, Grau et Price, Lancelot a besoin d'être écouté pour se comprendre ; son attitude s'inscrit dans la logique que pose Roland Barthes : « Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine ? »¹⁷. On trouve dans les textes abordés dans cette étude une oscillation constante entre ces deux penchants impossibles à réconcilier : à la fois un rejet du passé et une idéalisation de ce qui n'est plus. L'entreprise dans laquelle s'engagent les narrateurs renvoie à la réalité dont parle Lacan : pour eux, le réel, ou « la Chose », échappe à la représentation : « *Das Ding*, c'est ce qui (...) se présente et s'isole comme le terme étranger autour de quoi tourne le mouvement de la *Vorstellung...* »¹⁸. Le réel, pour le psychanalyste, n'est pas la réalité telle que la conçoit le sujet, mais plutôt ce qui échappe dans un même temps au Symbolique et à l'Imaginaire et que Lacan nomme « la béance »¹⁹. Ainsi, en appliquant les théories lacaniennes aux divers personnages, on comprend qu'en donnant forme à leur expérience par l'intermédiaire de mots, ils se recréent et réinventent le réel²⁰.

En dernière analyse, on pourrait comparer les effets que crée la littérature du Sud à la fin du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde : après le suicide de Dorian, le portrait qui vieillissait et s'enlaidissait à sa place recouvre les traits initialement peints par Basil. L'écrivain sudiste joue le

16 Walker Percy, *Lancelot* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977) 137.

17 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973 ; Paris: Seuil, Coll. « Points essais », 1982) 64.

18 Jacques Lacan, « Séminaire du 09.12.59 », *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse* (Paris : Seuil, 1986) 72.

19 Jacques Lacan, « Au sujet de la certitude » (1964), *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973 ; Paris : Seuil, Coll. « Points Essais », 2002) 37.

20 Lacan écrit : « C'est qu'à toucher si peu que ce soit à la relation de l'homme au signifiant, ici conversion des procédés de l'exégèse, on change le cours de son histoire en modifiant les amarres de son être ». Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud » (1957), *Écrits I* (1966 ; Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1999) 524.

même rôle que Basil : il est, pour reprendre les termes de la préface de Wilde, “the creator of beautiful things.”²¹ Le travail de l’artiste est relayé par celui des personnages, qui rendent le décor intemporel en lui associant des vertus indestructibles mais qui doivent à un moment où à un autre accepter le temps et ses conséquences, les altérations qu’il imprime aux choses. Lorsqu’ils prennent conscience de cette obligation imposée par la vie, les personnages se trouvent dans une situation identique à celle observée par les domestiques de Dorian Gray :

When they entered, they found hanging upon the wall a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled, and loathsome of visage. It was not till they had examined the rings that they recognized who it was.²²

Le vivant se détériore et finit par s’éteindre mais le travail qui émane de l’imagination de l’artiste reste inchangé et conserve toute sa force et sa beauté. À l’instar des Sudistes, Dorian se dit, tout au long du roman, torturé par la non-vie qu’il a lui-même initiée : “It was the living death of his own soul that troubled him.”²³ Hanté par le pacte faustien qu’il a accepté, Dorian a fait du présent un moment constamment tourné vers le passé car le portrait subit les conséquences qu’impose le temps à tout individu. Le narrateur insiste sur les différents moyens que Dorian envisage pour nier le passé : “The past could always be annihilated. Regret, denial, or forgetfulness could do that. But the future was inevitable. There were passions in him that would find their terrible outlet, dreams that would make the shadow of their evil real.”²⁴ De manière à véritablement passer sous silence toute modification à venir, Dorian s’en réfère à son image, au temps immuable qu’il a imposé à son corps. Le temps du corps ne peut pourtant pas stopper le temps de l’homme et si le dehors reste inchangé, le dedans est mis à l’épreuve.

Dans le cas des personnages de Percy, Taylor, Grau et Price, la question relative au corps et au décor est centrale. Dès que le décor devient étranger, une sorte de malaise se crée et c’est seulement dans l’intemporel que réside

21 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891), ed., Donald L. Lawler (New York: Norton Critical Edition, 1988). Il s’agit de la fin de première phrase de la préface.

22 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* 170.

23 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* 168.

24 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* 93.

la solution : « l'imagination (...) réinvente les possibilités narratives de chacun et lui permet d'inventer sa propre identité »²⁵. Shirley Ann Grau explique d'ailleurs que les principaux thèmes de sa fiction sont l'homme, l'amour, la haine, l'Histoire et la mémoire :

The proper study of man is man. I don't remember who said that (Faulkner?) but I certainly agree. And love (with its flip side, hate) is certainly a common, powerful motivator in human life, as is history, which is another word for memory (personal or atavistic).²⁶

Il est intéressant de voir que Grau attribue la maxime "the proper study of man is man" à Faulkner puisqu'en réalité l'expression, dont la formulation exacte est "the proper study of mankind is man," figure dans l'essai d'Alexander Pope, "An Essay on Man" (1733). Faulkner apparaît à nouveau comme la référence à suivre ; la littérature du Sud, tel un palimpseste, s'écrit « *par-dessus* Faulkner », comme le dit André Bleikasten²⁷. Le plus important dans les mots de Grau ne se trouve pourtant pas dans la référence au Mississippien mais dans son assimilation de l'Histoire et d'une mémoire qui est pour elle à la fois 'personnelle et atavique', transmise de génération en génération. En traversant le temps par l'intermédiaire d'histoires familiales, le passé reste à jamais actuel et présent. Il est donc ici surtout question de transmission intergénérationnelle, et on ne s'étonnera pas de voir que plusieurs auteurs se sont récemment tournés vers les années de la Guerre de Sécession pour étudier l'impact des événements sur leur communauté et la dire aux générations à venir²⁸.

En conclusion à son étude *Les Sudistes*, Jean Rouberol note que les écrivains après Faulkner « vivront la tragédie du Sud ou sa vie quotidienne tantôt comme une expérience intérieure, tantôt sur le mode satirique, tantôt

25 Cynthia Fleury, « Introduction : La conscience imaginaire », *Imagination, imaginaire, imaginal*, dir. Cynthia Fleury (Paris : Presses Universitaires de France, 2006) 13.

26 Shirley Ann Grau, Courriel à GP, 17 octobre 2008.

27 André Bleikasten, « Oublier Faulkner », *Europe* 816 (avril 1997) : 23.

28 Charles Frazier, *Cold Mountain* (New York: Grove Press, 1997), Kaye Gibbons, *On the Occasion of My Last Afternoon* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1998), Josephine Humphreys, *Nowhere Else on Earth* (New York : Viking, 2000), ou encore Lisa Alther qui termine une trilogie historique. Il est notable que ce soit surtout des femmes qui s'intéressent à l'Histoire de leur région comme si elle poursuivaient, grâce à l'écriture, le rôle confié aux mères qui est de donner naissance à l'histoire individuelle.

même avec détachement et sérénité »²⁹. Les quatre écrivains dont il a été question dans cette étude présentent chacun l'une de ces facettes : Percy a recours au mode satirique, Taylor favorise les élans nostalgiques, Grau et Price préfèrent le détachement et la sérénité. Leur fiction illustre les commentaires de Michel de Certeau, qui note que

la figure du passé garde sa valeur première de représenter *ce qui fait défaut*. Avec un matériau qui, pour être objectif, est nécessairement *là*, mais connotatif d'un passé dans la mesure où d'abord il renvoie à une absence, elle introduit aussi la faille d'un futur³⁰.

Les personnages sudistes étudiés ici sont soit des défenseurs du passé, soit des chevaliers des temps modernes en quête de réponses qui leur permettraient de combler la 'faille' vers laquelle ils s'acheminent. 'Ce qui fait défaut', c'est toujours le chaînon manquant, l'épisode que l'histoire familiale a oblitéré et qui se révèle à eux par hasard ou parce qu'ils ont entamé une exploration de leur passé. La 'tragédie du Sud' dont parle Rouberol est pour eux le trop plein d'informations ou le manque de données formatrices du présent. Le passé vit en eux comme une part incomplète qu'ils tentent d'identifier pour la compléter.

Étienne de Planchard décrit George Washington Cable comme « un expansionniste de l'intérieur »³¹. Cette belle expression peut être reprise pour décrire chaque écrivain du Sud car tous puisent dans un passé commun pour lui donner sens et le faire revivre, qu'il soit bon ou mauvais, l'espace d'une page. Celle-ci fait pénétrer le lecteur dans un espace privilégié et l'invite à un voyage dans le temps :

Fiction is made of words to travel under the reading eye, and made to go into one sequence and one direction, slowly accumulating; time is an element. The words follow the contours of some continuous relationship between what can be told and what cannot

29 Jean Rouberol, *Les Sudistes* (Paris : Armand Colin, Coll. « U² », 1971, en collaboration avec Jean Chardonnet) 261.

30 Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* (1975 ; Paris : Gallimard, Coll. « Folio histoire », 2002) 118.

31 Étienne de Planchard, « George Washington Cable : Un expansionniste de l'intérieur », *La République impérialiste : L'expansionnisme et la politique extérieurs des États-Unis 1885-1909*, dirs., Serge Ricard et James Bolner (Aix-en-Provence : Université de Provence, 1987) 195-203.

be told, to be in the silence of reading the lightest of the hammers that tap their way along this side of chaos.³²

À travers sa littérature le Sud affirme sa réalité particulière (mythique ou fantasmée) et le temps devient une véritable arme de re-présentation pour des lieux qui sont en constant changement. La mémoire elle-même participe du changement car elle idéalise ou diabolise chaque lieu. Welty l'a magnifiquement formulé en disant : "A place that ever was lived in is like a fire that never goes out. It flares up, it smolders for a time, it is fanned or smothered by circumstance, but its being is intact, forever fluttering within it, the result of some original ignition."³³ Dans la littérature du Sud, c'est dans cet espace mémoriel que l'intemporalité du passé se révèle. La nouvelle d'Elizabeth Spencer, "A Southern Landscape," illustre tout à fait le sentiment d'« expansionnisme intérieur » qui permet à la mémoire de conserver le passé intact :

Millions of things have happened; the war has come and gone. I live far away, and everything changes, almost every day. You can't even be sure the moon and the stars are going to be the same the day after tomorrow night. So it has become more and more important to me to know that Windsor is still right where it always was, standing pure in its decay... There have got to be some things you can count on, would be an ordinary way to put it. I'd rather say that I feel the need of a land, of a sure terrain, of a sort of permanent landscape of the heart.³⁴

Dans ce passage, la narratrice met en évidence son attachement aux lieux du passé qui conservent, malgré le passage du temps et l'érosion qu'il laisse dans son sillage, leur pureté originelle. L'accent est placé sur le besoin de stabilité que seul le souvenir peut offrir en engendrant des images mythiques. Les mots de Spencer illustrent à la perfection ce que j'entends par l'expression « intemporalité du passé » ; comme Michel Bandry, il faut lire la nouvelle et d'une manière plus générale la littérature du Sud comme « un paysage permanent du cœur » car « peut-être est-ce là la meilleure définition du Sud pour ses habitants et ses écrivains »³⁵. Le Sud

32 Eudora Welty, "Words into Fiction" (1965), rpt. in *The Eye of the Story: Selected Essays and Reviews* (New York: Random House, 1979) 143.

33 Eudora Welty, "Some Notes on River Country" (1944), rpt. in *The Eye of the Story* 286.

34 Elizabeth Spencer, "A Southern Landscape" (1960), rpt. in *The Stories of Elizabeth Spencer* (1981; New York: Penguin Books, 1983) 52.

35 Michel Bandry, « Le Sud d'Elizabeth Spencer, un paysage permanent du cœur », *Les Représentations du Sud : Du factuel au fictif*, dir., Jean Mondot (Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2003) 28.

serait une contrée lointaine, inatteignable, un paradis perdu toujours en passe d'être reconquis par la littérature, toujours présent dans le cœur de celui qui écrit et de celui qui lit pour tenter d'en découvrir la carte.

BIBLIOGRAPHIE



BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires¹

I-1- Œuvres de Walker Percy

I-1-a- Fiction

The Moviegoer. 1961. New York, NY: The Noonday Press, 1971.

The Last Gentleman. 1966. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1977.

Love in the Ruins: The Adventures of a Bad Catholic at a Time near the End of the World. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1971.

Lancelot. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1977.

The Second Coming. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1980.

The Thanatos Syndrome. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1987.

I-1-b- Recueils d'essais et prose

The Message in the Bottle: How Queer Man Is, How Queer Language Is, and What One Has to Do with the Other. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1975.

Lost in the Cosmos: The Last Self-Help Book. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1983.

Signposts in a Strange Land. Ed. Patrick Samway, S.J. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1991.

¹ La bibliographie des sources primaires et secondaires sur les quatre écrivains a été pensée comme un outil de travail pour quiconque chercherait à faire le point sur la configuration critique qui leur est relative, d'où son caractère exhaustif.

I-1-c- Essais, introductions, extraits de romans, nouvelles

- "Confessions of a Movie-Goer." (circa 1957). *The Walker Percy Papers* #4294. Southern Historical Collection, Wilson Library, University of North Carolina at Chapel Hill.
- "Carnival in Gentilly." *Forum* III (1960): 4-18.
- "The Last Gentleman: Two Excerpts from the Forthcoming Novel by Walker Percy." [Introduction by Walker Percy]. *Harper's Magazine* 232.1392 (May 1966): 54-61.
- "Random Thoughts on Southern Literature, Southern Politics, and the American Future." *The Georgia Review* 32.3 (Fall 1978): 499-511.
- "Southern Comfort." *Harper's* 258.1544 (January 1979): 79-83.
- "Sunday Under Par: A Short Story." *Harper's* 260.1559 (April 1980): 37-48.
- "The Diagnostic Novel: On the Uses of Modern Fiction." *Harper's* 272.1633 (June 1986): 39-45.
- "Young Nuclear Physicist." *Oxford American* 25 (January/February 1999): 29-39.

I-1-d- Correspondance

The Correspondence of Shelby Foote and Walker Percy. 1996. Ed. Jay Tolson. New York, NY: Norton, 1998.

I-1-e- Archives

The Walker Percy Papers #4294, Southern Historical Collection, Wilson Library, University of North Carolina at Chapel Hill.

I-2- Œuvres de Peter Taylor

I-2-a- Fiction : romans

- A Woman of Means*. New York, NY: Harcourt, Brace, 1950.
- A Summons to Memphis*. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1986.
- In The Tennessee Country*. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1994.

I-2-b- Fiction : nouvelles²

- “The School Girl.” *American Prefaces* 8.3 (Spring 1942): 272-277.
- “Attendant Evils.” *Vanderbilt Miscellany, 1919-1944*. Ed. Richmond Croom Beatty. Nashville: Vanderbilt University Press, 1944. 144-150.
- A Long Fourth and Other Stories**. [Introduction by Robert Penn Warren]. New York, NY: Harcourt, Brace, 1948.
- “Casa Anna.” *Harper’s Bazaar* 137 (November 1948): 208-224. [*A Woman of Means*]
- “Dudley for the Dartmouth Cup.” *The New Yorker* (28 May 1949): 24-28. [*A Woman of Means*]
- “Porte Cochère.” *The New Yorker* (16 July 1949): 21-24. Rpt. in *55 Short Stories from The New Yorker*. New York, NY: Simon and Schuster, 1965. 388-395. [La nouvelle est reprise sous d’autres formes dans *Miss Leonora When Last Seen and Fifteen Other Stories* et dans *The Old Forest and Other Stories*]
- “Uncles.” *The New Yorker* (17 December 1949): 24-28.
- The Windows of Thornton**. New York, NY: Harcourt, Brace, 1954.
- Happy Families Are All Alike: A Collection of Stories**. New York, NY: McDowell, Obolensky, 1959.
- “Nerves.” *The New Yorker* (16 September 1961): 38-41. [*The Oracle at Stoneleigh Court*]
- Miss Leonora When Last Seen and Fifteen Other Stories**. New York, NY: Ivan Obolensky, 1963.
- “The End of Play.” *The Virginia Quarterly Review* 41.2 (Spring 1965): 248-265. [*The Oracle at Stoneleigh Court*]
- “A Cheerful Disposition.” *The Sewanee Review* 75.2 (Spring 1967): 243-265.
- “Tom, Tell Him.” *The Sewanee Review* 76.2 (Spring 1968): 159-186. [“The Decline and Fall of the Episcopalian Church” in *The Oracle at Stoneleigh Court*]
- The Collected Stories of Peter Taylor**. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1968.

2 Dans toutes les sections de sources primaires, les recueils de nouvelles sont indiqués en gras. Lorsqu’une nouvelle a été reprise dans un recueil de nouvelles ou dans un roman, le titre de celui-ci apparaît entre crochets.

"Three Heroines: 'A Story-Poem'." *The Virginia Quarterly Review* 51.2 (Spring 1975): 269-281.

In the Miro District and Other Stories. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1977.

The Early Guest: A Sort of Story, A Sort of Play, A Sort of Dream. *Shenandoah* 24 (Winter 1973): 21-43. Rpt. Winston-Salem: Palaemon Press, 1982.

The Old Forest and Other Stories. Garden City, NY: The Dial Press, 1985.

"Cousin Aubrey." *The Kenyon Review* 12.1 (Winter 1990): 161-174. [*The Oracle at Stoneleigh Court*]

"The Witch of Owl Mountain Springs: An Account of Her Remarkable Powers." *The Kenyon Review* 13.1 (Winter 1991): 1-28. [*The Oracle at Stoneleigh Court*]

The Oracle at Stoneleigh Court: Stories. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1993.

I-2-c- Théâtre

Tennessee Day in St. Louis: A Comedy. New York, NY: Random House, 1957.

The Death of a Kinsman. In *Craft and Vision: The Best Fiction from the Sewanee Review*. Ed. Andrew Lytle. New York, NY: Delacorte Press, 1971. 332-365.

Presences: Seven Dramatic Pieces. 1970. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1973.

A Stand in the Mountains. New York, NY: Frederic C. Beil, 1985.

I-2-d- Édition

Randall Jarrell, 1914-1965. 1967. Eds. Robert LOWELL, Peter TAYLOR and Robert Penn WARREN. New York, NY: The Noonday Press, 1968.

I-2-e- Archives

Peter Taylor Papers 1905-1988, Special Collections, Jean and Alexander Heard Library, Vanderbilt University, Tennessee.

I-3- Œuvres de Shirley Ann Grau

I-3-a- Fiction : romans

The Hard Blue Sky. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1958.

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.

Evidence of Love: A Novel. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1977.

Roadwalkers: A Novel. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1994.

"Untitled." ["This is an opening chapter from a new half-finished novel, as yet untitled. The time is April or May of 1866, the place is the middle South"]. *Creative and Critical Approaches to the Short Story*. Ed. Noel Harold Kaylor, Jr. Lewiston, NY: E. Mellen Press, 1997. 445-451.

I-3-b- Fiction : nouvelles³

"The Sound of Silver." *New Mexico Quarterly* 23 (Summer 1953): 127-152.
["The Black Prince" in *The Black Prince*]

"White Girl, Fine Girl." *New World Writing: Fourth Mentor Selection*. New York, NY: New American Library, 1953. 282-302. [*The Black Prince*]

"Joshua." *The New Yorker* 30 (20 February 1954): 30-40. [*The Black Prince*]

The Black Prince and Other Stories. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1955.
Repris dans *3 by 3: Masterworks of the Southern Gothic*.
Introduction by Louis P. Simpson. Atlanta, GA: Peachtree, 1985.

"The Longest Day." *The New Yorker* 31 (3 September 1955): 30-34. ["The Long Afternoon" in *The Wind Shifting West*]

"Storm." *The New Yorker* 31 (24 September 1955): 41-48. [*The Hard Blue Sky*, part VII]

"The Bright Day." 1955. *New Southern Harvest*. Eds. Robert Penn WARREN and Albert ERSKINE. New York, NY: Bantam Books, 1957. 279-290.
[*The Black Prince*]

3 Ne sont pas incluses ici les œuvres de jeunesse publiées dans *Carnival* et *Surf*. Ces publications ne sont plus en circulation aux États-Unis. On pourra cependant lire l'essai de Rohrberger sur Grau et la nouvelle, pour une synthèse de quelques unes d'entre elles.

- “Isle aux Chiens.” *New World Writing: Tenth Mentor Selection*. New York, NY: New American Library, 1956. 176-195. [*The Hard Blue Sky*, part II]
- “Hunter’s Home.” *Mademoiselle* 45 (September 1957): 122-123, 172-179. Rpt. in *The Best American Short Stories 1958*. Eds. Martha FOLEY and David BURNETT. Boston, MA: Houghton Mifflin Company, 1958. 119-133. [*The Hard Blue Sky*, part IV]
- “Stranger at the Window.” *Saturday Evening Post* 232 (28 May 1960): 30, 54, 56-57. [“The Man Outside” in *The Wind Shifting West*]
- “The Man Below.” *The Atlantic Monthly* 206 (September 1960): 64-68. [“The Thieves” in *The Wind Shifting West*]
- “Eight O’Clock One Morning.” *Reporter* 24 (22 June 1961): 23-25. [*The Wind Shifting West*]
- “The Lovely April.” *Shenandoah: The Washington & Lee University Review* 13 (Autumn 1961): 3-18. [*The Wind Shifting West*]
- “The First Day of School.” *Saturday Evening Post* 234 (30 September 1961): 54-55, 58-60. Rpt. in *The Saturday Evening Post: Stories 1962*. New York, NY: Doubleday, 1962. 52-68.
- “The Beginning of Summer.” *Story* 34.5 (November 1961): 61-70.
- “The Empty Night.” *The Atlantic Monthly* 209 (May 1962): 49-56.
- “The Loveliest Day.” *Saturday Evening Post* 235 (5 May 1962): 30-31, 68-69.
- “Pillow of Stone.” *Redbook* 119 (August 1962): 32-33, 71-73. [*The Wind Shifting West*]
- “The Other Way.” *Vogue* 140 (15 August 1962): 87, 134. [*The Wind Shifting West*]
- “The Reach of the Fog.” *Saturday Evening Post* 235 (6 October 1962): 68-72. [“Land and the Water” in *The Wind Shifting West*]
- “The Keepers of the House.” *Ladies’ Home Journal* 81 (January-February 1964): 92-94, 96, 98, 100, 102-104, 106-112, 114-127. [*The Keepers of the House*]
- “The Beach Party.” *Redbook* 125 (September 1965): 54-55, 147-148, 155, 160. Rpt. in *The Best American Short Stories 1966*. Eds. Martha FOLEY and David BURNETT. Boston, MA: Houghton Mifflin Company, 1966. 83-94. [*The Wind Shifting West*]
- “One Night.” *Gentleman’s Quarterly* 36 (February 1966): 64-65, 102, 104, 106, 109-110.

- “Wind Shifting West.” *Cosmopolitan* 161 (August 1966): 90-94, 128-129. [*The Wind Shifting West*]
- “The Condor Passes: A Story.” *The Atlantic Monthly* 219 (January 1967): 62-67, 71-73. [“Stanley” in *The Wind Shifting West, The Condor Passes*]
- “The Way Back.” *The Southern Review* 3 (April 1967): 407-415. [*The Wind Shifting West*]
- “Sea Change: A Story.” *The Atlantic Monthly* 220 (November 1967): 105-109. [*The Wind Shifting West*]
- “The Young Men.” *Redbook* 130 (April 1968): 64-65, 136-138. [“Homecoming” in *The Wind Shifting West*]
- “The Burglar.” *Saturday Evening Post* 241 (19 October 1968): 68-71, 74. [“The Householder” in *The Wind Shifting West*]
- The Wind Shifting West***. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1973.
- Nine Women***. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1985.
- “Fever Flower.” *Points of View: An Anthology of Short Stories*. Eds. James MOFFETT and Kenneth R. MCELHENY. New York, NY: Mentor Books, 1995. 509-521. [*The Black Prince*]
- Selected Stories***. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 2003.

I-3-c- Articles, essais, et compte-rendus

- “Mansions on the Mississippi.” *Holiday* 17 (March 1955): 98-100, 134-135, 137, 139.
- “Mississippi’s Magic Coast.” *Holiday* 17 (June 1955): 60-63, 145, 147, 149.
- “Galatoire’s of New Orleans.” *Holiday* 20 (October 1956): 64-67, 70-71, 73.
- “New Orleans Society.” *Holiday* 24 (March 1958): 82-87, 115, 118-121.
- “Review of The Pattern of Perfection by Nancy Hale.” *Saturday Review of Literature* (17 September 1960): 38.
- “Foreword.” George Washington Cable, *Old Creole Days*. New York, NY: Signet Books, 1961. vii-xiii.
- “The Southern Mind: Black/White.” *Cosmopolitan* 157 (August 1964): 34-49.
- “The Vineyard is the Place to Go.” *The New York Times Magazine* (15 August 1965): 26-27, 29-30, 32, 34, 36, 39.

- "Introduction." Marjorie Kinnan Rawlings, *Cross Creek*. New York, NY: Time Incorporated, 1966. xv-xxi.
- "The Felicitous Felicianas." *Venture* 3 (August-September 1966): 73-76.
- "Perfumed City." *McCall's* 95 (April 1968): 112.
- "Notes on 'The Black Prince'." *An Introduction to Literature*. Eds. Mary ROHRBERGER *et al.* New York, NY: Random House, 1968. 320-321.
- "The Essence of Writing." *The Writer* 87 (May 1974): 14-15.
- "Introduction." Stephen Crane, *Maggie, A Girl of The Streets*. Norwalk, CT: The Heritage Press, 1974. 5-11.
- "Southern Gothic, Southern Color." *The New York Times Book Review* (9 June 1974): 4. [Review of Jeff Fields's *A Cry of Angels* and of Marion Montgomery's *Fugitive*]
- "Review of William Goyen's *Selected Writings* and *Come, the Restorer*." *The New York Times Book Review* (3 November 1974): 73-74.
- "New Orleans Is A Sensual City." *Boston Globe* (15 April 1984): 1.
- "My City: New Orleans." *Providence Journal* (19 January 1986): T-20.
- "A Violent, Static 'Celebration'." *Chicago Sun – Times* (30 November 1986): 28. [Review of *Celebration* by Mary Lee Settle]
- "Ordinary People in Slow Motion." *Chicago Sun – Times* (15 May 1988): 18. [Review of Reynolds Price's *Good Hearts*]
- "Writers and Writing." *The Flora Levy Lectures in the Humanities 1983* 4. Lafayette: The University of Southwest Louisiana (1988): 19-26.
- "Wayward Tourist: The Normally Astute V. S. Naipaul Goes Astray in the American South." *Chicago Tribune* (29 January 1989): 3. [Review of *A Turn In the South* by V. S. Naipaul]
- "An Ironic, Diamond-Hard Look at Some Ordinary Lives." *Chicago Tribune – Books* (25 February 1990): 6. [Review of *Me and My Baby View the Eclipse* by Lee Smith Putnam]
- "The Passionate Dreamer Lafcadio Hearn: Arch-eccentric of 19th Century Literature." *Chicago Tribune* (24 February 1991): 7. [Review of *Wandering Ghost: The Odyssey of Lafcadio Hearn* by Jonathan Cott]
- "Peter Taylor's 'Individual Voice'." *Chicago Tribune* (28 February 1993): 146. [Review of *The Oracle at Stoneleigh Court* by Peter Taylor]

- “Show Me the Girl, *Writing Dangerously: Mary McCarthy and Her World* by Carol Brightman.” *Los Angeles Times* (7 March 1993): 9.
- “Memory, Mint Juleps, and My Grandfather.” *Haunter of Ruins: The Photography of Clarence John Laughlin*. Eds. John H. LAWRENCE and Patricia BRADY. Boston, MA: Little, Brown, 1997. 43-48.

I-4- Œuvres de Reynolds Price

I-4-a- Fiction : romans

- A Long and Happy Life*. New York, NY: Atheneum, 1962.
- A Generous Man*. New York, NY: Atheneum, 1966.
- Love and Work*. New York, NY: Atheneum, 1968.
- The Surface of Earth*. New York, NY: Atheneum, 1975. [*The Great Circle* trilogy, vol. 1]
- The Source of Light*. New York, NY: Atheneum, 1981. [*The Great Circle* trilogy, vol. 2]
- Mustian: Two Novels and a Story*. 1983. New York, NY: Ballantine, 1984. [*A Generous Man*, “A Chain of Love,” and *A Long and Happy Life*]
- Kate Vaiden*. New York, NY: Atheneum, 1986.
- Good Hearts*. New York, NY: Atheneum, 1988.
- The Tongues of Angels*. New York, NY: Atheneum, 1990.
- Blue Calhoun*. New York, NY: Atheneum, 1992.
- The Promise of Rest*. New York, NY: Scribner, 1995. [*The Great Circle* trilogy, vol. 3]
- Roxanna Slade*. New York, NY: Scribner, 1998.
- A Singular Family: Rosacoke and Her Kin*. New York, NY: Scribner, 1999. [*A Generous Man*, “A Chain of Love,” *A Long and Happy Life* and *Good Hearts*]
- A Perfect Friend*. New York, NY: Atheneum Books for Young Readers, 2000.
- A Great Circle: The Mayfield Trilogy*. New York, NY: Scribner Classics, 2001. [*The Surface of Earth*, *The Source of Light*, *The Promise of Rest*]
- Noble Norfleet*. New York, NY: Scribner, 2002.
- The Good Priest's Son*. New York, NY: Scribner, 2005.

I-4-b- Fiction : nouvelles

“A Chain of Love.” *Encounter* 10.3 (March 1958): 3-17. [Il s’agit de la version d’origine de la nouvelle avant que Price ne la retravaille pour *The Names and Faces of Heroes*. À la fin du volume, page 88, Price se présente brièvement et explique la genèse de la nouvelle]

“Trouble Sleep.” *Encounter* 12.4 (April 1959): 3-9. [Price explique la genèse de cette nouvelle à la page 96 du même numéro]

“One Sunday in Late July.” *Encounter* 14.3 (March 1960): 13-33. [Première section, légèrement différente, du premier roman de Price]

“Uncle Grant: A Memory and Some Jokes.” *Encounter* 18.1 (January 1962): 42-52.

The Names and Faces of Heroes. New York, NY: Atheneum, 1963.

“The Heart in Dreams.” *Esquire* 79 (April 1973): 75-77, 80-82, 180, 182, 184, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 200, 202, 204. [*The Surface of Earth* 1-56]

“Something Ended.” *Southern Voices* 1 (March/April 1974): 17-22.

“Night and Day at Panacea.” *Harper’s Magazine* 249 (August 1974): 70-76. Rpt. in *The Best American Short Stories 1975*. Ed. Martha Folsey. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1975. 197-211. [*The Surface of Earth* 59-71]

“Honest Hearts.” *Esquire* 83 (March 1975): 98-103, 134, 136, 138, 140. [*The Surface of Earth* 99-121]

“Commencing.” *Virginia Quarterly Review* 51 (Spring 1975): 282-293. [*The Surface of Earth* 127-135]

“Broad Day.” *Shenandoah: The Washington & Lee University Review* 26 (Winter 1975): 7-17. Rpt. in *The Best American Short Stories 1976*. Ed. Martha Folsey. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1976. 209-219. [*The Surface of Earth* 319-327]

Permanent Errors. 1970. New York, NY: Atheneum, 1980.

“Benediction.” *Antaeus* 40/41 (Winter/Spring 1981): 166-175. [*The Source of Light* 3-11]

“Starting A Life.” *TriQuarterly: An International Journal of Arts, Letters, and Opinions* 66 (Spring/Summer 1986): 5-29. [Kate Vaiden 3-32]

“Two Useful Visits.” *Virginia Quarterly Review* 66.3 (Summer 1990): 407-411.

“Serious Need.” *Esquire* 114.5 (November 1990): 199-200, 202-204.

The Foreseeable Future. New York, NY: Atheneum, 1991.

“Full Day.” *Harper’s Magazine* 282.1688 (January 1991): 56-61.

“Long Night.” *The Kenyon Review* 13.2 (Spring 1991): 169-174.

“The Fare to the Moon.” *The Southern Review* 27.1 (Winter 1991): 1-37.

“A Day in the Life of a Porch.” *Harper’s Magazine* 284.1705 (June 1992): 36-40.

The Collected Stories. 1993. New York, NY: Plume, 1994.

“Scenes from a Journey.” *Southwest Review* 79.2/3 (Spring/Summer 1994): 412-433.

“Roxanna Slade’s Marriage.” *Five Points: A Journal of Literature and Art* 2.2 (Winter 1998): 59-83.

“Paradise Imagined: In Which You Awaken In A Space That Seems Entirely Strange, Though Not Alarming.” *Forbes* 168.14 “The Big Issue 6: ‘The Pursuit of Happiness’” (Winter 2001): 98-101.

I-4-c- Théâtre

Early Dark: A Play. New York, NY: Atheneum, 1977.

Private Contentment: A Play. New York, NY: Atheneum, 1984.

New Music: A Trilogy. New York, NY: Theatre Communications Group, 1990.

Full Moon and Other Plays. New York, NY: Theatre Communications Group, 1993.

I-4-d- Poésie

Vital Provisions. New York, NY: Atheneum, 1982.

The Laws of Ice. New York, NY: Atheneum, 1986.

The Use of Fire. New York, NY: Atheneum, 1990.

The Collected Poems. New York, NY: Scribner, 1997.

I-4-e- Mémoires

Clear Pictures: First Loves, First Guides. New York, NY: Atheneum, 1989.

“Reynolds Price.” *Chronicles of Courage: Very Special Artists*. Eds. Jean Kennedy SMITH and George PLIMPTON. New York, NY: Random House, 1993. 118-127.

A Whole New Life: An Illness and a Healing. 1994. New York, NY: Plume, 1995.

"Strengthened by a Pale Green Light." *Forbes* 158.13 "The Big Issue: 'Where Do We Go From Here?'" (2 December 1996): 127, 135.

I-4-f- Essais, recensions et introductions

"Walker Percy in the Ruins." *Chicago Daily News* (15-16 May 1971): 7. [Review of Walker Percy's *Love in the Ruins*]

Things Themselves: Essays and Scenes. New York, NY: Atheneum, 1972.

"Poem Doctrinal and Exemplary to a Nation: A Reading of *Samson Agonistes*." *Shenandoah: The Washington & Lee University Review* 23.1 (1972): 3-36.

"Given Time: Beginning *The Surface of Earth*." *Antaeus* 21/22 (Spring/Summer 1976): 57-64.

"Family Stories: The Carters in Plains." *Time* (3 January 1977): 26, 29.

"God and Man in Louisiana." *Washington Post Book World* (27 February 1977): 7. [Review of Walker Percy's *Lancelot*]

"The Strong Old Rhythm of Plains." *Time* (5 February 1979): 14-15, 17.

"A Form of Thanks." *Eudora Welty: A Form of Thanks*. Eds. Louis DOLLARHIDE and Ann J. ABADIE. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1979. 123-128.

"The American Scene': In Georgia: Plains Revisited." *Time* (22 December 1980): 5-6.

"Love Across the Lines." *The South Atlantic Review* 47.2 (May 1982): 1-11.

"In a Dim Warm Cave: Bethlehem's Church of the Nativity Enshrines a Place Where Hope Still Finds a Home." *Geo* 6 (January 1984): 19, 21-23, 26.

"A Child's Christmas in North Carolina." *Harper's Bazaar* (December 1986): 181, 208.

A Common Room: Essays, 1954-1987. New York, NY: Atheneum, 1987.

"The Only News." Eudora Welty, *Photographs*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1989. vii-xii.

"A Normal, All but Fatal, Childhood." *The Kenyon Review* 11.2 (Spring 1989): 125-139.

"Indian Summer." *Life* 13.10 (August 1990): 95.

- “Walker Percy’s Prescription for the Times.” *USA Today* (Friday 9 October 1992): 5D. [Review of *Pilgrim in the Ruins: A Life of Walker Percy* by Jay Tolson]
- “Reynolds Price.” *Writers Dreaming*. Ed. Naomi Epel. New York, NY: Carol Southern Books, 1993. 200-208.
- “Foreword: A Useful Offer.” *The Late Novels of Eudora Welty*. Eds. Jan Nordby GRETLUND and Karl-Heinz WESTARP. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1994. vii-viii.
- “Bouquet for Leontyne.” *Opera News* 59.14 (1 April 1995): 10, 13-14, 51.
- “The Fetish of the ‘Real’.” *American Theatre* 13.1 (5 January 1996): 96.
- “The Unbeatable Lightness of Keyboards.” *Forbes* 162.12 “The Big Issue: ‘Fifty-Seven Minds on Time.’” (30 November 1998): 89, 124.
- Learning a Trade: A Craftsman’s Notebook, 1955-1997*. Durham, NC: Duke University Press, 1998.
- “Jesus of Nazareth Then and Now.” *Time* 154.23 (12 June 1999): 84-94.
- Letter to a Man in the Fire: Does God Exist and Does He Care?* New York, NY: Scribner, 1999.
- “An Awful Gift and a Blindness.” *The Southern Review* 36.2 (Spring 2000): 385-394.
- “Dear Harper: A Letter to a Godchild about God.” *Forbes* 166.9 “The Big Issue 5: ‘What is True?’” (10 February 2000): 227-228, 230, 232, 234, 276.
- Feasting the Heart: Fifty-two Essays for the Air*. New York, NY: Scribner, 2000.
- “One Writer’s Place in Fiction.” *New York Times* (27 July 2001): 19.
- A Serious Way of Wondering: The Ethics of Jesus Imagined*. New York, NY: Scribner, 2003.
- “Introduction: Usable Answers.” *The Complete Stories of Truman Capote*. New York, NY: Random House, 2004.
- Letter to a Godchild: Concerning Faith*. New York, NY: Scribner, 2006.

I-4-g- Traductions

A Palpable God: Thirty Stories Translated from the Bible with an Essay on the Origin and Life of Narrative. New York, NY: Atheneum, 1978.

The Three Gospels. New York, NY: Scribner, 1996. [The Good News According to Mark, The Good News According to John, and An Honest Account of a Memorable Life]

I-4-h- Archives

The Reynolds Price Papers, Rare Book, Manuscript, and Special Collections Library, Duke University, Durham, North Carolina.

Sources secondaires sur le corpus

II-1- Travaux sur Walker Percy

II-1-a- Biographies

BAKER, Lewis. *The Percys of Mississippi: Politics and Literature in the New South.* Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1983.

COLES, Robert. *Walker Percy: An American Search.* Boston, MA: Little, Brown and Company, 1978.

HARWELL, David Horace. *Walker Percy Remembered: A Portrait in the Words of Those Who Knew Him.* Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 2006.

SAMWAY, Patrick, S.J. *Walker Percy, A Life.* 1997. Chicago, IL: Loyola Press, 1999.

---. "The Union of the DeBardeleben and Percy Families." *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 51.1 (Winter 1997-1998): 15-32.

TOLSON, Jay. *Pilgrim in the Ruins: A Life of Walker Percy.* New York, NY: Simon and Schuster, 1992.

WYATT-BROWN, Bertram. "Creativity and Family Mythmaking: A Case Study of Literary Responses to Inherited Depression." *Eighth International Conference on Literature and Psychoanalysis.* Ed. Frederico

- Pereira. Lisbon: Inst. Superior de Psicologia Aplicada, 1992. 183-188.
- . "The Percy Family, the 'Adamses' of the Deep South: A Study of Creative Melancholy." *The Moment of Decision: Biographical Essays on American Character and Regional Identity*. Eds. Randall M. MILLER and John R. MCKIVIGAN. Westport, CT: Greenwood Press, 1994. 11-35.
- . *The House of Percy: Honor, Melancholy, and Imagination in a Southern Family*. New York, NY: Oxford University Press, 1994.
- . *The Literary Percys: Family History, Gender, and the Southern Imagination*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1994.
- . "Introduction to the 2006 Edition of *Lanterns on the Levee*." [Manuscrit inédit de 34 pages terminé en avril 2006, envoyé par l'auteur ; la famille Percy a refusé d'inclure cette introduction dans la réédition de l'ouvrage car elle révèle les sombres secrets de William Alexander Percy]

II-1-b- Entretiens

- ABÁDI-NAGY, Zoltán. "A Talk With Walker Percy." *The Southern Literary Journal* 6.1 (Fall 1973): 3-19.
- BUCKLEY, William F. "The Southern Imagination: An Interview with Eudora Welty and Walker Percy." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 26.4 (Fall 1973): 493-516.
- CARR, John. "Rotation and Repetition: Walker Percy" (1970). Rpt. in *Kite-Flying and Other Irrational Acts: Conversations with Twelve Southern Writers*. Ed. John Carr. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1972. 34-58.
- CASTEX, Peggy. "An Interview with Walker Percy." *Nouveaux fragments du puzzle américain* (colloque du centre de recherches de littérature et civilisation nord-américaines, 24 octobre 1981). Coll. « Civilisations », n°9. Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1983. 19-33.
- CREMEENS, Carlton. "Walker Percy: The Man and the Novelist: An Interview." *The Southern Review* 4.2 (1968): 271-290.
- DEWEY, Bradley R. "Walker Percy Talks about Kierkegaard: An Annotated Interview." *The Journal of Religion* 54.3 (July 1974): 273-298.

- GRETLUND, Jan Nordby. "Interview with Walker Percy in His Home in Covington, Louisiana, January 2, 1981." *The South Carolina Review* 13.2 (Spring 1981): 3-12.
- GULLEDGE, Jo. "The Reentry Option: An Interview with Walker Percy." *The Southern Review* 20.1 (1984): 92-115.
- HOBSON, Linda Whitney. "Transcript of Interview with Walker Percy: May 9, 1980." *Linda Whitney Hobson Papers #5172*, Southern Historical Collection, Wilson Library, University of North Carolina at Chapel Hill. Box 1, Folder 1. 38 pages. [Version longue de l'entrevue publiée dans *The Georgia Review*]
- . "The Study of Consciousness: An Interview with Walker Percy." *The Georgia Review* 35.1 (1981): 51-60.
- . "An Interview with Walker Percy." [Manuscrit de 23 pages communiqué par l'auteur ; version longue de l'entretien publié dans le *Xavier Review* 4.1-2 (1984): 1-19]
- LAWSON, Lewis A., and Victor A. KRAMER, eds. *Conversations with Walker Percy*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1985.
- . *More Conversations with Walker Percy*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1993.
- MCCOMBS, Phil. "Century of Thanatos: Walker Percy and His 'Subversive Message'." *The Southern Review* 24.4 (1988): 808-824.
- UNDERWOOD, Thomas A. "A Visit With Walker Percy." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 58.1/2 (Winter 2004/2005): 141-159.

II-1-c- Études critiques et bibliographiques

- ALLEN, William Rodney. *Walker Percy: A Southern Wayfarer*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1986.
- BLOOM, Harold, ed. *Walker Percy: Modern Critical Views*. Boston, MA: Chelsea House, 1986. [Reprend des essais déjà publiés dans divers ouvrages et périodiques, mais sans notes ni bibliographie]
- BRINKMEYER, Robert H., Jr. *Three Catholic Writers of the Modern South: Allen Tate, Caroline Gordon, Walker Percy*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1985.
- BROUGHTON, Panthea Reid, ed. *The Art of Walker Percy: Stratagems for Being*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1979.

- CIUBA, Gary M. *Walker Percy: Books of Revelations*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1991.
- CROWLEY, Donald J. and Sue Mitchell CROWLEY, eds. *Critical Essays on Walker Percy*. Boston, MA: G.K. Hall & Co. 1989.
- DESMOND, John F. *At the Crossroads: Ethical and Religious Themes in the Writings of Walker Percy*. Troy, NY: Whitston, 1997.
- . *Walker Percy's Search for Community*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 2004.
- DUPUY, Edward J. *Autobiography in Walker Percy: Repetition, Recovery, and Redemption*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1996.
- ELLIOTT, Carl and John LANTOS, eds. *The Last Physician: Walker Percy and the Moral Life of Medicine*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.
- FORKNER, Ben and G. KENNEDY, eds. *Delta N°13. Walker Percy*. Montpellier: Université Paul Valéry, 1981.
- FUTRELL, Ann Mace. *The Signs of Christianity in the Work of Walker Percy*. With Prefaces by Jay Tolson and Lewis A. Lawson. San Francisco, CA: Catholic Scholar Press, 1994.
- GRETLUND, Jan Nordby and Karl-Heinz WESTARP, eds. *Walker Percy: Novelist and Philosopher*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1991.
- HADDOX, Thomas Fredrick. "Quadroons, Queers, and the Heroic Priests: Representations of Catholicism in Southern Literature." Diss., University of Vanderbilt, Nashville, TN, 2000.
- HARDY, John Edward. *The Fiction of Walker Percy*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1987.
- HAWKINS, Peter S. *The Language of Grace: Flannery O'Connor, Walker Percy, and Iris Murdoch*. 1983. New York, NY: Seabury Classics, 2004.
- HOBSON, Linda Whitney. *Understanding Walker Percy*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1988.
- . *Walker Percy: A Comprehensive Descriptive Bibliography*. Introduction by Walker Percy. New Orleans, LA: Faust Publishing Company, 1988.
- KOBRE, Michael. *Walker Percy's Voices*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 2000.

- LAWSON, Lewis A. *Following Percy: Essays on Walker Percy's Work*. Troy, NY: Whitston, 1988.
- . *Still Following Percy*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1996.
- LAWSON, Lewis A. and Elżbieta OLESKY, eds. *Walker Percy's Feminine Characters*. Troy, NY: Whitston, 1995.
- LUSCHEI, Martin. *The Sovereign Wayfarer: Walker Percy's Diagnosis of the Malaise*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University, 1972.
- MADATHIPARAMPIL, George. *Prophecy in American Fiction: A Study of the Novels of Walker Percy*. Changanacherry, India: Sandesanilayam Press, 1983.
- MONTGOMERY, Marion. *Eudora Welty and Walker Percy: The Concept of Home in Their Lives and Literature*. Jefferson, NC: McFarland and Company, Inc., Publishers, 2004.
- NISLY, L. Lamar. *Impossible to Say: Representing Religious Mystery in Fiction by Malamud, Percy, Ozick, and O'Connor*. Troy, MO: Greenwood Publishing Group, 2002.
- O'GORMAN, Farrell. *Peculiar Crossroads: Flannery O'Connor, Walker Percy, and Catholic Vision in Postwar Southern Fiction*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University, 2004.
- OLESKY, Elżbieta. *Plight in Common: Hawthorne and Percy* (American University Studies, Series XXIV, American literature, Vol. 34). New York, NY: Peter Lang, 1992.
- POTEAT, Patricia Lewis. *Walker Percy and the Old Modern Age: Reflections on Language, Argument, and the Telling of Stories*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1985.
- PRIDGEN, Allen. *Walker Percy's Sacramental Landscapes: The Search in the Desert*. Selinsgrove, PA: Susquehanna University Press, 2000.
- PROCHASKA, Bernadette. *The Myth of the Fall and Walker Percy's Last Gentleman* (American University Studies, Series XXIV, American literature, Vol. 32). New York, NY: Peter Lang, 1992.
- QUINLAN, Kieran. *Walker Percy, The Last Catholic Novelist*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1996.
- RUDNICKI, Robert W. *Percyscapes: The Fugue State in Twentieth-Century Southern Fiction*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1999.

- SANTRAUD, Jeanne-Marie, dir. *Deux Regards sur L'Amérique : Dashiell Hammett et Walker Percy*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987.
- SPIVEY, Ted R. *The Writer as Shaman: The Pilgrimages of Conrad Aiken and Walker Percy*. Macon, GA: Mercer University Press, 1986.
- SYKES, John D. Jr. *Flannery O'Connor, Walker Percy, and the Aesthetic of Revelation*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 2007.
- TAYLOR, L. Jerome. *Walker Percy's Heroes: A Kierkegaardian Analysis*. New York, NY: Seabury, 1983.
- . *In Search of Self: Life, Death and Walker Percy*. Cambridge, MA: Cowley, 1986.
- THARPE, Jac, ed. *Walker Percy, Art and Ethics*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1980. [Reprend le numéro spécial consacré à Percy dans le *Southern Quarterly* 18.3 (Spring 1980) avec la même pagination]
- THARPE, Jac. *Walker Percy*. Boston, MA: Twayne, 1983.
- VAUGHAN, Philip H. *Perceptions of Time and Place: A Critique of Five Novels by Walker Percy*. Bryn Mawr, PA: Dorrance & Company, Inc., 1984.

II-1-d- Articles critiques classés par œuvre

The Moviegoer

- BIZET, Jean-Michel. « Re-ligion, ré-ticence et ex-sistence dans *The Moviegoer* de Walker Percy ». *Études Anglaises* 42.4 (octobre/décembre 1989): 424-433.
- BONE, Martyn. "The Postsouthern 'Sense of Place' in Walker Percy's *The Moviegoer* and Richard Ford's *The Sportswriter*." *Critical Survey* 12.1 (2000): 64-81.
- BROWNING, Preston. "Walker Percy and Gabriel Marcel: *The Dialectic Self* in *The Moviegoer*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 40.4 (Summer 1988): 279-287.
- BYRD, Scott. "Mysteries and Movies: Walker Percy's College Articles and *The Moviegoer*." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 25.2 (Spring 1972): 165-181.
- CAMPBELL, Richard. "Despair in Gentilly: *The Moviegoer* as Kierkegaardian *Either/Or*." *Literature and Belief* 16.2 (1996): 1-29.

- CHARBONNIER, Daniel. « *The Moviegoer* de Walker Percy: un certain art de la fugue ». *Études Anglaises* 40.1 (janvier/mars 1987): 62-75.
- COLES, Robert. "Shadowing Binx." *That Red Wheelbarrow: Selected Literary Essays*. Iowa City: University of Iowa Press, 1988. 100-109.
- DAVERAT, Xavier. « New Orleans Transit : L'empreinte cinématographique dans *The Moviegoer* de Walker Percy ». *Annales du CRAA N°24 : Emprunts, empreintes dans la fiction nord-américaine*. Dirs. Christian LERAT, Yves-Charles GRANDJEAT, Elyette BENJAMIN-LABARTHE et Nicole OLLIER. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1999. 203-220.
- DELANOË-BRUN, Emmanuelle. « Cinéma et réalité : L'Amérique imaginaire dans *The Moviegoer* de Walker Percy ». *Revue Française d'Études Américaines* 102 (décembre 2004) : 102-116.
- DESMOND, John F. "Walker Percy and the Little Way." *Renascence: Essays on Values in Literature* 43.4 (Summer 1991): 283-291.
- . "Binx Bolling: Walker Percy's Musing Scientist." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 35.2 (Winter 1997): 65-75.
- DUNNE, Sara Lewis. "Moviegoing in the Modern Novel: Holden, Binx, Ignatius." *Studies in Popular Culture* 28.1 (October 2005): 37-47.
- FILIPPIDIS, Barbara. "Vision and the Journey to Selfhood in Walker Percy's *The Moviegoer*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 33.1 (Autumn 1980): 10-23.
- HOGGARD, James. "Death of the Vicarious." *Southwest Review* 49 (1964): 366-374.
- KEEBLE, Robert. "*The Moviegoer* as Psychotext." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 37.2 (Winter 1999): 137-50.
- LAWSON, Lewis A. "*The Moviegoer* and the Stoic Heritage." *The Stoic Strain in American Literature: Essays in Honour of Marston LaFrance*. Ed. Duane J. MACMILLAN. Toronto: Toronto University Press, 1979. 179-91.
- . "Moviegoing in *The Moviegoer*." *The Southern Quarterly* 18.3 (Spring 1980): 26-42.
- . "Walker Percy's *The Moviegoer*: The Cinema as Cave." *Southern Studies* 19 (Winter 1980): 331-354.
- . "The Allegory of the Cave and *The Moviegoer*." *The South Carolina Review* 13.2 (Spring 1981): 13-18.

- . "Time and Eternity in *The Moviegoer*." *The Southern Humanities Review* 16.2 (Spring 1982): 129-141.
- . "English Romanticism ... and 1930 Science in *The Moviegoer*." *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 38.1/2 (1984): 70-84.
- . "Cinematography in *The Moviegoer*." *Ambiguities in Literature and Film*. Ed. Hans P. BRAENDLIN. Tallahassee, FL: Florida State University Press, 1988. 42-49.
- . "The Moviegoer Dates the Love Goddess." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 33.1 (Fall 1994): 7-25.
- . "The Dream Screen in *The Moviegoer*." *Papers on Language and Literature: A Quarterly Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* 30.1 (Winter 1994): 25-56.
- . "From Tolstoy to Dostoyevsky in *The Moviegoer*." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 56.3 (Summer 2003): 411-419.
- MAGUIRE, Roberta S. "Proofs of God's Existence: Walker Percy, Jacques Maritain, and the Problem of Symbol in *The Moviegoer*." *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* 1.3 (Fall 1997): 69-79.
- MOHAPATRA, P. K. "From Apocalypse to Utopia: Walker Percy's Fictional Strategy and *The Moviegoer*." *Indian Journal of American Studies* 22.1 (Winter 1992): 59-68.
- MOORE, Heather. "Walker Percy's *The Moviegoer*: A Publishing History." *Library Chronicle of the University of Texas* 22.4 (1992): 122-143.
- MUKHERJEE, Srimati. "*The Moviegoer*: Of Mimesis and Awareness." *Publications of the Arkansas Philological Association* 17.2 (Fall 1991): 35-43.
- MURPHY, Christina. "'Exalted in This Romantic Place': Narrative Voice and the Structure of Walker Percy's *The Moviegoer*." *Publications of the Mississippi Philological Association* (1984): 55-68.
- NEWKIRK, Terrye. "*Via Negativa* and the Little Way: The Hidden God of *The Moviegoer*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 44.3 (Spring 1992): 183-202.
- QUAGLIANO, Anthony. "Existential Modes in *The Moviegoer*." *Research Studies* (Washington State University) 45.4 (1977): 214-223.
- QUINLAN, Kieran. "*The Moviegoer*: The Dilemma of Walker Percy's Scholastic Existentialism." *Modern American Fiction: Form and Function*. Ed.

- Thomas Daniel YOUNG. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1989. 213-224.
- RICHARD, Claude. "The Exile of Binx Bolling: Walker Percy's *The Moviegoer*." *Critical Angles: Europeans Views of Contemporary American Literature*. Ed. Marc CHÉNETIER. Carbonale and Edwardsville, IL: Southern Illinois Press, 1986. 77-104 [Traduction de l'article paru dans *Delta*, Ben FORKNER and G. KENNEDY, eds.]
- SAMWAY, Patrick, S.J. "A Backward Glance at Walker Percy's *The Moviegoer*." *Thought: A Review of Culture and Idea* 66.261 (1991): 221-232.
- . "Gaps and Codes: Walker Percy's 'Carnival in Gentilly'." *Shenandoah: The Washington and Lee University Review* 43.1 (Spring 1993): 47-56.
- SCULLIN, Kathleen. "A Feminist Lens for Binx Bolling's Journey in *The Moviegoer*: Traveling Toward Wholeness." *Gender, Genre, & Identity in Women's Travel Writing*. Ed. Kristi SIEGEL. New York, NY: Peter Lang, 2004. 293-307.
- SHEPHERD, Allen. "Percy's *The Moviegoer* and Warren's *All the King's Men*." *Notes on Mississippi Writers* 4.1 (Spring 1971): 2-14.
- SIMON, Richard Keller. "John Kennedy Toole and Walker Percy: Fiction and Repetition in *A Confederacy of Dunces*." *Texas Studies in Literature and Language* 36.1 (1994): 99-116.
- SLOAN, Jacob. "Walker Percy: *The Moviegoer*." *Existentialism in American Literature*. Ed. Rudy CHATTERJI. Atlantic Highlands, NJ: Humanities, 1983. 147-157.
- SULLIVAN, Walter. "Southerners in the City: Flannery O'Connor and Walker Percy." *The Comic Imagination in American Literature*. Ed. Louis D. RUBIN, Jr. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1973. 339-348.
- THALE, Mary. "The Moviegoer of the 1950s." *Twentieth Century Literature* 13 (July 1968): 84-89.
- VAN CLEAVE, Jim. "Versions of Percy." *The Southern Review* 6.4 (1970): 990-1010.
- VANDERWERKEN, David L. "The Americanness of *The Moviegoer*." *Notes on Mississippi Writers* 12.1 (Summer 1979): 40-53.

- VAUTHIER, Simone. « Le temps et la mort dans *The Moviegoer* ». *Recherches Anglaises et Américaines* 4 (1971) : 98-115.
- . "Title as Microtext: The Example of *The Moviegoer*." *The Journal of Narrative Technique* 5 (September 1975): 219-229.
- . "Narrative Triangle and Triple Alliance: A Look at *The Moviegoer*." *Les Américanistes: New French Criticism on Modern American Fiction*. Eds. Ira JOHNSON and Cristiane JOHNSON. Port Washington, NY: Kennicat, 1978. 71-93.
- . « *The Moviegoer*: propositions de lecture(s) ». *Fabula* 8 (1986): 99-119.
- WALTER, James. "Spinning and Spelling: A Trick and a Kick in Walker Percy's *The Moviegoer*." *The Southern Review* 16.3 (1980): 574-590.
- ZAMORA, Lois Parkinson. "The Reader at the Movies: Semiotic Systems in Walker Percy's *The Moviegoer* and Manuel Puig's *La traición de Rita Hayworth*." *The American Journal of Semiotics* 3.1 (1984): 50-67.
- . "American Films/American Fantasies: Moviegoing and Regional Identity in the Literature of the Americas." *Look Away! The U.S. South in New World Studies*. Eds. Deborah COHN and Jon SMITH. Durham, NC: Duke University Press, 2004. 268-302.

The Last Gentleman

- BROWNLEE, James Henry. "Man as Wayfarer: Discourse and Walker Percy's *The Last Gentleman*." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 39.3 (Spring 2001): 96-108.
- CIUBA, Gary M. "The Fierce Nun of *The Last Gentleman*: Percy's Vision of Flannery O'Connor." *The Flannery O'Connor Bulletin* 25 (1986): 57-66.
- . "Percy's First Gentle Man." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 41.2 (Spring 1988): 131-145.
- COSTELLO, Brannon. "Hybridity and Racial Identity in Walker Percy's *The Last Gentleman*." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 55.1 (Winter 2001/2002): 3-41.
- DESMOND, John F. "The Shot Heard Round the Room: John F. Kennedy and Walker Percy's *The Last Gentleman*." *Louisiana Literature: A Review of Literature and Humanities* 17.1 (Spring 2000): 89-96.

- FLAHERTY, Brian P. "Walker Percy's *The Last Gentleman*: An Invitation to the Dance." *Notes on Mississippi Writers* 19.1 (1987): 1-14.
- FOLKS, Jeffrey J. "Race, Class and Redemption in Walker Percy's *The Last Gentleman*." *From Richard Wright to Toni Morrison: Ethics in Modern and Postmodern American Narrative*. New York, NY: Peter Lang, 2001. 107-120.
- GINÉS, Montserrat. "Williston Bibb Barrett, the Last Gentleman." *BELLS: Barcelona English Language and Literature Studies* 5 (1994): 69-85.
- . "Walker Percy and The Last Gentleman of Southern Literature." *The Southern Inheritors of Don Quixotte*. Baton Rouge, LA: Louisiana University Press, 2000. 147-167.
- HALL, Constance. "The Ladies in *The Last Gentleman*." *Notes on Mississippi Writers* 11.1 (Spring 1978): 26-35.
- HICKS, Jack. "The Lesions of the Dead: Walker Percy's *The Last Gentleman*." *Études Anglaises* 32.2 (avril/juin 1979): 162-170.
- LAWSON, Lewis A. "Will Barrett Under The Telescope." *The Southern Literary Journal* 20.2 (Spring 1988): 16-41.
- . "The 'Parent in the Percept' in *The Last Gentleman*." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 46.1 (Winter 1992-1993): 39-59.
- . "Will Barrett and 'the fat rosy temple of Juno'." *The Southern Literary Journal* 26.2 (Spring 1994): 58-76.
- . "The Origin of Will Barrett's 'Exceptional States'." *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 50.1 (Winter 1996-1997): 69-84.
- LECLAIR, Thomas. "Death and Black Humor." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 17.1 (Fall 1975): 5-40.
- PRIDGEN, Allen. "The Brownian Leaves: Sacramental Presence in Walker Percy's *The Last Gentleman*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 48.4 (Summer 1996): 296-307.
- RODEHEFFER, Jane Kelley. "The Legacy of *The Last Gentleman*: Reading Dubus Reading Walker Percy." *Religion and the Arts* 6.1/2 (2002): 91-112.
- RUBIN, Louis D., Jr. "The Boll Weevil, the Iron House, and the End of the Line: Thoughts on the South." *The Virginia Quarterly Review* 55.2 (Spring 1979): 193-221.

- SCHAUMBURGER, Nancy E. "The Last Gentleman: A Fiction Illustrating the Psychopathology of Everyday Life." *Thirteenth International Conference on Literature and Psychoanalysis*. Ed. Frederico PEREIRA. Lisbon, Portugal: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 1997. 163-167.
- SCHWARTZ, Joseph. "Life and Death in *The Last Gentleman*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 40.2 (Winter 1988): 112-128.
- WERNING, David Hugh. "The Museum Scene in Walker Percy's *The Last Gentleman*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 44.3 (Spring 1992): 203-215.

Love in the Ruins

- BIZUP, Joseph. "Hopkins' Influence on Percy's *Love in the Ruins*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 46.4 (Summer 1994): 246-259.
- CUNNINGHAM, John. "The Thread in the Labyrinth: *Love in the Ruins* and One Tradition of Comedy." *The South Carolina Review* 13.2 (Spring 1981): 28-34.
- GRAYBILL, Mark S. "Walker Percy's Postmodern Parod(ox)y: *Love in the Ruins*." *Southern Studies: An Interdisciplinary Journal of the South* 6.4 (Winter 1995): 43-64.
- LAWSON, Lewis A. "*Love in the Ruins*: Sequel to *Arrowsmith*." *Möbius* 4.2 (April 1984): 71-79.
- . "Tom More's 'Nobel Prize Complex'." *Renascence: Essays on Values in Literature* 44.3 (Spring 1992): 175-182.
- . "Tom More and Sigmund Freud." *The New Orleans Review* 16.4 (Winter 1989): 27-31.
- . "Tom More: Walker Percy's Alienated Genius." *South Central Review: The Journal of the South Central Modern Language Association* 10.4 (Winter 1993): 34-54.
- LECLAIR, Thomas. "Walker Percy's Devil." *The Southern Literary Journal* 10.1 (Fall 1977): 3-13.
- LEDBETTER, T. Mark. "An Apocalyptic Cacophony: Music as Apocalyptic Symbol in Walker Percy's *Love in the Ruins*." *Journal of Literature and Theology* 1.2 (September 1987): 221-227.

- . "‘And There Is No Heal In Us’: Walker Percy’s *Love in the Ruins*." *Virtuous Intentions: The Religious Dimension of Narrative*. Atlanta, GA: Scholars Press, 1989. 37-53.
- LINK, Eric Carl. "An Impotent Savior: The Messiah Complex in Walker Percy’s *Love in the Ruins*." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 34.1 (Fall 1995): 24-31.
- NARESH, G. V., and E. N. KURIAN, "America is in Ruins: Walker Percy’s Apocalyptic Vision in *Love in the Ruins*." *Indian Views on American Literature*. Ed. A. A. MUTALIK-DESAI. New Delhi, India: Prestige, 1998. 76-83.
- PETRIDES, Sarah I. "Landscape and Community in Flannery O’Connor’s *The Violent Bear It Away* and Walker Percy’s *Love in the Ruins*." *Flannery O’Connor Review* 1 (2001-2002): 9-25.
- PITTS, Mary Ellen. "Love in the Fragments: Percy’s Dr. Thomas More and the Lacanian Triad." *Studies in the Humanities* 16.1 (June 1989): 1-9.

Lancelot

- BLAIR, John M. "Southern Honor and Sexual Violence: The Case of Walker Percy’s *Lancelot*." *Southern Studies: An Interdisciplinary Journal of the South* 5.3-4 (Fall-Winter 1994): 83-94.
- BRINKMEYER, Robert H., Jr. "Walker Percy’s *Lancelot*: Discovery through Dialogue." *Renascence: Essays on Values in Literature* 40.1 (Fall 1994): 30-42.
- BUGGE, John. "Merlin and the Movies in Walker Percy’s *Lancelot*." *Studies in Medievalism* 2.4 (Fall 1983): 39-55.
- . "Arthurian Myth Devalued in Walker Percy’s *Lancelot*." *The Arthurian Tradition: Essays in Convergence*. Eds. Mary Flowers BRASWELL and John BUGGE. Tuscaloosa, AL: Alabama University Press, 1988. 175-187.
- CIUBA, Gary M. "The Omega Factor: Apocalyptic Visions in Walker Percy’s *Lancelot*." *American Literature: A Journal of History, Criticism and Biography* 57.1 (March 1985): 98-112.
- . "Lancelot’s New World of Language." *Notes on Mississippi Writers* 20.1 (1988): 1-7.

- COULTER, Lauren Sewell. "The Problem of Merlin's Pardon in Walker Percy's *Lancelot*." *The Southern Literary Journal* 33.2 (Spring 2001): 99-107.
- CROWLEY, J. Donald and Sue Mitchell CROWLEY. "Walker Percy's Grail." *King Arthur through the Ages, vol. 2*. Eds. Valerie M. LAGORIO and Mildred Leake DAY. New York, NY: Garland, 1990. 255-277.
- DANIEL, Robert D. "Walker Percy's *Lancelot*: Secular Raving and Religious Silence." *The Southern Review* 14.1 (1978): 186-194.
- DESMOND, John F. "Love, Sex, and Knowledge in Walker Percy's *Lancelot*: A Metaphysical View." *Renascence: Essays on Values in Literature* 39.2 (Spring 1986): 103-109.
- . "Revising *The Fall*: Walker Percy and *Lancelot*." *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 47.4 (Fall 1994): 619-631.
- FORD, Richard. "Not Just Whistling Dixie." *National Review* 29.18 (05/13/77): 558-564.
- HEBERT, Maria. "Between Men: Homosocial Desire in Walker Percy's *Lancelot*." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 56.1 (Winter 2002-3): 125-145.
- HOBSON, Linda Whitney. "The 'Darkness That Is Part of Light': *Lancelot* and 'The Grand Inquisitor'." 1990. *Linda Whitney Hobson Papers #5172*. Box 3, Folder 21. 30 pages. [Version longue de l'article publié dans l'ouvrage collectif de Gretlund et Westarp paru en 1991]
- JOHNSON, Mark. "*Lancelot*: Percy's Romance." *The Southern Literary Journal* 15.2 (Spring 1983): 19-30.
- KOBRE, Michael. "The Teller and the Tale: Walker Percy's *Lancelot* as Metafiction." *Critique* 41.1 (Fall 1999): 71-78.
- KREYLING, Michael. "*Crime and Punishment*: The Pattern Beneath the Surface of Percy's *Lancelot*." *Notes on Mississippi Writers* 11.1 (Spring 1978): 36-44.
- LAWSON, Lewis A. "The Gnostic Vision in *Lancelot*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 32.1 (Autumn 1979): 52-64.
- . "Walker Percy's Silent Character." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 33.2 (Spring 1980): 123-140.
- . "Gnosis and Time in *Lancelot*." *Papers on Language and Literature* 19 (Winter 1983): 73-86.

- . "Moviemaking in Percy's *Lancelot*." *South Central Review: The Journal of the South Central Modern Language Association* 3.4 (Winter 1986): 78-94.
- . "'Spirituality in Los Angeles': California Noir in *Lancelot*." *The Southern Review* 24.4 (Fall 1988): 744-764.
- LECOURAS, Peter. "Satire, Social Practice, and the Self in Percy's *Lancelot*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 54.1 (Fall 2001): 67-82.
- LEE, Jennifer. "The Sorceress and Her Inquisitor: Lancelot's 'Demonic Woman'." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 37.3-4 (Spring-Summer 1999): 169-179.
- MADISON Davis, J. "Walker Percy's *Lancelot*: The Shakespearean Threads." *Shakespeare and Southern Writers: A Study in Influence*. Ed. Philip C. Kolin. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1985. 159-172.
- OLIVER, Bill. "A Manner of Speaking: Percy's *Lancelot*." *The Southern Literary Journal* 15.2 (Spring 1983): 7-18.
- PROCHASKA, Bernadette. "The Elemental Passion of Home and Walker Percy's *Lancelot*." *Analecta Husserliana* 44 (1995): 81-87.
- . "In Search of Moral Standards – Walker Percy's *Lancelot*." *Analecta Husserliana* 85 (2005): 565-571.
- RAPER, Julius. "Walker Percy's *Lancelot* Lamar: Defending the Hollow Core." *The World Is Our Home: Society and Culture in Contemporary Southern Writing*. Eds. Jeffrey J. FOLKS and Nancy Summers FOLKS. Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 2000. 163-175.
- SAMWAY, Patrick, S.J. "Another Case of the Purloined Letter in Walker Percy's *Lancelot*." *The New Orleans Review* 16.4 (Winter 1989): 37-44.
- SKEI, Hans. "The Banality of the Past: Time and Narrative in Walker Percy's *Lancelot*." *Notes on Mississippi Writers* 22.2 (1990): 49-59.
- SMITH, C. E. "The Unholy Grail in Walker Percy's *Lancelot*." *Religion and the Arts* 3.3/4 (1999): 385-407.
- UTTER, Glenn H. "The Individual in Technological Society: Walker Percy's *Lancelot*." *Journal of Popular Culture* 16.3 (Winter 1982): 116-127.

- VAUTHIER, Simone. "Story, Story-Teller and Listener: Notes on *Lancelot*." *The South Carolina Review* 13.2 (Spring 1981): 39-54.
- WILHELM, Arthur W. "Moviemaking and the Mythological Framework of Walker Percy's *Lancelot*." *The Southern Literary Journal* 27.2 (Spring 1995): 62-73.
- YARBROUGH, Stephen R. "Walker Percy's *Lancelot* and the Critic's Original Sin." *Texas Studies in Literature and Language* 30.2 (1988): 272-294.

The Second Coming

- BELSCHES, Alan T. "Life over Death: The Use of Memory in Walker Percy's *The Second Coming*." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 23.4 (Summer 1985): 37-47.
- CHARBONNIER, Daniel. « L'éternel retour : *The Second Coming* de Walker Percy ». *Critique : Revue générale des publications françaises et étrangères* 417 (février 1982) : 152-164.
- CRONIN, Gloria. "Redemption for the Twice Fallen: Walker Percy's *Second Coming*." *Literature and Belief* 1 (1981): 113-122.
- CIUBA, Gary M. "*The Second Coming*: Percy's Romance at the End of the World." *Thought: A Review of Culture and Idea* 64.255 (December 1989): 399-410.
- DERWIN, Susan. "Orality, Aggression, and Epistemology in Walker Percy's *The Second Coming*." *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 45.2 (1989): 63-99.
- FOLKS, Jeffrey J. "*The Second Coming*: Walker Percy's Notes from Underground." *Notes on Mississippi Writers* 17 (1985): 9-17.
- FOWLER, Doreen A. "Answers and Ambiguity in Percy's *The Second Coming*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 23.2 (1981-82): 13-23.
- GUAGLIARDO, Huey S. "Falling into Place: Walker Percy's *The Second Coming*." *The Southern Review* 17.3 (1981): 614-618.
- HAMNER, Everett L. "Relieving Jean-Paul Sartre's Nausea: Semiotics, Suicide, and the Search for God in Walker Percy's *The Second Coming*." *Christianity & Literature* 52.2 (Winter 2003): 181-202.
- HOBSON, Linda Whitney. "A Sign of the Apocalypse: Walker Percy." *Horizon: The Magazine of the Arts* 23.8 (August 1980): 56-61.

- LAWSON, Lewis A. "Will Barrett and the Myth of Marsyas." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 36.1 (Fall 1997): 5-24.
- MAJERES, Kevin D. "The Doctor and the 'Delta Factor'." *Perspectives in Biology and Medicine* 45.4 (Autumn 2002): 579-592.
- MOORE, Benita A. "Language as Sacrament in Walker Percy's *The Second Coming*." *Journal of the American Academy of Religion* 60.2 (Summer 1992): 281-299.
- NISLY, L. Lamar. "*The Fixer* and *The Second Coming*: A Movement Toward Commitment and Continuity." *Modern Jewish Studies* 13.4 (2004): 93-111.
- PEARSON, Michael. "Language and Love in Walker Percy's *The Second Coming*." *The Southern Literary Journal* 20.1 (1987): 89-100.
- PRIDGEN, Allen. "Nature as Sacrament in Walker Percy's *The Second Coming*." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 51.1 (Winter 1997): 3-14.
- PROCHASKA, Bernadette. "The Splendor of the Earth – The Myth of the Fall in Walker Percy's *Second Coming*." *Analecta Husserliana* 71 (2001): 47-54.
- TAYLOR, L. Jerome, Jr. "The Movement to Selfhood: Will Barrett's *Second Coming*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 44.3 (Spring 1992): 163-174.
- TREMONTÉ, Colleen M. "The Poet-Prophet and Feminine Capability in Walker Percy's *The Second Coming*." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 43.2 (Spring 1990): 173-181.
- WERNING, David Hugh. "The Creeper Scene in Walker Percy's *The Second Coming*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 54.4 (Summer 2002): 247-257.

The Thanatos Syndrome

- BERTONNEAU, Thomas. "The View from the Stylite's Tower: The Vindication of the Self in Walker Percy's *The Thanatos Syndrome*." *North Dakota Quarterly* 63.2 (Spring 1996): 113-136.
- BULL, Jeffrey S. "Giving the Sickness a Name: Reading Timothy Findley's *Headhunter* and Walker Percy's *The Thanatos Syndrome* as Diagnostic Fictions." *The Journal of Canadian Studies* 33.4 (Winter 1998-1999): 153-165.

- CIUBA, Gary M. "No More for Azazel: Victimized the Sign and Signifying the Victim in Percy's *The Thanatos Syndrome*." *Desire, Violence and Divinity in Modern Southern Fiction: Katherine Anne Porter, Flannery O'Connor, Cormac McCarthy, Walker Percy*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 2007. 200-245.
- CLICK, Patricia C. "Technology and Tragic Conflict in Peter Shaffer's *Equus* and Walker Percy's *The Thanatos Syndrome*." *Bulletin of Science, Technology & Society* 12 (February 1992): 10-16.
- CULLICK, Jonathan S. "'A Valuable Connection': Communication and Communion in Walker Percy's *The Thanatos Syndrome*." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 40.4 (Summer 2002): 113-125.
- DESMOND, John F. "Disjunctions of Time: Myth and History in *The Thanatos Syndrome*." *The New Orleans Review* 16.4 (Winter 1989): 63-71.
- DOWIE, William. "Louisiana Versus Utopia in Walker Percy's *The Thanatos Syndrome*." *Louisiana Literature* 5.1 (Spring 1988): 4-17.
- HARDY, John Edward. "No Place Like Home: The World of Walker Percy's Fiction." *The New Orleans Review* 16.4 (Winter 1989): 73-81.
- HAYNES, Stephen R. "Syndrome and Shoah: Walker Percy's Parable and Holocaust." *Holocaust and Genocide Studies* 8.3 (Winter 1994): 372-394.
- HAYWARD, Nancy. "Walker Percy's Vision: A Study of Thanatos." *Notes on Mississippi Writers* 20.2 (1988): 49-61.
- HUGHES, Robert. "Walker Percy's Comedy and *The Thanatos Syndrome*." *The Southern Literary Journal* 22.1 (Fall 1989): 3-16.
- JOHNSON, Mark. "The Virgin and the Cooling Tower: Literature as Science in Percy's *The Thanatos Syndrome*." *The New Orleans Review* 16.4 (Winter 1989): 22-26.
- MARTIN, Richard T. "Language Specificity as Pattern of Redemption in *The Thanatos Syndrome*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 48.3 (Spring 1996): 208-223.
- MONTELLO, Martha. "The Diagnostic 'I': Presenting the Case in *The Thanatos Syndrome*." *The New Orleans Review* 16.4 (Winter 1989): 32-36.
- PRIDGEN, Allen. "Up in His Head: Orbit and Sacrament in Walker Percy's *The Thanatos Syndrome*." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 34.1 (Fall 1995): 32-38.

- ROZGA, Margaret. "Grown Deep: The Mississippi River as a Site of Conflict and Growth in Southern Literature." *Conflict in Southern Writing*. Eds. Ben P. ROBERTSON and Richard Scott NOKES. Troy, AL: Association for Textual Study and Production, with Troy University, 2006. 63-72.
- SAMWAY, Patrick H. "Thoughts on the Genesis of Walker Percy's *The Thanatos Syndrome*." *America* 161.2 (15 July 1989): 37-39, 45.
- SCULLIN-ESSER, Kathleen. "Connecting the Self with what is Outside the Self in *The Thanatos Syndrome*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 40.2 (Winter 1988): 67-76.
- WALTER, James F. "Tom More's Love of Women in *The Thanatos Syndrome*." *The Southern Review* 32.3 (July 1996): 603-615.
- ZACHARASIEWICZ, Waldemar. "Looking Backwards from the Future: Walker Percy's *The Thanatos Syndrome*." *Images of Germany in American Literature*. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 2007.

II-1-e- Articles critiques sur l'œuvre

- ALLEN, William Rodney. "All the Names of Death: Walker Percy and Hemingway." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 36.1 (Winter 1982/1983): 3-19.
- . "Walker Percy's Allusions to *All the King's Men*." *Notes on Mississippi Writers* 15.1 (1983): 5-10.
- ARCHER, Emily. "Naming in the Neighborhood of Being: O'Connor and Percy on Language." *Studies in Literary Imagination* 20.2 (Fall 1987): 97-108.
- ATKINS, Anselm. "Walker Percy and Post-Christian Search." *The Centennial Review of Arts and Science* 12.1 (Winter 1968): 73-95.
- BERTHOFF, Ann E. "Walker Percy's Castaway." *The Sewanee Review* 102.3 (1994): 409-423.
- BERTONNEAU, Thomas F. "Saul Bellow and Walker Percy: Eulogists of the Soul." *Studies in American Jewish Literature* 14 (1995): 94-100.
- BLAIR, John. "To Attend to One's Own Soul: Walker Percy and the Southern Cultural Tradition." *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 46.1 (Winter 1992-1993): 77-89.
- BLOUIN, Michael T. "The Novels of Walker Percy: An Attempt at Synthesis." *Xavier University Studies* 6 (February 1967): 29-42.

- BOSWORTH, Sheila. "Women in the Fiction of Walker Percy." *Louisiana Literature: A Review of Literature and Humanities* 10.2 (Fall 1993): 76-85.
- BRADBURY, John M. "Absurd Insurrection: The Barth-Percy Affair." *South Atlantic Quarterly* 68 (Summer 1969): 319-329.
- BROOKS, Cleanth. "The Southernness of Walker Percy." *The South Carolina Review* 13.2 (Spring 1981): 34-38.
- BROUGHTON, Panthea Reid. "A Bottle Unopened, A Message Unread." *The Virginia Quarterly* 52 (Winter 1976): 155-160.
- . "Walker Percy and the Myth of the Innocent Eye." *Literary Romanticism in America*. Ed. William L. ANDREWS. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1981. 94-108.
- . "Introduction of Walker Percy." *The Flora Levy Lectures in the Humanities 1982* 3. Lafayette, LA: The University of Southwest Louisiana, 1984. vii-xiii.
- BRYAN, Violet Harrington. "Abstraction of Time and Place: Williams and Percy." *The Myth of New Orleans in Literature: Dialogues of Race and Gender*. Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1993. 115-129, 185-188.
- CARPENTER, Brian. "A Splendor Never Known: Walker Percy and Historic Preservation." *The Southern Literary Journal* 37.2 (Spring 2005): 103-118.
- CHEEVER, Abigail. "Prozac Americans: Depression, Identity and Selfhood." *Twentieth Century Literature* 46.3 (Fall 2000): 346-368.
- CHRISTENSEN, Bryce J. "Family Themes in *Love in the Ruins* and *The Last Gentleman*." *Renascence: Essays on Values in Literature* 40.2 (Winter 1988): 145-155.
- CIUBA, Gary M. "Found in the Cosmos: Percy's First Self-Help Book." *The New Orleans Review* 16.4 (Winter 1989): 7-16.
- COLLINS, John P. "Thomas Merton and Walker Percy: A Connection Through Intersections." *Merton Annual: Studies in Culture, Spirituality and Social Concerns* 15 (2002): 166-193.
- COSTELLO, Brannon. "King MacLain's Transcendence: Walker Percy and *The Golden Apples*." *Publications of the Mississippi Philological Association* (1998): 63-67.

- COZART, William R. "The World of Walker Percy: A Mythology for Post-Modern Man." *Educational Studies* 12 (1981): 163-173.
- CROCE, Ann Jerome. "The Making of Post-Modern Man: Modernism and Southern Tradition in the Fiction of Walker Percy." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 29.4 (Summer 1988): 213-221.
- DESMOND, John F. "From Suicide to Ex-Suicide: Notes on the Southern Writer as Hero in the Age of Despair." *The Southern Literary Journal* 25.1 (Fall 1992): 89-105.
- . "Walker Percy's Triad: Science, Literature, and Religion." *Renascence: Essays on Values in Literature* 47.1 (Fall 1994): 2-9.
- . "Walker Percy's Eucharistic Vision." *Renascence: Essays on Values in Literature* 52.3 (Spring 2000): 218-231.
- . "Where Is That Voice Coming From?: Walker Percy and the Demonic." *Christianity and Literature* 51.4 (Summer 2002): 621-630.
- . "Walker Percy and Suicide." *Modern Age* 47.1 (Winter 2005): 58-63.
- . "Resurrecting the Body: Walker Percy and the Sensuous-Erotic Spirit." *Renascence: Essays on Values in Literature* 58.3 (Spring 2006): 195-210.
- . "Walker Percy and Writing the Holocaust." *Religion and Literature* 38.2 (Summer 2006): 101-116.
- DOUGHERTY, David C. "Ghosts of the Old South: Walker Percy's Conservative Horrors." *West Virginia University Philological Papers* 28 (1982): 154-161.
- DOWIE, William. "Walker Percy: Sensualist-Thinker." *Novel* 6 (Fall 1972): 52-65.
- DUPUY, Edward J. "Beyond Labels; or, Will Walker Percy's Legacy Endure?" *Literature and Belief* 16.2 (1996): 108-120.
- ECKERT, Robert Gerald. "Walker Percy and the Mind/Body Problem." *International Philosophical Quarterly* 39.2 (June 1999): 195-207.
- EDWARDS, Bruce L. "The Linguist as Castaway: A Meditation on Walker Percy's Semiotic Apologetics." *Renascence: Essays on Values in Literature* 40.2 (Winter 1988): 129-144.
- ENGEMAN, Thomas S. "The Technological Culture of Nihilism: John Updike's Protestant Pilgrimage and Walker Percy's Catholic Naturalism." *Seers and Judges: American Literature as Political Philosophy*. Ed.

- Christine Dunn HENDERSON. New York, NY: Lexington Books, 2002. 137-157.
- FISTER, Charles. "Watching *Days of Our Lives* for Thirty Years with the Sound Off: Walker Percy and the 'Speaking Eye'." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 37.3-4 (Spring-Summer 1999): 160-168.
- FOLKS, Jeffrey J. "Walker Percy's Critique of Technology." *Politics, Society, and the Humanities*. Eds. Reed SANDERLIN and Craig BARROW. Chattanooga, TN: Southern Humanities, 1984. 175-182.
- FOOTE, Shelby. "An Interesting Trip: Introducing Walker Percy's 'Young Nuclear Physicist'." *Oxford American* 25 (January/February 1999): 26-27.
- FOSTER, Brett. "An Estimation of an Admonition: The Nature of Value, the Value of Nature, and The Abolition of Man." *Christian Scholar's Review* 27.4 (Summer 1998): 416-435.
- FRESHNEY, Pamela. "*The Moviegoer* and *Lancelot*: The Movies as Literary Symbol." *The Southern Review* 18.4 (1982): 718-727.
- FUJIHIRA, Ikuko. "Beyond Quentin Compson's Ghost: A New Cosmos for Walker Percy's Novels." *Studies in American Literature* [American Literature Society of Japan] 25 (1988): 83-102.
- GARY, Georges. « Les multiples visages de la ville dans trois romans de Walker Percy ». *Recherches Anglaises et Américaines* 18 (1985): 271-298.
- GASTON, Paul L. "The Revelation of Walker Percy." *The Colorado Quarterly* 20.4 (Spring 1972): 458-470.
- GODSHALK, W. L. "Walker Percy's Christian Vision." *Louisiana Studies* 8.2 (Summer 1974): 130-141.
- GRABAR, Mary. "Percy's Despairing Female in the 'Unmoved Mover'." *Renascence: Essays on Values in Literature* 54.2 (Winter 2002): 119-135.
- GRAY, Rich. "A Way of Seeing the World': Synthesizing Art and Belief in Walker Percy's Novels." *Christian Scholar's Review* 29.2 (Winter 1999): 235-245.
- GRETLUND, Jan Nordby. "Walker Percy: A Scandinavian View." *The South Carolina Review* 13.2 (Spring 1981): 18-27.

- . "Novelists of the Third Phase of the Renaissance: Walker Percy, Madison Jones and Barry Hannah." *Revue Française d'Études Américaines* 23 (février 1985) : 13-24.
- GUAGLIARDO, Huey S. "Love in Ruin: Post-Christian Sex as Metaphor in the Novels of Walker Percy." *Notes on Mississippi Writers* 18.2 (1986): 79-84.
- HAYNES, Stephen. "Theology as Fiction and Fiction as Theology: Karl Barth and Walker Percy on 'the Jews'." *Literature and Theology: An International Journal of Theory, Criticism and Culture* 5.4 (December 1991): 388-407.
- HELLER, Arno. "Within and Beyond the Southern Tradition: Walker Percy." *Rewriting the South: History and Fiction*. Eds. Lothar HÖNNIGHAUSEN and Valeria GENNARO. Tübingen: A. Francke, 1993. 371-381.
- . "Walker Percy and Eric Voegelin's Political Philosophy." *Transatlantic Exchanges: The American South in Europe – Europe in the American South*. Eds. Richard GRAY and Waldemar ZACHARASIEWICZ. Vienne: Österreichischen Akademie des Wissenschaften, 2007. 277-290.
- HOBSON, Linda Whitney. "Walker Percy: *The Second Coming*, The Man Who Wrote It, and His Plans for the Future." 1980. *Linda Whitney Hobson Papers #5172*, Southern Historical Collection, Wilson Library, University of North Carolina at Chapel Hill. Box 1, Folder 1. 35 pages.
- . "Percy's South: A Nation in Microcosm." *Alabama Society for the Fine Arts* 3 (1981): 3-4.
- . "Mark Twain and Walker Percy: The Personal Myth of *Huckleberry Finn* for Our Time." 1982. *Linda Whitney Hobson Papers #5172*. Box 1, Folder 2. 16 pages.
- . "Man vs. Malaise in the Eyes of Louisiana's Walker Percy." *Louisiana Life* 3.3 (July/August 1983): 54-61.
- . "Literary Landmarks: Walker Percy's New Orleans." *Diversion Travel Planner* (15 January 1987): 38-39, 42.
- . "New Orleans: Locus of the Horizontal Search in Percy's Fiction." Paper presented at the 1988 MLA Conference held in New Orleans. *Walker Percy's New Orleans as City of God and City of Man*:

- A special session, Patrick Samway, S.J., chair. *Linda Whitney Hobson Papers #5172*. Box 1, Folder 6. 10 pages.
- . "‘Watching, Listening and Waiting’: The Mode of the Seeker in Walker Percy’s Fiction." *The Southern Literary Journal* 20.2 (Spring 1988): 42-50.
- . "Walker Percy (28 May 1916 – 10 May 1990)." 1990. *Linda Whitney Hobson Papers #5172*. Box 2, Folder 13. 39 pages. [*Dictionary of Literary Biography 1990 Yearbook*]
- . "Walker Percy’s Sovereign Craft: A Perspective on the Fiction." Paper presented at the "Mississippi Celebrates the Achievement of Walker Percy" Conference. State Historical Museum. Jackson, MS. April 20, 1991. *Linda Whitney Hobson Papers #5172*. Box 2, Folder 14. 13 pages. [Reprend et développe des éléments du dernier chapitre de son étude *Understanding Walker Percy*]
- HOLLEY, Joe. "Walker Percy and the Novel of Ultimate Concern." *Southwest Review* 65.3 (Summer 1980): 225-234.
- JOHNSON, Mark. "The Search for Place in Walker Percy’s Novels." *The Southern Literary Journal* 8.1 (Fall 1975): 55-81.
- . "Walker Percy." *Fifty Southern Writers After 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Eds. Joseph M. FLORA and Robert BAIN. Westport, CT: Greenwood, 1987. 345-355.
- JENKINS, Bill. "Walker Percy and Jacques Ellul: Technique and the Humiliated Word." *University of Dayton Review* 22.2 (Winter 1993-1994): 89-99.
- . "Language, Love, and the American Church in the Novels of Walker Percy." *Southern Studies: An Interdisciplinary Journal of the South* 4.2 (Summer 1993): 141-156.
- . "Walker Percy and Television." *Literature and Belief* 16.2 (1996): 85-105.
- JONES, Eric L. "Percy’s Parousia." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 23.4 (Summer 1985): 48-56.
- KETNER, Kenneth Laine. "Rescuing Science from Scientism: The Achievement of Walker Percy." *The Intercollegiate Review* 35.1 (Fall 1999): 22-27.
- KISSELL, Susan S. "Walker Percy’s ‘Conversions’." *The Southern Literary Journal* 9.2 (Spring 1977): 124-136.

- KING, Richard H. "Mourning and Melancholia: Will Percy and the Southern Tradition." *The Virginia Quarterly Review* 53.2 (Spring 1977): 248-264.
- KOBRE, Michael. "The Consolations of Fiction: Walker Percy's Dialogic Art." *The New Orleans Review* 16.4 (Winter 1989): 45-53.
- LAND, Mary G. "Three Max Gottliebs: Lewis's, Dreiser's, and Walker Percy's View of the Mechanist – Vitalist Controversy." *Studies in the Novel* 15.4 (Winter 1983): 314-331.
- LAWLER, Peter Augustine. "Lost in the Cosmos: Walker Percy's Analysis of American Restlessness." *Poets, Princes, and Private Citizens: Literary Alternatives to Postmodern Politics*. Eds. Joseph M. KNIPPENBERG and Peter Augustine LAWLER. New York, NY: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1996. 169-189.
- . "Aliens Are Us? Walker Percy's Response to Carl Sagan on Wondering and Wandering." *The Moral of the Story: Literature and Public Ethics*. Ed. Henry T. EDMONDSON III. New York, NY: Lexington Books, 2000. 43-57.
- . "Percy and Tocqueville on American Aristocracy and Democracy." *Seers and Judges: American Literature as Political Philosophy*. Ed. Christine Dunn HENDERSON. New York, NY: Lexington Books, 2002. 101-120.
- LAWSON, Lewis A. "Walker Percy's Indirect Communications." *Texas Studies in Literature and Language* 11 (Spring 1969-Winter 1970): 867-900.
- . "Walker Percy's Southern Stoic." *The Southern Literary Journal* 3.1 (Fall 1970): 5-31.
- . "Walker Percy: The Physician as Novelist." *South Atlantic Bulletin: A Quarterly Journal Devoted to Research and Teaching in the Modern Languages and Literatures* 37.2 (May 1972): 58-63.
- . "Walker Percy as Martian Visitor." *The Southern Literary Journal* 8.2 (Spring 1976): 102-113.
- . "William Alexander Percy, Walker Percy, and the Apocalypse." *Modern Age* 24.4 (Fall 1980): 396-406.
- . "Walker Percy's Physicians and Patients." *Literature and Medicine* 3 (1985): 130-141.
- . "Neurobiology and Psychoanalysis in the Work of Walker Percy." *Recherches Anglaises et Américaines* 24 (1991) : 1-8.

- . "Pilgrim in the City." *Literary New Orleans: Essays and Meditations*. Ed. Richard S. KENNEDY. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1992. 51-60.
- . "Walker Percy's South(s)." *Rewriting the South: History and Fiction*. Eds. Lothar HÖNNIGHAUSEN and Valeria GENNARO. Tübingen: A. Francke, 1993. 359-370.
- . "Percy's Lives." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 46.4 (Fall 1993): 651-659.
- LECLAIR, Thomas. "The Eschatological Vision of Walker Percy." *Renaissance: Essays on Values in Literature* 26.3 (Spring 1974): 115-122.
- LEHAN, Richard. "The Way Back: Redemption in the Novels of Walker Percy." *The Southern Review* 4.2 (1968): 306-319.
- LEIGH, David J., S.J. "The Problem of Violence Against the Other in Twentieth-Century Apocalyptic Fiction." *Christianity and Literature* 57.2 (Winter 2007): 253-268.
- LEENHOUTS, Anneke. "Letting Go of the Old South: An Introduction to Walker Percy." *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 15.1 (1985): 36-51.
- LISCHER, Tracy. "Walker Percy's Cerberus: Love, Sexuality, and Sin." *Christianity and Literature* 30.2 (Winter 1981): 33-42.
- LITTLE, Joyce A. "Information vs. 'Good News': Walker Percy, Christianity, and Modern Consciousness." *Literature and Belief* 16.2 (1996): 32-48.
- MACKETHAN, Lucinda H. "Redeeming Blackness: Urban Allegories of O'Connor, Percy and Toole." *Studies in the Literary Imagination* 27.2 (Fall 1994): 29-39.
- MAGAW, Malcolm O. "Certitude, Be Not Proud: Percy's View of Will Barrett's Extended Stay in Ambivalence." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 25.2 (Winter 1987): 76-88.
- . "Will Barrett's Four Forefathers: Percy's Vision of Polarities and Ambiguities." *International Fiction Review* 20.2 (1993): 81-88.
- MAGUIRE, Roberta S. "Walker Percy and Albert Murray: The Story of Two 'Part Anglo-Saxon Alabamians'." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 41.1 (Fall 2002): 10-28.

- MARC'HADOUR, Germain. "Walker Percy in the Wake of Thomas More." *Moreana: Bulletin Thomas More* 32.123/124 (December 1995): 127-136.
- MCCOMBS, Phil. "Century of Thanatos: Walker Percy and His 'Subversive Message'." *The Southern Review* 24.4 (1988): 808-824.
- MIKOLAJCZAK, Michael Allen. "A Home that is Hope: Love Cove, Tennessee." *Renascence: Essays on Values in Literature* 40.2 (Winter 1988): 77-94.
- MISS, Stephen P. and Patrick SAMWAY, S.J. "The Failure of 'The Charterhouse': Foote, Gordon, and Tate and the Literary Apprenticeship of Walker Percy." *Literature and Belief* 16.2 (1996): 51-83.
- MOHAPATRA, P. K. "Social Breakdown and Hope for Renewal in the Novels of Walker Percy." *Indian Views on American Literature*. Ed. A. A. MUTALIK-DESAI. New Delhi, India: Prestige, 1998. 68-75.
- MONTGOMERY, Gregory P. J. "Diagnosing Dis-ease: Dr. Walker Percy and the Pathology of Modern Malaise." *Proceedings of the 13th Annual History of Medicine Days*. Ed. W.A. WHITELAW. The University of Calgary: Faculty of Medicine, 2004. 226-232. [Le texte est disponible en ligne à l'adresse <<http://www.hom.ucalgary.ca/Proceedings-2004.pdf>> (26/04/2006)]
- MOONEYHAM, Laura. "The Origin of Consciousness, Gains and Losses: Walker Percy vs. Julian Jaynes." *Language & Communication: An Interdisciplinary Journal* 13.3 (July 1993): 169-182.
- MOSS, William. "The Vacant Castle of Postmodernity: Subversions of the Gothic in Thomas Pynchon and Walker Percy." *Litteraria Pragensia* 14.28 (2004): 26-39.
- NIEWIADOMSKA-FLIS, Ursula. "Rediscovering the Lost Self: Journey from the Aesthetic to the Religious Mode in Walker Percy's *The Last Gentleman* and *The Second Coming*." *Traveling Subjects: American Journeys in Space and Time*. Eds. Dominika FERENS; Justyna KOCIATKIEWICZ and Elżbieta KLIMEK-DOMINIĄK. Kraków: Rabid, 2004. 273-283.
- O'GORMAN, Farrell. "Walker Percy, the Catholic Church and Southern Race Relations (ca. 1947-1970)." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 54.1 (Winter 1999/2000): 67-88.

- . "The Angelic Artist in the Fiction of Flannery O'Connor and Walker Percy." *Renascence: Essays on Values in Literature* 53.1 (Fall 2000): 61-79.
- . "Languages of Mystery: Walker Percy's Legacy in Contemporary Southern Fiction." *The Southern Literary Journal* 34.2 (Spring 2002): 97-119.
- OLEKSY, Elżbieta H. "The Ineffable Socialities in Writing: Hawthorne and Percy." *Studia Anglica Posnaniensia* 24 (1990): 91-103.
- . "From Silence and Madness to the Exchange That Multiplies: Walker Percy and the Woman Question." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 31.3 (Spring 1993): 58-68.
- PEARSON, Michael. "The Double Bondage of Racism in Walker Percy's Fiction." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 41.4 (Fall 1988): 479-495.
- POLK, Noel. "Upon Being Southernized: My Town, My Department, My Friends, and Me in a Carpetbagger Novel." *Rewriting the South: History and Fiction*. Eds. Lothar HÖNNIGHAUSEN and Valeria GENNARO. Tübingen: A. Francke, 1993. 425-434.
- PROCHASKA, Bernadette. "The Myth of the Fall and Walker Percy's Will Barrett." *Analecta Husserliana* 42 (1994): 265-276.
- . "In Caverns and Caves with Saul Bellow and Walker Percy." *Analecta Husserliana* 51 (1997): 35-42.
- QUINLAN, Kieran. "From William Alexander Percy to Walker Percy: Progress or Regress?" *Poverty and Progress in the U. S. South since 1920*. Eds. Suzanne W. JONES and Mark NEWMAN. Amsterdam, Netherlands: VU UP, 2006. 141-151.
- RUDNICKI, Robert W. "'Ineffable Sociabilities': Criss-Crossing, Game-Playing and Sight-Seeing with Walker Percy in His Delta." *The Southern Quarterly* 42.4 (Summer 2004): 117-126.
- SAMWAY, Patrick, S.J. "Two of Walker Percy's Prophetic Clerics: Father Mike and Father Simon." *Recherches Anglaises et Américaines* 24 (1991): 9-16.
- . « Walker Percy : romancier catholique américain ». *Études : Revue de culture contemporaine* 374.3 (mars 1991): 353-359.
- . "Walker Percy's Fateful Rift." *America* 166.10 (21 March 1992): 240-243.

- . "Walker Percy's Homeward Journey." *America* 170.17 (14 May 1994): 16-19.
- . « Walker Percy, écrivain du Sud ». *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 816 (avril 1997): 48-56.
- . "Grappling with the Philosophy and Theology of Walker Percy." *Biography and Source Studies* 4 (1998): 15-30.
- . "Pilgrims and Prophets: The Figure of the Priest in the Fiction of Andre Dubus and Walker Percy." *Image: A Journal of the Arts and Religion* 24 (Fall 1999): 93-104.
- . "The Gift-Giver: My Last Visit with the Author." *Oxford American* 25 (January/February 1999): 42-43.
- SCHENKER, Daniel. "Walker Percy and the Problem of Cultural Criticism." *South Atlantic Review* 53.1 (January 1988): 83-97.
- SIMMONS, Philip E. "Toward the Postmodern Historical Imagination: Mass Culture in Walker Percy's *The Moviegoer* and Nicholson Baker's *The Mezzanine*." *Contemporary Literature* 33.4 (Winter 1992): 601-624.
- SIMPSON, Lewis P. "Home by Way of California: The Southerner as the Last European." *Southern Literature in Transition: Heritage and Promise*. Eds. Philip CASTILLE, William OSBORNE. Memphis, TN: Memphis State University Press, 1983. 55-70.
- . "Shelby Foote and Walker Percy: Art and God." *The Southern Literary Journal* 30.2 (Spring 1998): 109-121.
- SITMAN, Matthew, and Brian SMITH. "The Rift in the Modern Mind: Tocqueville and Percy on the Rise of the Cartesian Self." *Perspectives on Political Science* 36.1 (Winter 2007): 15-22.
- SPENCER, Elizabeth. "Remembering Walker." *The Sewanee Review* 99.3 (1991): 503-506.
- SPIVEY, Ted R. "Religion and the Reintegration of Man in Flannery O'Connor and Walker Percy." *The Poetry of Community: Essays on the Southern Sensibility of History and Literature*. Ed. Lewis P. SIMPSON. Atlanta, GA: Georgia State University, 1972. 67-79.
- . "Walker Percy: A Postmodernist's Quest in the Suburbs." *Revival: Southern Writers in the Modern City*. Gainesville, FL: University of Florida Press, 1986. 175-195.

- STEVENSON, John W. "Walker Percy: The Novelist as Poet." *The Southern Review* 17.1 (1981): 164-174.
- STEPHENSON, Will and Mimosa STEPHENSON. "A Porter-Percy Connection (Or, Katherine Anne in Feliciana)." *JASAT (Journal of the American Studies Association of Texas)* 23 (October 1992): 32-40.
- SYKES, John. "The Imperious Castaway: Walker Percy on Guilt and the Self." *Religion and Literature* 27.3 (Autumn 1995): 53-71.
- TELOTTE, J.P. "A Symbolic Structure for Walker Percy's Fiction." *Modern Fiction Studies* 26.2 (1980): 227-240.
- THALE, Jerome. "Alienation on the American Plan." *Forum* 6.3 (Summer 1968): 36-40.
- TUTTLETON, James W. "The Physician-Writer and the Cure of the Soul." *The New Orleans Review* 16.4 (Winter 1989): 17-21.
- WALKER, Elinor Ann. "Cold Parody and Subtle Historian: Reading Walker Percy's Legacy in Josephine Humphreys' *The Fireman's Fair*." *The Southern Literary Journal* 31.1 (Fall 1998): 51-69.
- WESTARP, Karl-Heinz. "Lost in the Cosmos: Place in Walker Percy." *Dolphin: Publications of the English Department, University of Aarhus* 20 (Spring 1991): 108-117.
- . "Message to the Lost Self: Percy's Analysis of the Human Situation." *Renascence: Essays on Values in Literature* 44.3 (Spring 1992): 216-223.
- WILSON, Franklin Arthur. "Walker Percy's Bible Notes and His Fiction: Gracious Obscenity." *Renascence: Essays on Values in Literature* 59.3 (Spring 2007): 197-213.
- WOOD, Ralph C. "Walker Percy as Satirist: Christian and Humanist Still in Conflict." *The Christian Century* (November 19, 1980): 1122-1127.
- . "The Alienated Self and the Absent Community in the Work of Walker Percy." *Morphologies of Faith: Essays in Religion and Culture in Honor of Nathan A. Scott, Jr.* Eds. Mary GERHART and Anthony C. YU. Atlanta, GA: Scholars Press, 1990. 359-376.
- WYATT-BROWN, Bertram. "'The Evolution of Heroes': Honor in the Southern Literary Tradition." *The Evolution of Southern Culture*. Ed. Numan V. BARTLEY. Athens, GA: University of Georgia Press, 1988. 108-130.

- . "Walker Percy: Autobiographical Fiction and the Aging Process." *Journal of Aging Studies* 3.1 (1989): 81-89.
- . "Walker, Will and Honor Dying: The Percys and the Literary Creativity." *Looking South: Chapters in the Story of an American Region*. Eds. Winfred B. MOORE, Jr. and Joseph F. TRIPP. New York, NY: Greenwood Press, 1990. 231-258.
- . "Walker Percy: Family History, Moral Stigma, and Genetic Depression." [Manuscrit de 40 pages envoyé par l'auteur]
- YOUNG, Jon. "Walker Percy on the Cartesian Ideal of Knowing." *Renascence: Essays on Values in Literature* 42.3 (Spring 1990): 123-140.
- YOUNG, R. V. "Catholic Science Fiction and the Comic Apocalypse: Walker Percy and Walter Miller." *Renascence: Essays on Values in Literature* 40.2 (Winter 1988): 95-110.
- ZACHARASIEWICZ, Waldemar. "Stereotypes in Walker Percy's Fiction." *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature* 8 (1991/92): 125-140.
- ZEUGNER, John F. "Walker Percy and Gabriel Marcel: The Castaway and the Wayfarer." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 28.1 (Winter 1974-75): 21-53.

II-2- Travaux sur Peter Taylor

II-2-a- Biographie

- MC ALEXANDER, Hubert H. "Peter Taylor: The Undergraduate Years at Kenyon." *The Kenyon Review* 21.3-4 (Summer 1999): 43-57.
- . *Peter Taylor: A Writer's Life*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 2001.

II-2-b- Entretiens

- MC ALEXANDER, Hubert H., ed. *Conversations with Peter Taylor*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1987.
- PAINE, J. H. E. "Interview with Peter Taylor. March 1, 1986." *Journal of the Short Story in English* 9 (Autumn 1987): 14-35.

II-2-c- Études critiques et bibliographiques

- GRAHAM, Catherine Clark. *Southern Accents: The Fiction of Peter Taylor*. New York, NY: Peter Lang, 1994.
- GRIFFITH, Albert J. *Peter Taylor*. Boston, MA: Twayne Publishers, 1970.
- . *Peter Taylor [Revised Edition]*. Boston, MA: Twayne Publishers, 1990.
- KAYANO, Yoshiko. *Peter Taylor's South: Crossing Boundaries in a "Tennessee Caravan."* Tokyo: Hituzi Syobo Publishing, 2004.
- MCALEXANDER, Hubert H., ed. *Critical Essays on Peter Taylor*. New York, NY: G.K. Hall, 1993.
- ROBINSON, David M. *World of Relations: The Achievement of Peter Taylor*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 1998.
- ROBISON, James Curry. *Peter Taylor: A Study of the Short Fiction*. Boston, MA: Twayne Publishers, 1988.
- SMITH, James P. "A Peter Taylor Checklist." *Critique: Studies in Modern Fiction* 9.3 (1967): 31-36.
- STEPHENS, C. Ralph, and Lynda B. SALAMON, eds. *The Craft of Peter Taylor*. Tuscaloosa, AL: The University of Alabama Press, 1995.
- WRIGHT, Stuart. "Peter Taylor: A Bibliographical Checklist, 1934-1986." *Journal of the Short Story in English* 9 (Autumn 1987): 101-118.
- . *Peter Taylor: A Descriptive Biography, 1934-87*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1988.

II-2-d- Articles et recensions critiques

- ANDREWS, Maureen. "A Psychoanalytic Appreciation of Peter Taylor's 'A Spinster's Tale'." *Journal of Evolutionary Psychology* 9.3-4 (August 1988): 309-316.
- ARTHOS, John, Jr. "Ambiguity in the Event of Understanding: Peter Taylor and the Hermeneutic Situation." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 38.2 (Winter 2000): 60-66.
- AUSTENFELD, Thomas. "Peter Taylor's *A Summons to Memphis*: Duty Ethics in the American South." *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 36.3 (2003): 231-237.
- BARNES Casey, Jane. "A View of Peter Taylor's Stories." *The Virginia Quarterly Review* 54.2 (Spring 1978): 213-230.

- BAUMBACH, Jonathan and Arthur EDELSTEIN, eds. *Moderns and Contemporaries: Nine Masters of the Short Story*. New York, NY: Random House, 1968. 343-344.
- BAWER, Bruce. "The World & Peter Taylor." *The New Criterion* 11.8 (April 1993): 31-39.
- BECK, Charlotte H. "Peter Taylor and the Fugitives: Surrogate Fathers, Foster Son." *The Fugitive Legacy: A Critical Heritage*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 2001. 205-230.
- BENNETT, Barbara. "A Passionate Course in Peter Taylor's *A Summons to Memphis*." *Notes on Contemporary Literature* 27.1 (January 1997): 9-10.
- BLOOM, Lynn Z. "Peter Taylor." *Fifty Southern Writers After 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Eds. Joseph M. FLORA and Robert BAIN. Westport, CT: Greenwood, 1987. 469-478.
- BLUM, Morgan. "Peter Taylor: Self-Limitation in Fiction." *The Sewanee Review* 70 (Autumn 1962): 539-578.
- BROOKNER, Anita. "Revenge of the Weird Sisters." *The Spectator* 258.8288 (16 May 1987): 34-35. [Review of *A Summons to Memphis*]
- BROWN, Ashley. "The Early Fiction of Peter Taylor." *The Sewanee Review* 70 (Autumn 1962): 588-602.
- BRYANT, J. A., Jr. "Peter Taylor and the Walled Gardens." *Journal of the Short Story in English* 9 (Autumn 1987): 65-72.
- CAESAR, Judith. "'Miss Leonora When Last Seen': Why Americans Run Away From Home." *Studies in Short Fiction* 34.4 (Fall 1997): 449-458.
- CATHEY, Kenneth Clay. "Peter Taylor: An Evaluation." *Western Review* 18 (1953): 9-18.
- CHAPPELL, Fred. "Peter Taylor: The Genial Mentor." *North Carolina Literary Review* 5 (1996): 45-54.
- CHENEY, Brainard. "Peter Taylor's Plays." *The Sewanee Review* 70 (Autumn 1962): 579-587.
- DONAHUE, Peter. "Genteel Companions: The Narrators in Peter Taylor's *The Oracle at Stoneleigh Court*." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 36.1 (Fall 1997): 37-42.
- DUNNE, Sara Lewis. "Irony and the Narrative Voice in the Short Stories of Peter Taylor." *Border States: Journal of the Kentucky-Tennessee American Studies Association* 3 (1981): 60-67.

- . "Peter Taylor's Book of Practical Ghosts." *Tennessee Philological Bulletin* 32 (1995): 30-37.
- . "'Gone to Texas' and the 'Terra Incognita': Crossing Borders in Peter Taylor's Late Fiction." *Border States: Journal of the Kentucky-Tennessee American Studies Association* 11 (1997): 40-45.
- EDMINSTER, Warren. "Warped Perception in Peter Taylor's 'Porte Cochère'." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 38.2 (Winter 2000): 54-59.
- GRIFFITH, Albert J. "Journeys Through Space and Time, Fact and Fiction: The Tennessee Caravans of Peter Taylor." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 38.2 (Winter 2000): 31-35.
- HELDRICH, Philip. "Collision and Revision in Peter Taylor's 'The Old Forest'." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 38.2 (Winter 2000): 48-53.
- HENRY, Susan Copeland. "Blasphemy in Blackwell: Peter Taylor's 'The Decline and Fall of the Episcopal Church (in the Year of Our Lord 1952)'." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 40.1 (Fall 2001): 54-66.
- KUEHL, Linda Kandel. "Peter Taylor's 'The Throughway': The Death of a Marriage." *Alabama Literary Review* 5.2 (1991): 75-83.
- . "Peter Taylor's 'The Instruction of a Mistress': The Voice as Executioner." *Studies in Short Fiction* 29.3 (Summer 1992): 331-339.
- . "Peter Taylor's Women: Old and New." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 33.1 (Fall 1994): 47-53.
- . "Public Occasions and Private Evasions in the Plays of Peter Taylor." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 33.2-3 (Winter-Spring 1995): 131-146.
- KURTZ, Richard L. "Freud Checks In: The 'Oedipus' in Peter Taylor's 'Reservations'." *North Carolina Literary Review* 5 (1996): 55-57.
- LINDSAY, Creighton. "Phillip Carver's Ethical Appeal in Peter Taylor's *A Summons to Memphis*." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 44.2 (Spring 1991): 167-181.
- LYNN, David H. "Telling Irony: Peter Taylor's Later Stories." *The Virginia Quarterly Review* 67.3 (Summer 1991): 510-520.
- MCALEXANDER, Hubert. "Peter Taylor." *Post-war Literature in English* (March 1989): 1-12, A1, B1-B2.

- MALINA, Marilyn. "An Analysis of Peter Taylor's 'Venus, Cupid, Folly and Time'." *Studies in Short Fiction* 20.4 (Fall 1983): 249-254.
- METRESS, Christopher. "Peter Taylor's Tennessee *Dubliners*: Paralysis and Silence in *A Long Fourth and Other Stories*." *Journal of the Short Story in English* 18 (1992): 103-114.
- NELSON, Ronald J. "Driving and Being Driven in Peter Taylor's *Stoems*." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 38.2 (Winter 2000): 36-47.
- NICOLAISEN, Peter. "The Self Against the Traditional Order: Peter Taylor's 'Venus, Cupid, Folly and Time,' 'The Old Forest,' and 'In the Miro District'." *Walking on a Trail of Words: Essays in Honor of Professor Agnieszka Salska*. Eds. Jadwiga MASZEWSKA and Zbigniew MASZEWSKI. Łódź, Poland: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007. 317-329.
- OATES, Joyce Carol. "Realism of Distance, Realism of Immediacy." *The Southern Review* 7.1 (Winter 1971): 295-313.
- PEDEN, William. "A Hard and Admirable Toughness: The Stories of Peter Taylor." *The Hollins Critic* 7.1 (February 1970): 1-9.
- PEEPLER, Scott. "Peter Taylor's Fictional Memoirs." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 30.1 (Fall 1991): 42-51.
- PINKERTON, Jan. "The Non-Regionalism of Peter Taylor." *The Georgia Review* 24.4 (Winter 1970): 432-440.
- . "A Critical Distortion of Peter Taylor's 'At the Drugstore'." *Notes on Contemporary Literature* 1.4 (1971): 6-7.
- . "The Vagaries of Taste and Peter Taylor's 'A Spinster's Tale'." *Kansas Quarterly* 9.2 (1977): 81-85.
- PRÉHER, Gérald. "The Limits of the Southern Experience in Peter Taylor's Short Fiction." *Cadres et Limites dans les sociétés, les littératures et les arts en Amérique du Nord*. Dir. Yves-Charles GRANDJEAT. Pessac: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2007. 257-271.
- PRUNTY, Wyatt. "The Figure of Vacancy." *Sewanee Writers on Writing*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 2000. 156-170.
- ROBINSON, Clayton. "A Tennessee Boy in St. Louis: A Note on Peter Taylor's *A Woman of Means*." *Interpretations: Studies in Language and Literature* 9 (1977): 74-78.

- . "Peter Taylor." *Literature of Tennessee*. Ed. Ray WILLBANKS. Macon, GA: Mercer University Press, 1984. 149-161.
- ROBINSON, David M. "Tennessee, Taylor, the Critics, and Time." *The Southern Review* 23.2 (Spring 1987): 281-294.
- . "Summons From the Past." *The Southern Review* 23.3 (Summer 1987): 754-759. [Review of *A Summons to Memphis*]
- . "Engaging the Past: Peter Taylor's 'The Old Forest'." *The Southern Literary Journal* 22.2 (Spring 1990): 63-77.
- . "Personalities and Presences: Peter Taylor's Dramatizations of the Occult." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 38.2 (Winter 2000): 67-74.
- SCHMIDT, Peter. "On Optimists' Sons and Daughters: Eudora Welty's *The Optimist's Daughter* and Peter Taylor's *A Summons to Memphis*." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 50.4 (Fall 1997): 689-714.
- SCHULER, Barbara. "The House of Peter Taylor." *Critique* 9.3 (1967): 6-18.
- SHEAR, Walter. "Peter Taylor's Fiction: The Encounter with the Other." *The Southern Literary Journal* 21.2 (Spring 1989): 50-63.
- . "Women and History in Peter Taylor's Short Stories." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 33.1 (Fall 1994): 41-46.
- . "Peter Taylor: Imagining the Social Self." *The Feeling of Being: Sensibility in Postwar American Fiction*. New York, NY: Peter Lang, 2002. 167-190.
- SIMS, Barbara B. "Symbol and Theme in Peter Taylor's 'A Wife of Nashville'." *NMAL: Notes on Modern American Literature* 2.3 (Summer 1978): Item 22. 3 pages.
- SODOWSKY, Roland, and Gargi Roysircar SODOWSKY. "Determined Failure, Self-Styled Success: Two Views of Betsy in Peter Taylor's 'Spinster's Tale'." *Studies in Short Fiction* 25.1 (Winter 1988): 49-54.
- SULLIVAN, Walter. "The Last Agrarian: Peter Taylor Early and Late." *The Sewanee Review* 95.2 (Spring 1987): 308-317.
- TILLINGHAST, Richard. "Peter Taylor Today." *New Criterion* 21.7 (March 2003): 26-32.
- UPDIKE, John. "Summonses, Indictments, Extenuating Circumstances." *The New Yorker* 63.37 (3 November 1986): 158, 161-165. [Review of *A Summons to Memphis*]

- VAUTHIER, Simone. "Trying to Ride the Tiger: A Reading of 'First Heat'." *Journal of the Short Story in English* 9 (Autumn 1987): 73-91.
- . "Peter Taylor's 'Porte Cochère': The Geometry of Generation." *Southern Literature and Literary Theory*. Ed. Jefferson HUMPHRIES. Athens, GA: University of Georgia Press, 1990. 318-338.
- . "The Said and the Unsaid in Peter Taylor's 'Cookie'." *Demokratie und Kunst in Amerika/ Democracy and Art in the U.S.A.* Eds. Olaf HANSEN and Thomas LIESEMANN. Trieste, Italy: Parnaso, 1996. 107-119.
- WILLIAMSON, Alan. "Identity and the Wider Eros: A Reading of Peter Taylor's Stories." *Shenandoah: The Washington & Lee University Review* 30.1 (Fall 1978): 71-84.
- . "Peter Taylor in Charlottesville, End of the 1960s." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 38.2 (Winter 2000): 75-78.
- WILSON, Robert. "A Subversive Sympathy: The Stories of Peter Taylor and the Illusions They Bring to Life." *The Atlantic Monthly* 280.3 (September 1997): 109-112.
- WYATT-BROWN, Anne M. "Approaches to Gender Issues in Molly Keane and Peter Taylor." Paper presented at IPSA Conference on Literature and Psychology, the University of Florida, Gainesville, March 11, 1989. Manuscrit de 16 pages.
- WYATT-BROWN, Bertram. "Aging, Gender, and the Deterioration of Southern Family Values in the Stories of Peter Taylor." *Aging and Gender in Literature: Studies in Creativity*. Eds. Anne M. WYATT-BROWN and Janice ROSSEN. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993. 296-313.
- YORK, Lamar. "Peter Taylor's Version of Initiation." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 40.3 (Summer 1987): 309-322.

II-3- Travaux sur Shirley Ann Grau

II-3-a- Entretiens

- BROWN, Laurie L. "Interviews with Seven Contemporary Writers." *The Southern Quarterly* 21 (Summer 1983): 3-22.

- CAMPBELL, Mary. "Miss Grau Eyes Her Novel." *New Orleans Times Picayune* (June 27, 1965): section 3, page 5.
- 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.
- CREMEENS, Carlton. "An Exclusive Tape-recorded Interview With Shirley Ann Grau." *Writer's Yearbook* 37 (1966): 20-22, 111-112.
- DAIGH, Ralph. "Answers from a Pulitzer Prize-Winning Housewife: Shirley Ann Grau." *Maybe You Should Write A Book*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1977. 117-120.
- DAVIS, Henry Jr. "Shirley Ann Grau: Books, Families, Schools." *New Orleans Times Picayune, Dixie Magazine* (4 December 1966): 40-42.
- DONOHUE, H.E.F. "Shirley Ann Grau." *Publishers Weekly* (3 December 1973): 10, 13.
- GRIFFIN, William. "Shirley Ann Grau." *Publishers Weekly* (10 January 1986): 70-71.
- JORDAN, Shirley Marie. "Shirley Ann Grau." *Broken Silences: Interviews With Black and White Women Writers*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1993. 102-110.
- KAYLOR, Noel Harold, Jr. "Interview with Shirley Ann Grau." *Short Story* 8.1 (2000): 101-109.
- KEITH, Don L. "New Orleans Notes." *Delta Review* 2.3 (1965): 11-12, 14.
- . "A Visit with Shirley Ann Grau." *Contempora* 2.2 (1972): 10-14.
- LANGLEY, Greg. "Grau earns Louisiana Writer Award." *Advocate* (17 October 2004): 16.
- LARSON, Susan. "In a Class by Herself Pulitzer Prize Winner Shirley Ann Grau Reflects On Her New Novel, Her Passion For Travel, and Her Glorious Freedom." *Times – Picayune* (17 July 1994): D. 1.
- NIELSEN, Sally. "An Interview with Shirley Ann Grau." *Kalliope* 17.1 (1995): 71-75.
- PARRILL, William. "The Art of the Novel: An Interview with Shirley Ann Grau." *Louisiana Literature* 2.1 (Spring 1985): 5-12.
- PEARLMAN, Mickey. "Interview with Shirley Ann Grau." *Alabama Literary Review* 5.1 (Spring/Summer 1991): 71-74. Rpt. in *Inter/view: Talks with America's Writing Women*. Eds. Mickey PEARLMAN and

- Katherine Usher HENDERSON. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1990. 132-136.
- PHILLIPS, Robert. "The Art of Fiction: An Interview with Shirley Ann Grau." *Louisiana Literature: A Review of Literature and the Humanities* 22.2 (Fall/Winter 2005): 117-146.
- ROHRBERGER, Mary. "Conversation with Shirley Ann Grau and James K. Feibleman." *Cimarron Review* 43 (1978): 35-45.
- SIMPSON, Doug. "Author not Afraid to Tackle Touchy Subjects." *The Ottawa Citizen* (27 December 2003): 1.6.
- WALSH, William J. "Shirley Ann Grau." *Speak So I Shall Know Thee: Interviews with Southern Writers*. Asheboro, NC: Down Home Press, 1990. 135-145.

II-3-b- Études critiques et bibliographiques

- GRISSOM, Margaret S. "Shirley Ann Grau: A Checklist." *Bulletin of Bibliography* 28.3 (July-September 1971): 76-78.
- HOBRECHT-REIKOWSKI, Christiane. *Frauengestalten im Werk Shirley Ann Graus und anderer Südstaatenautorinnen: Frauen verlieren, auch wenn sie gewinnen*. Frankfurt/M: Peter Lang, 1993.
- KISSEL, Susan S. *Moving On: The Heroines of Shirley Ann Grau, Anne Tyler, Gail Godwin*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1996.
- SCHLUETER, Paul. *Shirley Ann Grau*. Boston, MA: Twayne, 1981.

II-3-c- Articles et recensions critiques

- BAER, Elizabeth R. "Southern Women: The Southern Woman Revisited." *Belles Lettres* 8.2 (Winter 1992): 12.
- BERLAND, Alwyn. "The Fiction of Shirley Ann Grau." *Critique: Studies in Modern Fiction* 6.1 (Spring 1963): 78-84.
- BEYERLE, Shaazka. "Southern Irony, Tribal Ceremonies." *Washington Times* (21 December 2003): B.06.
- BLANTON, Sally B. "The Spell of the Swampland: The Tales of Shirley Ann Grau." *Songs of the New South: Writing Contemporary Louisiana*. Eds. Suzanne Disheroon GREEN and Lisa ABNEY. Westport, CT: 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.
- BROSMAN, Catharine Savage. "The House of the Creoles: The Fiction of Four Louisiana Writers." *Explorations: The Twentieth Century* 10 (2004): 155-174.
- BUKOSKI, Anthony. "The Burden of Home: Shirley Ann Grau's Fiction." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 28.4 (Summer 1987): 181-193.
- CANFIELD, John. "Women Alone." *The Southern Review* 22.4 (Autumn 1986): 904-906. [Review of *Nine Women*]
- COLES, Robert. "Mood and Revelation in the South." *The New Republic* 150 (18 April 1964): 17-19. Rpt. in *That Red Wheelbarrow: Selected Literary Essays*. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 1988. 175-178. [Review of *The Keepers of the House*]
- CREWS, Frederick C. "Unto the Third Generation." *The New York Times* (22 March 1964): 4-5. [Review of *The Keepers of the House*]
- DEBELLIS, Jack. "Two Southern Novels and A Diversion." *The Sewanee Review* 70 (October-December 1962): 691-694. [Review of *The House on Coliseum Street*]
- DUFFY, Martha. "Out of the Old Pirogue." *Time* (6 September 1971): 64-65.
- DUQUESNAY, Maurice. "The Hidden Art of Shirley Ann Grau." *The Flora Levy Lectures in the Humanities* 1983 4 (1988): 5-18.
- DYER, Richard. "Grau's beautiful, disturbing *Roadwalker*." *Boston Globe* (2 September 1994): 92. [Review of *Roadwalkers*]
- EDER, Richard. "Nine Voices ... for Only One Reader at a Time." *Los Angeles Times* (22 January 1986): 4. [Review of *Nine Women*]
- EISINGER, Chester E. "Grau, Shirley Ann." *Contemporary Novelists*. Ed. James VINSON. New York, NY: St. Martin's Press, 1972. 514-516.
- FARR, Marie T. "Freedom and Control: Automobiles in American Women's Fiction of the 70s and 80s." *Journal of Popular Culture* 29.2 (1995): 157-169.
- GARDNER, Marilyn. "Bleak Generations." *Christian Science Monitor* 63.253 (23 September 1971): 21.
- GOING, William T. "Alabama Geography in Shirley Ann Grau's *The Keepers of the House*." *Alabama Review* 20.1 (1967): 62-68. Rpt. in *Essays on*

- Alabama Literature: Studies in the Humanities* no. 4. Tuscaloosa, LA: The University of Alabama Press, 1975. 32-39.
- "Grau, Shirley Ann." *World Authors 1950-1970*. Ed. John WAKEMAN. New York, NY: H. W. Wilson, 1975. 590-592.
- GRESSET, Michel. « Préface ». Shirley Ann Grau, *Quand passe le condor*, traduit de l'américain par Colette-Marie HUET. Paris : Stock, 1974. i-vi.
- "*The Hard Blue Sky*." *Survey of Contemporary Literature*. Ed. Frank N. MAGILL. Revised edition volume 5. Englewood Cliffs, NJ: Salem Press, 1977. 3253-3256.
- HUSBAND, John Dillon. "Book Review: *The Hard Blue Sky*, by Shirley Ann Grau." *New Mexico Quarterly* 28 (Spring 1958): 61-65.
- JOHNSON, Nancy B. "Shirley Ann Grau's 'Simple Direct Truths of Myth-making'." *Louisiana Literature* 7.2 (Fall 1990): 48-61.
- JOHNSON, Richard A. "*The Keepers of the House*." *Survey of Contemporary Literature*. Revised edition volume 6. Ed. Frank N. MAGILL. Englewood Cliffs, NJ: Salem Press, 1977. 3981-3983.
- KAYLOR, Noel Harold. "Postmodernism in the American Short Story: Some General Observations and Some Specific Cases." *The Postmodern Short Story: Forms and Issues*. Eds. Farhat IFTEKHARRUDIN et al. Westport, CT: Praeger, 2003. 246-266.
- KOMINS, Benton Jay. "The Convoluted Logic of Creolization the New Orleans Way." *Comparatist: Journal of the Southern Comparative Literature Association* 24 (May 2000): 99-122.
- LANCASTER, Guy. "*The Hard Blue Sky*." *Arkansas Review: A Journal of Delta Studies* 33.1 (April 2002): 56-57.
- LEVINSON, Nan. "Upwardly Mobile." *Women's Review of Books* 11.10-11 (July 1994): 48. [Review of *Roadwalkers*]
- LUEDTKE, Luther S. "*The Condor Passes*." *Survey of Contemporary Literature*. Revised edition volume 3. Ed. Frank N. MAGILL. Englewood Cliffs, NJ: Salem Press, 1977. 1513-1516.
- MAISONNAT, Claude. « Métaphore de l'oblique et détours du signifiant dans 'Sea Change' de Shirley Ann Grau ». Communication présentée dans l'atelier « Nouvelles » au 33^e congrès de la SAES, « Monde méditerranéen et culture anglo-saxonne ». Perpignan, 14-16 mai 1993. [Manuscrit de 10 pages envoyé par l'auteur]

- MCCAY, Mary A. "Howard Bound: A Selection of Short Stories by Shirley Ann Grau Showcases her Impeccable Portraits of Southerners Past and Present." *Times – Picayune* (9 May 2004): 07. [Review of *Selected Stories*]
- MONTEITH, Sharon. "The Keepers of the House: A Southern Family Saga." *Advancing Sisterhood? Interracial Friendships in Contemporary Southern Fiction*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 2001. 134-166.
- OLEKSY, Elzbieta H. "The Keepers of the House: Scarlett O'Hara and Abigail Howland." *Louisiana Women Writers: New Essays and a Comprehensive Bibliography*. Eds. Dorothy H. BROWN and Barbara C. EWELL. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1992. 169-182.
- . "The Inexorable Plot of Racism': The Case of Abigail Howland." *Rewriting the South: History and Fiction*. Eds. Lothar HÖNNIGHAUSEN and Valeria GENNARO LERDA. Tübingen, Basel: Francke Verlag, 1993. 382-390.
- O'NEAL, Susan Hines. "Cultural Catholicism in Shirley Ann Grau's *The Hard Blue Sky*." *Louisiana Folklore Miscellany* 10 (1995): 24-36.
- PEARSON, Ann B. "Shirley Ann Grau: Nature Is the Vision." *Critique: Studies in Modern Fiction* 17.2 (December 1975): 47-58.
- PRÉHER, Gérald. « Corps et décor dans la fiction de Shirley Ann Grau ». *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.
- . "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. Anne GARRAIT-BOURRIER et Ineke BOCKTING. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, Coll. « Littératures », 2008. 135-157.
- RICHARDSON, Thomas J. "Roadwalker in the Magic Kingdom: Shirley Ann Grau." *Literary New Orleans in the Modern World*. Ed. Richard S. KENNEDY. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1998. 123-135.
- ROHRBERGER, Mary. "So Distinct a Shade': Shirley Ann Grau's *Evidence of Love*." *The Southern Review* 14 (January 1978): 195-198.

- . "Shirley Ann Grau and the Short Story." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 21.4 (Summer 1983): 83-101.
- ROSS, Jean W. "Shirley Ann Grau." *Dictionary of Literary Biography: American Novelists Since World War II*. Volume 2. Ed. Jeffrey HELTERMAN and Richard LAYMAN. Detroit, MI: Gale Research, 1978. 208-215.
- RUBIN, Merle. "The Life Journey of a Roadwalker." *Christian Science Monitor* 86 (1 August 1994): 13. [Review of *Roadwalkers*]
- SAUNDERS, John K. "Shirley Ann Grau." *Critical Survey of Long Fiction*. Volume 3. Ed. Frank MAGUILL. Englewood Cliffs, NJ: Salem Press, 1983. 1182-1190.
- SCHLUETER, Paul. "Shirley Ann Grau (1929-)." *Fifty Southern Writers After 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Eds. Joseph M. FLORA and Robert BAIN. Westport, CT: Greenwood, 1987. 225-234.
- SCHWARTZ, Joseph. "The Fiction of Shirley Ann Grau." *The Flora Levy Lectures in the Humanities* 1983 4 (1988): 1-4.
- SETON, Nora. "Short Journeys Illuminating: Grau Meets the Challenge of a Demanding Literary Form." *Houston Chronicle* (11 January 2004): 23. [Review of *Selected Stories*]
- SHIGLEY, Sally Bishop. "Refuge or Prison: Images of Enclosure and Freedom in Shirley Ann Grau's *Nine Women*." *Short Story* 3.2 (Fall 1995): 54-68.
- SHINN, Thelma J. "Shirley Ann Grau." *American Women Writers*. Volume 2. Ed. Lina MAINIERO. New York, NY: Frederick Ungar, 1980. 171-174.
- SIMS, Gayle. "Southern Voices Sing Gripping Songs." *Orlando Sentinel* (8 January 1998): E.2.
- TRACHTMAN, Paul. "Rotten Roots." *The Progressive* 28 (July 1964): 41-43. [Review of *The Keepers of the House*]
- WAGNER-MARTIN, Linda. "Shirley Ann Grau's Wise Fictions." *Southern Women Writers: The New Generation*. Ed. Tonette BOND INGE. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1990. 143-160.
- . "Shirley Ann Grau." *The History of Southern Women's Literature*. Eds. Carolyn PERRY and Mary Louise WEAKS. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 2002. 525-529.
- WILLIAMS, Thomas. "Ducks, Ships, Custard, and a King." *The Kenyon Review* 24.1 (Winter 1962): 184-188.

YARLEY, Jonathan. "Shirley Ann Grau's Stories from the New South." *Book World – The Washington Post* (12 January 1986): 3. [Review of *Nine Women*]

II-4- Travaux sur Reynolds Price

II-4-a- Entretiens

- BLACK, James T. "Books About the South: A Conversation With Reynolds Price." *Southern Living* 27.9 (September 1992): 38.
- BORGHİ, Liana. "On *The Surface of Earth*: An Interview Edited by Liana Borghi." *Dismisura: Rivista Bimestrale di Produzione & Crit. Culturale* (Alatri, Italy) 39-50 (1980): 38-50.
- BUSCH, Frederick. "Reynolds Price: The Art of Fiction CXXVII." *The Paris Review* 33.121 (Winter 1991): 150-179.
- CROWDER, Ashby Bland. "Reynolds Price on Writing." *The Southern Review* 22.2 (Spring 1986): 329-341.
- . "Reynolds Price: 'Waiting at Dachau'." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 26.2 (Winter 1988): 12-26.
- . *Writing in the Southern Tradition: Interviews with Five Contemporary Authors*. Amsterdam: Rodopi, 1990. 35-77, 191-209.
- CARRIGAN, Henry. "A Novelist Wonders about Jesus: Talks with Reynolds Price." *Publishers Weekly* 250.19 (12 May 2003): 62.
- FITZSIMMONS, Kate. "Reynolds Price." *San Francisco Review of Books* 20.3 (July/August 1995): 25-27.
- FODOR, Sarah J. "Outlaw Christian: An Interview with Reynolds Price." *Christian Century* 112.34 (22 November 1995): 1128-1131.
- GARY, Georges. "'A Great Deal More': Une interview avec Reynolds Price." *Recherches Anglaises et Américaines* 9 (1976): 135-154.
- HUMPHRIES, Jefferson, ed. *Conversations with Reynolds Price*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1991.
- KAUFMAN, Wallace. "Notice I'm Still Smiling: Reynolds Price" (1966, 1970). Rpt. in *Kite-Flying and Other Irrational Acts: Conversations with Twelve Southern Writers*. Ed. John CARR. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1972. 70-95.

- KETCHIN, Susan. "Narrative Hunger and Silent Witness: An Interview with Reynolds Price." *Georgia Review* 47.3 (1993): 523-542.
- ODOM, Robert. "An Interview with Reynolds Price." *Five Points: A Journal of Literature and Art* 2.2 (Winter 1998): 28-58.
- SMITH, Wendy. "Reynolds Price." *Publishers Weekly* 241.19 (9 May 1994): 51-52.
- SMITH, Caleb. "Reynolds Price." *BOMB* 80 (Summer 2002): 60-66.
- WILSON, Austin. "What it Means to be a Southern Writer in the '80s." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 26.4 (Summer 1988): 80-93.

II-4-b- Études critiques et bibliographiques

- HOVIS, George. *Vale of Humility: Plain Folk in Contemporary North Carolina Fiction. An Approach to the Works of Doris Betts, Reynolds Price, Fred Chappell, Lee Smith, Clyde Edgerton*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2007.
- KIMBALL, Sue Laslie, and Lynn Veach SADLER, eds. *Reynolds Price: From A Long and Happy Life to Good Hearts*. Fayetteville, NC: Methodist College Press, 1989.
- POTEET, William Mark. *Gay Men in Modern Southern Literature: Ritual, Initiation, and the Construction of Masculinity*. New York, NY: Peter Lang, 2006. 145-203.
- ROBERTS, Ray A. "Reynolds Price: A Bibliographical Checklist." *American Book Collector* 2.3 (July-August 1981): 15-23.
- ROOKE, Constance. *Reynolds Price*. Boston, MA: Twayne, 1983.
- SCHIFF, James A. *Understanding Reynolds Price*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1996.
- , ed. *Critical Essays on Reynolds Price*. New York, NY: G.K. Hall; Prentice Hall International, 1998.
- WRIGHT, Stuart and James L.W. WEST III. *Reynolds Price: A Bibliography 1949-1984*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1986.

II-4-c- Articles et recensions critiques

- BARNES, Daniel R. "The Names and Faces of Reynolds Price." *The Kentucky Review* 2.2 (1968): 76-91.

- BENNETT, Barbara. "Outrage and Delight: Southern Scatological Humor in Reynolds Price's *The Tongues of Angels*." *Thalia: Studies in Literary Humor* 14.1-2 (1994): 30-39.
- . "Reynolds Price." *American Novelists since World War II*. Eds. James R. GILES and Wanda H. GILES. Detroit, MI: Thomson Gale, 2003. 270-280.
- BIXBY, George. "Blurbs: Welty on Reynolds Price." *Eudora Welty Newsletter* 1.2 (1977): 1-3.
- CARLSON, Ron. "The Collected Stories of Reynolds Price." *The Southern Review* 30.2 (Spring 1994): 371-378.
- CHAPPELL, Fred. "Welcome to High Culture." *An Apple for My Teacher: Twelve Authors Tell About Teachers Who Made the Difference*. Ed. Louis D. RUBIN, JR. Chapel Hill, NC: Algonquin Books, 1987. 14-28.
- CHICATELLI, Louis W. "Family as Fate in Reynolds Price's *The Surface of Earth* and *The Source of Light*." *Mid-Hudson Language Studies* 5 (1982): 129-136.
- CIUBA, Gary M. "The Discords and Harmonies of Love: Reynolds Price's *New Music*." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 29.2 (Winter 1991): 115-130.
- . "Price's *Love and Work*: Discovering the 'Perfect Story'." *Renaissance* 44.1 (Fall 1991): 45-60.
- DEWEY, Joseph. "A Time to Bolt: Suicide, Androgyny, and the Dislocation of the Self in Reynolds Price's *Kate Vaiden*." *The Mississippi Quarterly* 45.1 (Winter 1991-1992): 9-28.
- . "A Necessary Time to Bolt: Reynolds Price, *Kate Vaiden*." *Novels From Reagan's America: A New Realism*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 1999. 90-115. [Version longue de l'article précédent]
- EICHELBERGER, Clayton L. "Reynolds Price: 'A Banner in Defeat'." *Journal of Popular Culture* 1.4 (Spring 1968): 410-417.
- ECKARD, Paula Gallant. "Good Hearts: Immersed in Time." *South Carolina Review* 28.2 (Spring 1996): 78-83.
- FULLER, R. C. "Lunging in the Dark: Blindness and Vision, Disappointment and Aspiration in Reynolds Price's Trilogy." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 33.2-3 (Winter 1995): 45-56.

- GRAHAM, Peter W. "Metapathography: Three Unruly Texts." *Literature and Medicine* 16.1 (Spring 1997): 70-87.
- HARTIN, Edith T. "Reading as a Woman: Reynolds Price and Creative Androgyny in *Kate Vaiden*." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 29.3 (Fall 1992): 37-52.
- HICKS, Granville with the assistance of Jack Alan ROBBINS. "Reynolds Price." *Literary Horizons: A Quarter Century of American Fiction*. New York, NY: New York University Press, 1970. 229-242.
- HOGAN, Michael. "Man to Man: Homosocial Desire in Reynolds Price's Short Fiction." *The South Atlantic Review* 62.2 (Spring 1997): 56-73.
- HOLMAN, David Marion. "Reynolds Price." *Fifty Southern Writers After 1900: A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Eds. Joseph M. FLORA and Robert BAIN. Westport, CT: Greenwood, 1987. 382-390.
- JONES, Gloria G. "Reynolds Price's *A Long and Happy Life*: Style and the Dynamics of Power." *CEA Critic: An Official Journal of the College English Association* 56.1 (Fall 1993): 77-85.
- KIRBY, David. "Curses and Blessings: The Poetry of Reynolds Price." *The Southern Review* 33.4 (Autumn 1997): 853-858.
- KREYLING, Michael. "Motion and Rest in the Novels of Reynolds Price." *The Southern Review* 16.4 (Autumn 1980): 853-868.
- MCENTYRE, Marilyn Chandler. "Hope in Hard Times: Moments of Epiphany in Illness Narratives." *The Gift of Story: Narrating Hope in a Postmodern World*. Eds. Emily GRIESINGER and Mark A. EATON. Waco, TX: Baylor University Press, 2006. 229-245.
- ORR, Linda. "The Duplicity of the Southern Story: Reflections on Reynolds Price's *The Surface of Earth* and Eudora Welty's 'The Wide Net'." *South Atlantic Quarterly* 91.1 (Winter 1992): 111-137. Rpt in *Eloquent Obsessions: Writing Cultural Criticism*. Ed. Marianna TORGOVNICK. Durham, NC: Duke University Press, 1994. 50-75.
- POWELL, Tara. "Fiction of Mercy: Suffering Delight in Reynolds Price's *The Promise of Rest*." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 53.2 (Spring 2000): 251-264.
- PRÉHER, Gérald. "Resisting History or How to Turn 9/11 into Southern History: Reynolds Price's *The Good Priest's Son*." *Le travail de la résistance dans les sociétés, les littératures et les arts en Amérique du Nord*. Dir. Yves-Charles GRANDJEAT. Pessac: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2008. 165-184.

- . « Transmission épistolaire et histoires familiales dans *The Surface of Earth* de Reynolds Price ». *Paroles, langues et silences en héritage : Essais sur la transmission intergénérationnelle aux XX^e et XXI^e siècles*. Dir. Caroline ANDRIOT-SAILLANT. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, Coll. « Littératures », 2009. 385-409.
- . « Au cœur d'un sombre passé : Paysages du Sud dans trois autobiographies ». *Transmission / Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*. Dirs. Béatrice JONGY et Annette KEILHAUER. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, Coll. « Littératures », 2009. 249-262.
- SADLER, Lynn Veach. "Reynolds Price and Religion: 'The Almost Blindingly Lucid' Palpable World." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 26.2 (Winter 1988): 1-11.
- . "'Small Calm Pleasures': The Mustians Revisited in Reynolds Price's *Good Hearts*." *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 26.4 (Summer 1988): 5-18.
- . "The 'Mythical Grotesque' in the Life and Works of Reynolds Price." *The Southern Literary Journal* 21.2 (Spring 1989): 27-40.
- SCHIFF, James A. "Fathers and Sons in the Fiction of Reynolds Price: A Sense of Crucial Ambiguity." *The Southern Review* 29.1 (Winter 1993): 16-29.
- . "At the Writer's Desk." *The Southern Review* 36.2 (Spring 2000): 429-441.
- SHEPHERD, Allen. "Love (and Marriage) in *A Long and Happy Life*." *Twentieth Century Literature* 17.1 (January 1971): 29-35.
- . "Love and Work and the Unseen World." *Topic: A Journal of the Liberal Arts* 12 (Spring 1972): 52-57.
- . "Reynolds Price's *A Long and Happy Life*: the Epigraph." *Notes on Contemporary Literature* 2.3 (1972): 12-13.
- . "Notes on Nature in the Fiction of Reynolds Price." *Critique* 15.2 (1973): 83-94.
- STEVENSON, John W. "The Faces of Reynolds Price's Short Fiction." *Studies in Short Fiction* 3 (1966): 300-306.
- STRANDBERG, Victor. "The Religious/Erotic Poetry of Reynolds Price." *Studies in the Literary Imagination* 35.1 (Spring 2002): 61-86.

- VAUTHIER, Simone. « Nom et visage dans *A Long and Happy Life* ». *Recherches Anglaises et Américaines* 5 (1972): 243-263.
- . "The 'Circle in the Forest': Fictional Space in Reynolds Price's *A Long and Happy Life*." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 28.2 (Spring 1975): 123-146.
- WESTARP, Karl-Heinz. "Reynolds Price 'Makes Sense': Pleasure and Pain in *Kate Vaiden and Roxanna Slade*." *American Studies in Scandinavia* 33.2 (2001): 83-96.

Autres sources secondaires

III. Ouvrages et articles de référence

III-a- Études et articles sur le Sud et sa littérature

- ALZAS, Béatrice. « Écriture de la guerre, écriture de la chair dans *Nowhere Else on Earth* de Josephine Humphreys ». *Écriture(s) de la guerre aux États-Unis des années 1850 aux années 1970*. Dirs. Anne GARRAIT-BOURRIER et Patricia GODI-TKATCHOUK. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003. 17-29.
- APPLEWHITE, James. "Southern Writing and the Problem of the Father." *The Future of Southern Letters*. Eds. Jefferson HUMPHRIES and John LOWE. New York, NY: Oxford University Press, 1996. 20-32.
- BANDRY, Michel. « Le Petit blanc dans le roman américain du Sud ». Thèse de Doctorat d'État sous la direction de Bernard POLI, Université de la Sorbonne-Paris III, 1982.
- . « Bisco et les autres, ou Blancs et Noirs dans l'œuvre de Caldwell ». *Études anglo-américaines* 53 (1988) : 127-136.
- . *Le Sud*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1992.
- . *Erskine Caldwell: Humour et misère*. Paris : Belin, Coll. « Voix américaines », 1997.
- . « Le Sud d'Elizabeth Spencer, un paysage permanent du cœur ». *Les représentations du Sud : Du factuel au fictif*. Dir. Jean MONDOT. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2003. 289-299.

- BÉRANGER, Élisabeth. « Le passé composé d’Alice Walker ». *Le Facteur religieux en Amérique du Nord 7 : Religion et mémoire ethnique au Canada et aux États Unis*. Dirs. Jean BÉRANGER et Pierre GUILLAUME. Talence : Maison des Sciences de l’Homme d’Aquitaine, 1986. 23-41.
- . « En traversant la nuit de l’esclavage : Amour et mémoire dans *Beloved* ». *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures & Civilisations du Monde Anglophone* 3 (octobre 1993) : 169-174.
- BLEIKASTEN, André. « Les Maîtres Fantômes : Paternité et filiation dans les romans de Faulkner ». *Revue Française d’Études Américaines* 8 (1979) : 157-181.
- . « Figures de la mort ». *L’Arc* 84-85, « William Faulkner » (1983) : 111-122.
- . “‘A Furious Beating of Hollow Drums Toward Nowhere’: Faulkner, Time and History.” *Faulkner and History*. Eds. Javier COY and Michel GRESSET. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986. 77-95.
- . « Mississippi Blues : Faulkner, le deuil, la mélancolie ». *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 70.753-754 (janvier, février 1992) : 5-20.
- . « Oublier Faulkner ». *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 816 (avril 1997) : 13-23.
- BOCKTING, Ineke. “For the Love of Color: The Interracial Love-story at the Heart of Ernest Gaines’s *The Autobiography of Miss Jane Pittman*.” *Plus sur Gaines*, études rassemblées par Marie LIÉNARD et Gérald PRÉHER sous la direction de Françoise Clary. Neuilly : Éditions Atlante, 2006. 39-49.
- . “Haunted Borderlands: Gothic Liminality in Texts of the American South.” *Dynamics of the Threshold: Essays in Liminal Negotiations*. Eds. Jesús BENITO and Ana MANZANAS. *Studies in Liminality and Literature* 5, Madrid: The Gateway Press, 2006. 39-54.
- BROOKS, Cleanth. *A Shaping Joy: Studies in the Writer’s Craft*. New York, NY: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971.
- . “The Past Alive in the Present.” *American Letters and the Historical Consciousness: Essays in the Honor of Lewis P. Simpson*. Eds. J. Gerald KENNEDY and Daniel Mark FOGEL. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1987. 216-225.

- BUTLER, Jack. "Still Southern After all These Years." *The Future of Southern Letters*. Eds. Jefferson HUMPHRIES and John LOWE. New York, NY: Oxford University Press, 1996. 33-40.
- CARMIGNANI, Paul. « Dérive à partir de 'Pillar of Fire' ». *Delta* 4. « Shelby Foote ». Dir. Claude RICHARD. Montpellier : Université Paul Valéry, 1977. 135-158.
- . « Sud historique, Sud mythique, Sud diégétique ». *Caliban* 26 (1989) : 5-14.
- . « Sous l'invocation du Sud : la Voix dans la fiction sudiste et l'œuvre de Shelby Foote ». *Revue Française d'Études Américaines* 54 (novembre 1992) : 377-384.
- . *Les Portes du Delta : Introduction à la fiction sudiste et à l'œuvre romanesque de Shelby Foote*. Préface de Michel GRESSET. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 1994.
- . « 'L'Esprit des lieux' et sa représentation dans la littérature et la peinture américaines du XIX^e siècle ». *Cycnos* 15.1 (1998) : 5-16.
- CASH, W. J. *The Mind of the South*. 1941. Introduction by Bertram WYATT-BROWN. New York, NY: Vintage, 1991.
- CASTILLE, Philip, and William OSBORNE, eds. *Southern Literature in Transition: Heritage and Promise*. Memphis, TN: Memphis State University Press, 1983.
- CASTRO, Ginette. « La Mère absente et/ou le manque à être d'Edna Pontellier ». *Q/W/E/R/T/Y : Arts, Littératures & Civilisations du Monde Anglophone* 3 (octobre 1993) : 133-138.
- CHOUARD, Géraldine. « Arrêt sur image et temporalité dans *One Writer's Beginnings*, de Eudora Welty ». *Polysèmes* 4 (1993) : 101-127.
- . « Le Fil du temps : Aspects de la temporalité dans le roman américain contemporain (Eudora Welty, Saul Bellow, Vladimir Nabokov) ». Thèse de Doctorat sous la direction d'Hubert TEYSSANDIER. Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1995.
- CIUBA, Gary M. "Time as Confluence: Self and Structure in Welty's *One Writer's Beginnings*." *The Southern Literary Journal* 26.1 (Fall 1993): 78-93.
- CLARY, Françoise. « L'hétéroclite et la production du sens dans l'écriture romanesque de Paule Marshall ». *Annales du CRAA N°26 : L'hétérogène et l'hétéroclite*. Dirs. Christian LERAT, Yves-Charles

- GRANDJEAT, Elyette BENJAMIN-LABARTHE et Nicole OLLIER. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2001. 33-44.
- DABBS, James McBride. *The Southern Heritage*. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1958.
- DEGLER, Carl N. *Place over Time: The Continuity of Southern Distinctiveness*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1977.
- DONALDSON, Susan V. "Making a Spectacle: Welty, Faulkner, and Southern Gothic." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 50.4 (Fall 1997): 567-583.
- DRAKE, Robert. "A Letter to Cleanth Brooks from Robert Drake." *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 50.1 (Winter 1996/97): 125-128.
- FOOTE, Shelby. "The Novelist's View of History." *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 17.4 (Fall 1964): 219-225.
- GAY, Marie-Agnès. « Nouvelles d'Allan Gurganus : contes ordinaires d'apocalypse ». *Fin de siècle(s) : Actes du colloque tenu le 26 mars 1998 à l'Université Jean Moulin – Lyon 3*. Dir. François PIQUET. Paris : Didier Érudition, 1999. 179-209.
- GLISSANT, Édouard. *Faulkner, Mississippi*. Paris : Stock, 1996.
- GODBOLD, Stanly E. Jr. *Ellen Glasgow and the Woman Within*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1972.
- GOSSETT, Louise Y. *Violence in Recent Southern Fiction*. Durham, NC: Duke University Press, 1965.
- GRAY, Richard. *The Literature of Memory: Modern Writers of the American South*. London: Edward Arnold, 1977.
- GRETLUND, Jan Nordby. *Frames of Southern Mind: Reflections on the Stoic, Bi-Racial & Existential South*. Odense: Odense University Press, 1998.
- GRESSET, Michel. « Temps et destin chez Faulkner ». *Preuves : Les Idées qui changent le monde* 155 (1964) : 44-49.
- . « Going la maison ». *Corps Écrit* 9 (1984) : 119-126.
- . « Le Sud comme 'topos' littéraire ». *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 816 (avril 1997) : 24-31.
- GRESSET, Michel, Claude RICHARD, Yvette RIVIÈRE, et al. « La permanence des thèmes dans la littérature sudiste : Compte rendu de table

- ronde, Montpellier, 17 mai 1969 ». *Récit et Roman : Formes du roman anglais du XVI^e au XX^e siècle*. Paris : Didier, 1972. 107-121.
- HOBSON, Fred. *Tell About the South: The Southern Rage to Explain*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1983.
- , ed. *South to the Future: An American Region in the Twenty-First Century*. Athens, GA: University of Georgia Press, 2002.
- HOFFMAN, Frederick J. *The Art of Southern Fiction: a Study of Some Modern Novelists*. Carbondale and Edwardsville, IL: Southern Illinois University Press, 1967.
- HOLMAN, Clarence Hugh. "The Southerner as American Writer." *The Southerner as American*. Ed. Charles GRIER SELLERS, JR. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1960. 180-199.
- . *The Roots of Southern Writing, Essays on the Literature of the American South*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1972.
- . "The Southern Novelist and the Uses of the Past." *Southern Humanities Review* (The Bicentennial Issue 1976): 1-11.
- . *The Immoderate Past: The Southern Writer and History*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1977.
- . *C. Hugh Holman Papers #4537*. Southern Historical Collection, Wilson Library, University of North Carolina at Chapel Hill.
- HOLMAN, David Marion. *A Certain Slant of Light: Regionalism and the Form of Southern and Midwestern Fiction*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1995.
- HÖNNIGHAUSEN, Lothar, and Valeria GENNARO, eds. *Rewriting the South: History and Fiction*. Tübingen: A. Francke, 1993.
- HUBBELL, Jay B. *Southern Life in Fiction*. Athens, GA: University of Georgia, 1960.
- HUMPHRIES, Jefferson. "The Discourse of Southernness or How We Can Know There Will Still Be Such a Thing as the South and Southern Literary Culture in the Twenty-First Century." *The Future of Southern Letters*. Eds. Jefferson HUMPHRIES and John LOWE. New York, NY: Oxford University Press, 1996. 119-133.
- I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition by Twelve Southerners*. 1930. [Introduction de Louis D. RUBIN, JR.; essai bibliographique de Virginia ROCK]. New York, NY: Harper Torchbooks, 1962.

- JUSTIN, Henri. « Simms au miroir : Les évitements du regard ». *Introspections/rétrospections*. Dirs. Marc AMFREVILLE et Divina FRAU-MEIGS. Orléans : Presses Universitaires d'Orléans, 2004. 77-88.
- KING, Richard H. *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening of the American South, 1930-1955*. New York, NY: Oxford University Press, 1980.
- KREYLING, Michael. *Figures of the Hero in Southern Narratives*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1987.
- . *Inventing Southern Literature*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1998.
- . "Toward 'A New Southern Studies'." *South Central Review* 22.1 (2005): 4-18.
- LAMOTHE, Élisabeth. « 'Speak, Memory'... Les voix/es d'Eudora Welty, conteuse autobiographe ». *Écritures de Femmes et autobiographie*. Dirs. Ginette CASTRO et Marie-Lise PAOLI. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2001. 154-165.
- . « 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.
- . « Les lettres et essais de Katherine Anne Porter : Marginalia ou magnum opus ? » *Textes et Genres II : Sens et Figures de la Marge dans la littérature féminine de langue anglaise*. Dirs. Claire BAZIN et Marie-Claude PERRIN-CHENOUR. Publidix : Université Paris X – Nanterre, 2006. 233-246.
- . « 'Décomposition et efflorescence, ponction lombaire et accouchement, mise en lambeaux et tissage'. De l'œuvre du corps au corps de l'œuvre : aspects mortifères et fertiles du processus créateur chez Katherine Anne Porter ». *Création au féminin – Vol. 1 : Littérature*. Dir. Marianne CAMUS. Dijon : Presses Universitaires de Dijon, 2006. 55-66.
- LAWSON, Lewis A. *Another Generation: Southern Fiction Since World War II*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1984.
- LE DANTEC-LOWRY, Hélène. « Entre souvenir et oubli : Persistance du Sud dans l'expérience africaine-américaine ». *Formes et écritures du départ : Incursions dans les Amériques noires*. Dirs. Andrée-Anne KEKEH-DIKA et Hélène LE DANTEC-LOWRY. Paris : L'Harmattan, 2000. 43-61.

- LEENHOUTS, Anna Jacoba. *The Immoderate Past: The Image of the Southern Gentleman in History and Fiction, 1860-1980*. Utrecht: Rijksuniversiteit, 1982. [Thesis (Ph.D.)-Rijksuniversiteit te Utrecht, 1982]
- LE GRAND-LE COR, Gwenola. « Persistance de la mémoire dans l'œuvre de Robert Penn Warren ». Thèse de doctorat sous la direction de Marie-Christine LEMARDELEY-CUNCI, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2000.
- LÉVY, Maurice. « Edgar Poe et la tradition 'gothique' ». *Caliban* 5.1 (1968) : 35-51.
- . « Gothique, grotesque : Préface à l'ébauche d'une réflexion sur une possible relation ». *Regards européens sur le monde anglo-américain*. Coll. *Rule Britannia* 3. Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1992. 157-166.
- LIÉNARD, Marie. "Kazan's *A Streetcar Named Desire* or the Fall of the House of DuBois." *A Streetcar Named Desire : Tennessee Williams – Elia Kazan*. Dir. Dominique SAPIÈRE. Nantes : Éditions du Temps, Coll. « Lectures d'une œuvre », 2003. 207-221.
- . « Recherche(ent) Blanche désespérément : Kazan vs. Leigh ». *Cercles* 10 (2004) : 117-123.
- . « La divine comédie du grotesque ». *Flannery O'Connor: The Complete Stories*. Dir. Marie-Claude PERRIN-CHENOUR. Nantes : Éditions du Temps, Coll. « Lectures d'une œuvre », 2004. 92-108.
- . « Le gothique américain ». *Études : Revue de culture contemporaine* 408.6 (juin 2008): 789-798.
- . « *Midnight in the Garden of Good and Evil* : Parcours et détours du Sud ». *Revue Française d'Études Américaines* 120 (2^e trimestre 2009) : 37-53.
- MAGEE, Rosemary M., ed. *Conversations with Flannery O'Connor*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1987.
- MCPHERSON, Tara. *Reconstructing Dixie: Race, Gender, and Nostalgia in the Imagined South*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- MERIWETHER James B. and Michael MILLGATE. Eds. *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner: 1926-1962*. 1968. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1980.
- MOISY, Amélie. *Thomas Wolfe : L'Épopée intime*. Paris : Belin, Coll. « Voix américaines », 2002.

- MONTGOMERY, Marion. *On Matters Southern: Essays about Literature and Culture, 1964-2000*. Ed. Michael M. JORDAN. Jefferson, NC: McFarland & Co., 2005.
- MORRIS, Christopher, and Steven G. REINHARDT, eds. *Southern Writers and their Worlds*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1996.
- MOULINOX, Nicole. « Sanctuary, Absalom : Variantes gothiques ». Cahiers du CERLI 12 (janvier 1986) : 55-66. Rpt. in *Du Fantastique en littérature : figures et figurations. Éléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-saxons*. Dir. Max DUPERRAY. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1990. 141-152.
- . « Maîtres et demeures ». *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 70.753-754 (janvier, février 1992) : 110-119.
- . "The Enchantments of Memory: Faulkner and Proust." *Faulkner, His Contemporaries, and His Posterity*. Ed. Waldemar ZACHARASIEWICZ. Tübingen: Francke Verlag, 1993. 32-40.
- PALMER, Louis. "Bourgeois Blues: Class, Whiteness, and Southern Gothic in Early Faulkner and Caldwell." *The Faulkner Journal* 22.1/2 (Fall 2006): 120-139.
- PERRIN-CHENOUR, Marie-Claude. *Kate Chopin : Ruptures*. Paris : Belin, Coll. « Voix américaines », 2002.
- . « Le sanctuaire dévoyé, topos du gothique sudiste ». Marie-Claude PERRIN-CHENOUR et Bernadette RIGAL-CELLARD. *The Complete Stories : Flannery O'Connor*. Paris : Armand Colin/CNED, 2004. 70-83.
- PERRY, Carolyn and Mary Louise WEAKS, eds. *The History of Southern Women's Literature*. Baton Rouge, LA: Louisiana University Press, 2002.
- PHILLIPS, Robert. *William Goyen*. Boston, MA: Twayne Publishers, 1979.
- PITAVY, François L. « Jouer à Vicksburg, ou l'aporie de la conscience sudiste : L'ouverture des *Invaincus* ». *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 70.753-754 (janvier, février 1992) : 34-44.
- . "From Landscape to Landmark to Park: The Americanization of the Southern Landscape." *Southern Landscapes*. Eds. Tony BADGER, Walter EDGAR, Jan Nordby GRETLUND and Wayne FLYNT. Tübingen: Stauffenburg, 1996. 102-112.

- PITAVY-SOUQUES, Danièle. « La guerre du temps dans *Losing Battles* et *The Optimist's Daughter* ». *Recherches anglaises et américaines* 9 (1976) : 182-196.
- . *La Mort de Méduse : L'art de la nouvelle chez Eudora Welty*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1992.
- . *Eudora Welty : Les sortilèges du conteur*. Paris : Belin, Coll. « Voix américaines », 1999.
- PLANCHARD DE CUSSAC, Étienne de. « L'œuvre romanesque de George Washington Cable : Essai d'interprétation et d'évaluation ». Thèse de Doctorat d'État sous la direction de Maurice GONNAUD, Université Lumière – Lyon II, 1987.
- . « George Washington Cable : Un expansionniste de l'intérieur ». *La République impérialiste : L'expansionnisme et la politique extérieurs des États-Unis 1885-1909*. Dirs. Serge RICARD et James BOLNER. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1987. 195-203.
- . « George Washington Cable : Un moraliste américain chez les créoles ». *Actes du GRENA 10 : Morales et moralités aux États-Unis*. Dir. Sylvie MATHÉ. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1988. 33-45.
- . « 'Contes et mécontes' : du roman historique chez G. W. Cable ». *Caliban* 28 (1991) : 109-118.
- . *Le Sud américain : Histoire, mythe et réalité*. Paris : Ellipses, 2001.
- . *L'Aristocratie sudiste*. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2009.
- POTHIER, Jacques. "History and Family Stories in Faulkner from *Absalom, Absalom!* to *The Mansion*." *Faulkner and History*. Eds. Javier COY and Michel GRESSET. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986. 181-195.
- . "Negation in Faulkner: Saying No to Time and Creating One's Own Space." *Faulkner's Discourse: An International Symposium*. Ed. Lothar HÖNNIGHAUSEN. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1989. 38-45.
- . « Faulkner, *The Hamlet* et la trilogie des Snopes : développement d'une problématique de la communauté ». Thèse de Doctorat d'État ès Lettres et Sciences Humaines, sous la direction de Michel GRESSET, Université Paris VII – Denis Diderot, 1994.

- . « 'A Decent Respect to the Opinions of Mankind', Bonnes et mauvaises manières : Jefferson et le mal sudiste ». *Transatlantica* 2 (2002).
- . *William Faulkner: Essayer de tout dire*. Paris : Belin, Coll. « Voix américaines », 2003.
- . « Le Sud de Faulkner dans le triangle atlantique : États-Unis, Europe, Amérique latine ». Communication présentée à Port-Royal des Champs le 17 octobre 2007 dans le cadre du Master « Littératures, Civilisations, Langages ». 10 pages.
- RAPER, Julius Rowan. "Inventing Modern Southern Fiction: A Postmodern View." *The Southern Literary Journal* 22.2 (Spring 1990): 3-18.
- RICHARD, Claude. « 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. 91-106.
- RIGAUD, Marielle. « À propos du Sud : L'espace de l'intrusion ou l'impossible séjour ». *Revue Française d'Études Américaines* 36 (avril 1988) : 302-310.
- ROUBEROL, Jean, et Jean CHARDONNET. *Les Sudistes*. Paris : Armand Colin, Coll. « U² », 1971.
- ROUBEROL, Jean. « Les Indiens dans l'œuvre de Faulkner ». *Études anglaises* 36.1 (1973) : 54-58.
- . « Faulkner et l'histoire ». *Recherches Anglaises et Américaines* 9 (1976) : 7-17.
- . « Le Sud dans les prologues de *Requiem for a Nun* : La vision et la voix ». *Recherches Anglaises et Américaines* 13 (1980) : 38-47.
- . *L'Esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner*. Paris : Didier Érudition, 1982.
- . « Le conteur du Sud ». *L'Arc* 84-85, « William Faulkner » (1983): 13-21.
- . « Aspects du mythe dans 'The Wide Net' de Eudora Welty ». *Le Sud et autres points cardinaux*. Dir. Jeanne-Marie SANTRAUD. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987. 51-55.
- ROSE, Alan Henry. *Demonic Vision: Racial Fantasy and Southern Fiction*. Hamden, CT: Archon Books, 1976.
- RUBIN, Louis D., Jr. and, Robert D. JACOBS, eds. *Southern Renaissance: The Literature of the Modern South*. Baltimore, MD: The John Hopkins Press, 1953.

- RUBIN, Louis D., Jr., Blyden JACKSON, Rayburn S. MOORE, Lewis P. SIMPSON, Thomas Daniel YOUNG, eds. *The History of Southern Literature*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1985.
- RUBIN, Louis D., Jr. "From Combray to Ithaca; Or the 'Southernness' of Southern Literature." *The Virginia Quarterly Review* 66.1 (Winter 1990): 47-63.
- SARTRE, Jean-Paul. « À propos de *Le Bruit et la Fureur* : La temporalité chez Faulkner » (1939). *Critiques littéraires, Situations I*. 1947. Paris : Gallimard, Coll. « Idées », 1975. 85-98.
- SIMMS, William Gilmore. *Views and Reviews in American Literature, History and Fiction*. Ed. C. Hugh HOLMAN. Cambridge, MS: The Belknap Press of Harvard University Press, 1962.
- SIMONINI, R.C., Jr., ed. *Southern Writers: Appraisals in Our Time*. Charlottesville, VA: The University Press of Virginia, 1964.
- SIMPSON, Lewis P. "The Southern Recovery of Memory and History." *The Sewanee Review* 82 (Winter 1974): 1-32.
- . "The Southern Aesthetic of Memory." *Tulane Studies in English* 23 (1978): 207-227.
- . *The Brazen Face of History: Studies in the Consciousness in America*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980.
- . "The Autobiographical Impulse in the South." *Home Ground: Southern Autobiography*. Ed. J. Bill BERRY. Columbia, MO: University of Missouri Press, 1991. 63-84.
- . *The Fable of the Southern Writer*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1994.
- . *Imagining our Time: Recollections and Reflections on American Writing*. Introduction by Fred HOBSON. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 2007.
- SPENCER, Elizabeth. "On Writing Fiction." *Notes on Mississippi Writers* 3.2 (Fall 1970): 71-72.
- . "Storytelling, Old and New." *The Writer* 85 (January 1972): 9-10, 30.
- . "One Writer's Sense of Place." *Place in American Fiction: Excursions and Explorations*. Eds. H. L. WEATHERBY and George CORE. Columbia, MO: Missouri University Press, 2004. 60-64.

- STEPHENS, Robert O. *The Family Saga in the South: Generations and Destinies*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1995.
- TATE, Allen. *The Man of Letters in the Modern World: Selected Essays, 1928-1955*. London: Thames and Hudson/Meridian Books, 1957.
- TAYLOR, William R. *Cavalier and Yankee: The Old South and American National Character*. 1961. New York, NY: Anchor Books, 1963.
- VAUTHIER, Simone. « Absalom, Absalom! : Un dilemme américain ». *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg* 38 (mai-juin 1960) : 381-397.
- . « Légende du Sud : Présentation de William Gilmore Simms ». *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg* 47.4 (janvier 1969) : 259-290.
- . "Of Time and the South: The Fiction of William Gilmore Simms." *Southern Literary Journal* 5.1 (Fall 1972): 3-45.
- . « Jeux avec l'interdit : la sexualité interracial dans le roman de Joseph H. Ingraham, *The Quadroone* ». *Recherches Anglaises et Américaines* 11 (1978): 133-146.
- WELTY, Eudora. *The Eye of the Story: Selected Essays and Reviews*. New York, NY: Random House, 1979.
- . "Place and Time: The Southern Writer's Inheritance" (1954), *The Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Culture* 50.4 (Fall 1997): 545-551.
- . *On Writing*. Introduction by Richard BAUSCH. New York, NY: The Modern Library, 2002.
- WESTENDORP, T.A. "Recent Southern Fiction: Percy, Price and Dickey." *Handelingen van het XXIX^e Vlaams Filologencongres Antwerpen 16-18 April 1973*. Ed. J. VAN HAVER. Zellik: Belgique, 1973. 188-198.
- WOLFE, Thomas. *The Autobiography of an American Novelist*. Ed. Leslie FIELD. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.
- WOOD, Ralph C. *The Comedy of Redemption: Christian Faith and Comic Vision in Four American Novelists*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1988.
- WOODWARD, C. Vann. *The Burden of Southern History*. New York: Random House, 1977.

- WYATT-BROWN, Bertram. *Honor and Violence in the Old South*. New York, NY: Oxford University Press, 1986.
- YAEGER, Patricia. *Dirt and Desire: Reconstructing Southern Women's Writing, 1930-1990*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2000.
- . "Ghosts and Shattered Bodies, or What Does it Mean To Still Be Haunted by Southern Literature?" *South Central Review* 22.1 (Spring 2005): 87-108.
- YOUNG, Thomas Daniel. "The Past in the Present: Another Look at *So Red the Rose*." *Notes on Mississippi Writers* 1.1 (Spring 1968): 6-17.
- . *The Past in the Present: A Thematic Study of Modern Southern Fiction*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1981.
- . *Tennessee Writers*. Knoxville, TN: Tennessee University Press and the Tennessee Historical Commission, 1981.
- , ed. *Modern American Fiction: Form and Function*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1989.
- ZAUGG, Brigitte. « À propos du genre et de la loi : l'exemple de *Virginia* d'Ellen Glasgow ». *Le Genre et la loi 2 : Au-delà du genre*. Dirs. Élisabeth BÉRANGER et Ginette CASTRO. Talence : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1994. 183-191.
- . « Métamorphoses de la stérilité dans *Barren Ground* d'Ellen Glasgow ». *Femme et nature 2*. Dirs. Ginette CASTRO et Marie-Lise PAOLI. Pessac : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1999. 165-174.
- . « Les 'ghost stories' d'Edith Wharton et d'Ellen Glasgow : l'art de l'irrésolution ». Communication au séminaire « Le gothique », Laboratoire *Suds d'Amérique*, 11 avril 2008. Manuscrit de 14 pages.
- . "Gothic Short Stories as Cathartic Experience: Ellen Glasgow's *The Shadowy Third* and Other Stories." *Gothic N.E.W.S.: Exploring the Gothic in Relation to New Critical Perspectives and the Geographical Polarities of North, East, West and South, Volume 1. Literature*. Ed. Max DUPERRAY. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2009. 237-250.
- . « Introduction ». *Résonances-Femmes 10 : La Reconnaissance*. Dir. Claude COHEN-SAFIR. Numéro sous la direction de Brigitte ZAUGG. (octobre 2008) : i-vi.

III-b- Études sur la littérature et la culture américaines

- ALGREN, Nelson. *Nonconformity: Writing on Writing*. 1996. Ed. Daniel SIMON. New York, NY: Seven Stories Press, 1998.
- AMFREVILLE, Marc. « Charles Brockden Brown : Écrivain gothique américain ? ». *Annales du Monde Anglophone* 4 (octobre 1996) : 21-31.
- . « 'Faire parler le silence de la folie' : Le projet de Charles Brockden Brown ». *Revue Française d'Études Américaines* 71 (janvier 1997) : 17-30.
- . « L'irreprésentable sacrifice d'enfant dans *Wieland* de Charles Brockden Brown ». *L'Inhumain*. Dirs. Marie-Christine LEMARDELEY, Carle BONAFOUS-MURAT et André TOPIA. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004. 31-43.
- . « Fluctuations : doubles, spectre et trauma ». *Revue Française d'Études Américaines* 109 (septembre 2006) : 27-38.
- . « Poétique du spectral dans *The Scarlet Letter* de N. Hawthorne ». *Hawthorne et la pensée du roman : Dix études sur La Lettre écarlate*. Dir. Philippe JAWORSKI. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2006. 45-60.
- ASSELINÉAU, Roger. *The Transcendentalist Constant in American Literature*. New York: New York University Press, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean. *Amérique*. 1986. Paris : Grasset/Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 2000.
- . *L'Esprit du terrorisme*. Paris : Gallée, Coll. « L'espace critique », 2002.
- BRODIN, Pierre. *Continueurs et novateurs : Écrivains américains d'aujourd'hui*. Paris : Les Nouvelles Éditions Debesse, Coll. « Présences contemporaines », 1973.
- . *Lectures américaines des années 1980*. Paris : Les Nouvelles Éditions Debesse, Coll. « Présences contemporaines », 1987.
- CABAU, Jacques. *La Prairie perdue : Le Roman américain*. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1981.
- CHASE, Richard. *The American Novel and its Tradition*. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1953.
- CHÉNETIER, Marc. *Au-delà du soupçon : La Nouvelle Fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris : Seuil, Coll. « Le don des langues », 1989.

- . "History in Contemporary American Fiction, or 'The Constrained Nightmare'." *History and Post-War Writing*. Eds. Theo D'HAEN and Hans BERTENS. Amsterdam: Rodopi, 1990. 147-169.
- CIEUTAT, Michel. « Le sacré de la famille selon Hollywood ». *RANAM* 8 (1975): 209-232.
- CORDESSE, Gérard. *La Nouvelle Science-Fiction américaine*. Paris : Aubier, Coll. « USA », 1984.
- DERRIDA, Jacques, et Jürgen HABERNAS. *Le « concept » du 11 septembre : Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*. Paris : Galilée, 2004.
- DOMMERGUES, Pierre. *Les Écrivains américains d'aujourd'hui*. Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 1965.
- . *L'Aliénation dans le roman américain contemporain*. Paris : 10/18, 1977. (2 vols.).
- DUMAS, Frédéric. *La Quête identitaire et son inscription dans l'œuvre de Nelson Algren*. Paris : L'Harmattan, Coll. « L'aire anglophone », 2001.
- DUPERRAY, Max. *La Folie et la méthode : Essai sur la déréalisation en littérature*. Paris : L'Harmattan, Coll. « L'œuvre et la psyché », 2001.
- EDWARDS, Justin D. *Gothic Passages: Racial Ambiguity and the American Gothic*. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 2003.
- EISINGER, Chester E. *Fiction of the Forties*. 1963. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1965.
- ELIE, Paul. *The Life You Save May Be Your Own: An American Pilgrimage*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 2003.
- FIEDLER, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. 1960. Champaign, IL: University of Illinois/Dalkey Archive Press, 1997.
- FROHOCK, W. M. *The Novel of Violence in America, 1920-1950*. Dallas, TX: Texas University Press, 1950.
- GODDU, Teresa A. *Gothic America: Narrative, History, and Nation*. New York, NY: Columbia University Press, 1997.
- GRANGER, Michel. « Exil intérieur et aveuglements dans 'Wakefield' ». *Profils américains N°1: Nathaniel Hawthorne*. Dir. Yves CARLET. Montpellier : CERCLA, 1991. 58-74.
- GROSS, Louis Samuel. *Redefining the American Gothic: From Wieland to Day of the Dead*. Ann Arbor and London: UMI Research Press, 1989.

- GUILLAUD, Lauric. *La Terre et le Sacré : La nuit gothique américaine*. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2003.
- HASSAN, Ihab. *Crise du héros dans le roman américain contemporain*. Paris : Lettres modernes, Coll. « Études nord-américaines », 1963.
- HOUSE, Kay S., comp. *Reality and Myth in American Literature*. Greenwich, CT: Fawcett Publications, 1966.
- JARVIS, Brian. *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. New York, NY: St. Martin's Press, 1998.
- JOSEPHSON Eric and Mary, eds. *Man Alone: Alienation in Modern Society*. New York, NY: Dell, 1962.
- KARL, Frederick R. *American Fiction 1940-1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation*. New York, NY: Harper & Row Publishers, 1983.
- KAZIN, Alfred. *Bright Book of Life: American Novelists and Story-tellers from Hemingway to Mailer*. Boston, MA: Little, Brown, 1974.
- KOÏS, Line. « Autopsie du silence : Les non-dits de la violence dans *Short Cuts: Selected Stories* de Raymond Carver ». *Lectures d'une œuvre : Short Cuts : Raymond Carver – Robert Altman*. Dir. Philippe ROMANSKI. Paris : Éditions du Temps, 1999. 111-130.
- LASCH, Christopher. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York, NY: Warner Books, 1979.
- . *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times*. New York, NY: Norton & Company, 1984.
- LEDBETTER, Mark. *Virtuous Intentions: The Religious Dimension of Narrative*. Atlanta, GA: Scholars Press, 1989.
- LEHAN, Richard. *A Dangerous Crossing: French Existentialism and the Modern American Novel*. Carbonale and Edwardsville, IL: Southern Illinois University Press, 1973.
- LÉVY, Maurice. « Du fantastique ». *Du Fantastique à la Science-Fiction américaine*. Dir. Roger ASSELINEAU. Paris : Didier, 1973. 13-26.
- LEWIS, R.W.B. *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1955.
- MAGNY, Claude Edmonde. *L'Âge du roman américain*. Paris : Seuil, 1948.

- MAILER, Norman. *The Spooky Art: Some Thoughts on Writing*. New York, NY: Random House, 2003.
- MALIN, Irving. *New American Gothic*. Preface by Harry T. MOORE. Carbondale and Edwardsville, IL: Southern Illinois Press, 1962.
- MARTIN, Robert K., and Eric SAVOY, eds. *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Iowa City, IA: The University of Iowa Press, 1998.
- MARX, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. 1964. New York, NY: Oxford University Press, 1973.
- MASSÉ, Michelle A. *In the Name of Love: Women, Masochism, and the Gothic*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992.
- MAY, John R. *Toward A New Earth: Apocalypse in the American Novel*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1972.
- MAYOUX, Jean-Jacques. *Vivants Piliers : Le Roman anglo-saxon et les Symboles*. 2^e édition. Paris : Maurice Nadeau, 1985.
- MOHRT, Michel. *Le Nouveau Roman américain*. Paris : Gallimard, 1955.
- OLDERMAN, Raymond M. *Beyond the Waste Land: The American Novel in the Nineteen-Sixties*. New Haven, CT: Yale University Press, 1972.
- PÉTILLON, Pierre-Yves. *Histoire de la littérature américaine : 1939-1989*. Paris : Fayard, 2003.
- PERRIN-CHENOUR, Marie-Claude. *Les Romancières américaines*. Paris : Ellipses, 1995.
- POIRIER, Richard. *A World Elsewhere: The Place of Style in American Literature*. 1966. Madison, WI: The University of Wisconsin, 1985.
- SALTZMANN, Arthur M. *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1990.
- SAPORTA, Marc. *Histoire du roman américain*. [Nouvelle édition augmentée]. Paris : Gallimard/NRF, Coll. « Idées », 1976.
- SAVOY, Eric. "The Face of the Tenant: A Theory of American Gothic." *American Gothic: New Interventions in a National Literature*. Eds. Robert MARTIN and Eric SAVOY. Iowa City: University of Iowa Press, 1998. 3-39.
- TANNER, Tony. *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1965.

- . *City of Words: A Study of American Fiction in the Mid-Twentieth Century*. London: Jonathan Cape, 1971.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *De la Démocratie en Amérique I*. 1835. Paris : GF Flammarion, 1981.
- VIDAL, Gore. *Homage to Daniel Shays: Collected Essays 1952-1972*. New York, NY: Vintage Books, 1973.
- . *Matters of Fact and Fiction: Essays 1973-1976*. New York, NY: Random House, 1977.
- WOLFE, Tom. *The Purple Decades: A Reader (selected by Tom Wolfe)*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1982.
- WOLSTENHOLME, Susan. *Gothic (Re)Visions: Writing Women as Readers*. New York, NY: State University of New York Press, 1993.
- ZAMORA, Lois Parkinson. *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. New York, NY: Cambridge University Press, 1989.

III-c- Études sur la littérature de langue anglaise

- ANGEL-PEREZ, Élisabeth et Pierre ISELIN, dirs. *La Lettre et le Fantôme : Le spectral dans la littérature et les arts (Angleterre, États-Unis)*. Revue *Sillages Critiques*. Paris : Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2006.
- BERTHIN, Christine. « La hantise, le fantôme et la crypte ». *Tropismes* 14, « La hantise », (2007) : 55-73.
- BERTRANDIAS, Bernadette. « Refigurer le gothique : Les textes hantés de Charlotte Brontë ». *Idéologies dans le monde anglo-saxon* 12 (2001) : 101-116.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- BOTTING, Fred and Dale TOWNSHEND, eds. *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London: Routledge, 2004.
- BRUGIÈRE, Bernard. *L'Univers imaginaire de Robert Browning*. Paris : Éditions Klincksieck, 1979.
- . « Les Apports de la psychanalyse au thème du double en littérature ». *Le Double dans le Romantisme anglo-américain*. Dir. Christian LA CASSAGNÈRE. Clermont-Ferrand : Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1984. 9-30.

- . « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique? » In *Âge d'or et apocalypse*. Dirs. Robert ELLRODT et Bernard BRUGIÈRE. Paris : Publications de la Sorbonne, 1986. 113-128.
- FIEROBE, Claude. « 'Le point catastrophique' : l'éclairage de la théorie des catastrophes ». *Du Fantastique en littérature : figures et figurations. Éléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-saxons*. Dir. Max DUPERRAY. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1990. 35-43.
- GRESSET, Michel. « Voyeur et voyant : Essai sur les données et le mécanisme de l'imagination symboliste ». *La Nouvelle Revue Française* 167 (1^{er} novembre 1966) : 809-826.
- HAGGERTY, George E. *Gothic Fiction/Gothic Form*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1989.
- HOGLE, Jerrold E., ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. London: Cambridge University Press, 2002.
- HOWELLS, Coral Ann. *Love, Mystery and Misery: Feeling in Gothic Fiction*. London: University of London/The Athlone Press, 1978.
- KAFER, Peter. *Charles Brockden Brown's Revolution and the Birth of American Gothic*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2004.
- KILGOUR, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge, 1995.
- LECERCLE, Jean-Jacques. « Théorie de la hantise ». *Tropismes* 14, « La hantise », (2007) : 5-31.
- LÉVY, Maurice. « De la spécificité du texte fantastique ». *Recherches Anglaises et Américaines* 6 (1973) : 3-13.
- . « Approches du texte fantastique ». *Caliban* 15 (1979) : 3-15.
- . « Gothique et fantastique ». *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 58.611 (mars 1980) : 41-48.
- . « Le Roman gothique, genre anglais ». *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 62.659 (mars 1984) : 5-13.
- . « Heurs et malheurs d'un mot : 'Gothique', critiques et sémantique ». *Du Verbe au geste : Mélanges en l'honneur de Pierre Danchin*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1986. 331-345.
- . *Le Roman gothique anglais: 1764-1824*. 1968. Paris : Albin Michel, 1995.
- . « Le Gothique postmoderne ». *Cycnos* 20.1 (2003): 53-71.

- . "FAQ: What Is Gothic?" *Anglophonia: French Journal of English Studies* 15, "The Remains of the Gothic: Persistence as Resistance," (2004): 23-37.
- . « Aspects du corps gothique : Histoire, discours et fantasme ». *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction : Figures et fantasmes*. Dir. Françoise DUPEYRON-LAFAY. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2006. 69-83.

III-d- Études sur la littérature et l'écriture

- ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Translated by Robert Hullot-Kentor. Eds. Gretel ADORNO and Rolf TIEDERMANN. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. 1953. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1972.
- . *Critique et vérité*. 1966. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1999.
- . *S/Z*. 1970. Paris : Seuil, Coll. « Points Essais », 2000.
- . *Le Plaisir du texte*. 1973. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1982.
- . *Leçon*. 1978. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1989.
- . *Fragments d'un discours amoureux*. 1977. Paris : Seuil, Coll. « Tel Quel », 1999.
- . *L'Obvie et l'obtus : Essais critiques III*. 1982. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1992.
- . *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*. 1984. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1993.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. 1970. Traduit du russe par Andrée Robel. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1998.
- . *Esthétique et théorie du roman*. 1975. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cool Memories : 1980-1985*. 1987. Paris : Galilée, Coll. « Débats », 1988.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. Traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques ». *Littérature* 2 (mai 1971) : 103-118.

- . « Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier) ». *Littérature* 8 (décembre 1972) : 3-23.
- . *Vers l'inconscient du texte*. Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Écritures », 1979.
- BERGOUNIOUX, Pierre. *Où est le passé : Entretien avec Michel Gribinski*. Paris : Éditions de l'Olivier, Coll. « Penser/rêver », 2007.
- BERTRANDIAS, Bernadette. « Le fantôme : Hostilité d'une inquiétante étrangeté ». *Le Livre de l'hospitalité : Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*. Dir. Alain MONTANDON. Paris : Bayard, 2004. 1122-1141.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. 1955. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2003.
- . *Le Livre à venir*. 1959. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2003.
- . *L'Entretien infini*. 1969. Paris : Gallimard/NRF, 1997.
- . *L'Écriture du désastre*. 1980. Paris : Gallimard, 2002.
- . *La Communauté inavouable*. 1983. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.
- BRUN, Jean. « Synthèse de la neuvième session ». *Apocalypse et sens de l'histoire*. [Colloque de l'Université Saint-Jean-de-Jérusalem]. Paris : Berg international, 1983. 202-207.
- CIORAN, E. M. *Histoire et utopie*. 1960. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1987.
- . *La Tentation d'exister*. 1956. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1986.
- DORRIT, Cohn. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983.
- COINDREAU, Maurice-Edgar. *Mémoires d'un traducteur : Entretiens avec Christian Giudicelli*. 1974. Préface de Michel GRESSET. Paris : Gallimard, 1992.
- Communications 8, L'Analyse structurale du récit*. 1966. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1981.
- COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1998.
- COUTURIER, Maurice. *La Figure de l'auteur*. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1995.

- DEBRAY-GENETTE, Raymonde. « Génétique et poétique : esquisse d'une méthode ». *Littérature* 28 (Décembre 1977) : 19-39.
- . « Génétique et théories littéraires ». *Avant-texte, texte, après-texte. Colloque international de textologie à Mátrafüred (Hongrie), 13-16 octobre 1978*. Paris ; Budapest : Éditions du CNRS ; Akadémiai Kiado, 1982. 167-170.
- . *Métamorphoses du récit : Autour de Flaubert*. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1964.
- . *Critique et clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1993.
- DENIS, Benoît. *Littérature et engagement : De Pascal à Sartre*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 2000.
- DEPIERRE, Marie-Ange. *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*. Seyssel : Champ Vallon, Coll. « L'Or d'Atalante », 1993.
- DERRIDA, Jacques. *La Voix et le phénomène*. 1967. Paris : Presses Universitaires de France, 2003.
- . *L'Écriture et la différence*. 1967. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2003.
- . *La Dissémination*. 1972. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1993.
- . *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*. Paris : Galilée, 1993.
- . *Papier Machine*. Paris : Galilée, 2001.
- DERRIDA, Jacques et Antoine SPIRE. *Au-delà des apparences*. Latresne (près Bordeaux) : Éditions Le Bord de l'Eau, Coll. « Nouveaux classiques », 2002.
- DIDIER, Béatrice. *L'Écriture-femme*. Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Écriture », 1981.
- DOODY, Terrence. *Confession and Community in the Novel*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1980.
- ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. 1965. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1979.
- . *De la littérature*. 2002. Paris : Grasset/Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 2005.

- . *Lector in Fabula : Le Rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. 1979. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset/Le Livre de Poche, 2004.
- . *Les Limites de l'interprétation*. 1990. Paris : Bernard Grasset, 1992.
- FINKIELKRAUT, Alain. « L'autobiographie et ses jeux ». *Communications* 19 (1972) : 155-169.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. 1966. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1976.
- . *Figures II*. 1969. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1979.
- . *Figures III*. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1972.
- . *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*. 1979, 1991. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2004.
- . *Palimpsestes : La littérature au second degré*. 1982. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1992.
- . *Nouveau Discours du récit*. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1983.
- . *Seuils*. 1987. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2002.
- , dir. *Esthétique et Poétique*. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1992.
- GENETTE, Gérard, et Tzvetan TODOROV, dirs. *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1982.
- . *Poétique du récit*. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1977.
- GODIN, Christian. *La Fin de l'humanité*. Seyssel : Champ Vallon, Coll. « L'esprit libre », 2003.
- GOODMAN, Nelson. *Manières de faire des mondes*. 1978. Traduit par Marie-Dominique Popelard. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2006.
- GRIVEL, Charles. « Du fantôme ». *Mana* 1, « Le fantastique » (1983) : 36-41.
- HÄHNEL-MESNARD, Carola, Marie LIÉNARD-YETERIAN et Cristina MARINAS, dirs. *Culture et mémoire : Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*. Palaiseau : Les Éditions de l'École Polytechnique, Coll. « Cultures, littératures et civilisations », 2008.
- HÉBERT, Pierre. « Les narrataires du journal intime : l'exemple de Lionel Groulx ». *The French Review* 59.6 (May 1986) : 849-858.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, NY: Routledge, 1988.
- . *The Politics of Postmodernism*. New York, NY: Routledge, 1989.

- KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York, NY: Oxford University Press, 1967.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotiké : Recherches pour une sémanalyse*. 1969. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1978.
- . *La Révolution du langage poétique : L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle (Lautréamont et Mallarmé)*. 1974. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1985.
- KUNDERA, Milan. *L'Art du roman : Essai*. Paris : Gallimard, 1986.
- LAGET, Thierry. *Marcel Proust*. Paris : adfp, 2004.
- LEJEUNE, Philippe. *L'Autobiographie en France*. 1971. Paris : Armand Colin, 1998.
- . *Le Pacte autobiographique*. 1975, 1996. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1996.
- . *Je est un autre*. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 1980.
- . *Pour l'autobiographie : Chroniques*. Paris : Seuil, Coll. « La couleur de la vie », 1998.
- LECERCLE, Jean-Jacques, et Ronald SHUSTERMAN. *L'Emprise des signes : Débat sur l'expérience littéraire*. Paris : Seuil, Coll. « Poétique », 2002.
- LECLAIR, Bertrand. *Verticalités de la littérature. Pour en finir avec le « Jugement » critique*. Seyssel : Champ Vallon, Coll. « L'esprit libre », 2005.
- LÉONARD, Monique, dir. *Mémoire et écriture*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2003.
- LEVAILLANT, Jean, dir. *Écriture et génétique textuelle : Valéry à l'œuvre*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1982.
- MEYERHOFF, Hans. *Time in Literature*. Berkeley, CA: University of California Press, 1960.
- OATES, Joyce Carol. *(Woman) Writer: Occasions and Opportunities*. New York: Dutton, 1988.
- OLNEY, James. "Some Versions of Memory/Some Versions of Bios: The Ontology of Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James OLNEY. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980. 236-267.
- PICARD, Michel. *Lire le temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1989.

- PINGAUD, Bernard. « Temps et roman aujourd'hui ». *L'Homme* 143 (juillet-septembre 1997) : 21-27.
- POULET, Georges. *Études sur le temps humain/1*. 1949. Paris : Plon/10/18, 1972.
- . *L'Espace proustien*. 1963, 1982. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1996.
- . *Études sur le temps humain/3. Le point de départ*. 1964. Paris : Plon/Pocket, Coll. « Agora », 2006.
- . *Études sur le temps humain/4. Mesure de l'instant*. 1964. Paris : Plon/Pocket, Coll. « Agora », 1990.
- PRAT, Isabelle. « La catastrophe : Fracture du quotidien new-yorkais : *Windows on Manhattan* d'Antonio Muñoz Molina ». Communication au séminaire « La catastrophe », Laboratoire *Suds d'Amérique*, 1^{er} avril 2005. 12 pages.
- PRINCE, Gérald. « Introduction à l'étude du narrataire ». *Poétique* 15 (1973) : 178-196.
- « Anti-journal, journal et langage dans *L'École des femmes* de Gide ». *The French Review* 54.2 (décembre 1980) : 266-270.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. 1954. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1987.
- RASPAIL, Thierry et Gérard WORMSER, dirs. *L'Expérience de la durée*. Lyon : Sens Public/Paragon/Vs, 2006.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. 1974. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1990.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. 1983. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1991.
- . *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*. 1984. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1991.
- . *Temps et récit 3. Le temps raconté*. 1985. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1991.
- . *Du Texte à l'action : Essais d'herméneutique II*. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1986.
- . *L'Idéologie et l'Utopie*. Paris : Seuil, Coll. « La couleur de idées », 1997.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 1983. London: Routledge, 1994.

- ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. 1972. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1997.
- ROUDAUT, Jean. « Les demeures dans le roman noir ». *Critique* 147-148 (août-septembre 1959) : 713-736.
- SABATO, Ernesto. *L'Écrivain et la catastrophe*. Traduit de l'espagnol par Claude Couffon. Paris : Seuil, 1988.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* 1948. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2003.
- SMITTEN, Jeffrey R., and Ann DAGHISTANY, eds. *Spatial Form in Narrative*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
- SOLLERS, Philippe. *L'Écriture et l'expérience des limites*. 1968. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2001.
- STAROBINSKI, Jean. *La Relation critique : Essai*. 1970. Paris : Gallimard, 1999.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. 1971, 2003. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 2004.
- . *La Critique littéraire au XX^e siècle*. 1987. Paris : Belfond/Pocket, Coll. « Agora », 1997.
- TATAR, Maria M. "The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny." *Comparative Literature* 33.2 (Spring 1981): 167-182.
- TIBI, Pierre. « La nouvelle : Essai de compréhension d'un genre ». *Cahiers de l'Université de Perpignan* 4 (1988) : 7-66.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. 1970. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1976.
- . « Préface » (1974). Edgar Allan Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Traduction de Charles BAUDELAIRE. Paris : Gallimard, Coll. « Folio classique », 2004. 7-21.
- . *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles Recherches sur le récit*. 1971, 1978. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1980.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. 1984. London: Routledge, 1996.
- ZÉRAFFA, Michel, dir. *L'Art de la fiction : Henry James*. Paris : Éditions Klincksieck, 1978.

III-e- Ouvrages de philosophie et de psychanalyse

- ABRAHAM, Nicolas et Maria TÖROK. *L'Écorce et le noyau*. 1978. Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 1987.
- ANZIEU, Didier. *Le Moi-peau*. 1985. Préface d'Évelyne SÉCHAUD. Paris : Dunod, 1995.
- . *Créer/Détruire*. 1996. Paris : Dunod, 2003.
- . *Beckett*. 1998. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1999.
- ARENDET, Hannah. *Qu'est-ce que la philosophie de l'existence ?* Paris : Rivages, 2002.
- AUGÉ, Marc. *Les Formes de l'oubli*. 1998. Paris : Rivages Poche, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *L'Intuition de l'instant*. 1931. Paris : Stock/Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 2003.
- . *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. 1942. Paris : Librairie José Corti/Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 2003.
- . *L'Air et les songes*. Paris : Librairie José Corti, 1943.
- . *La Psychanalyse du feu*. 1949. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1985.
- . *La Dialectique de la durée*. 1950. Paris : Presses Universitaires de France/Quadrige, 2001.
- . *La Poétique de l'espace*. 1957. Paris : Presses Universitaires de France/Quadrige, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*. Paris : Éditions Galilée, 1979.
- BENJAMIN, Walter. *Œuvres I*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz. Présentation de Rainer ROCHLITZ. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2000.
- . *Œuvres III*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2000.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*. 1896. Paris : Presses Universitaires de France/Quadrige, 1999.
- . *Le Rire : Essai sur la signification du comique*. 1900. Paris : Presses Universitaires de France, 1978.
- . *L'Énergie spirituelle : Essais et conférences*. 1919. Paris : Presses universitaires de France, 1967.
- . *Durée et simultanéité : À propos de la théorie d'Einstein*. 1922. Paris : Presses Universitaires de France/Quadrige, 1998.

- CAÏN, Jacques. « Le présent du passé : fondement de la cure analytique ». *Revue Française de Psychanalyse* 43.4, « Mémoire et souvenir », (juillet/août 1979) : 615-623.
- CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. 1942. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1987.
- . *L'Homme révolté*. 1951. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001.
- CERTEAU, Michel de. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. 1986. Paris : Gallimard, Coll. « Folio histoire », 2002.
- COLETTE, Jacques. *L'Existentialisme*. 1994. Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 1999.
- DAVY, Marie-Madeleine. *Un Philosophe itinérant : Gabriel Marcel*. Paris : Flammarion, 1959.
- . *Initiation médiévale : La Philosophie au douzième siècle*. Paris : Albin Michel, Coll. « Bibliothèque de l'hermétisme », 1980.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1980.
- . *Qu'est-ce que la philosophie ?* 1991. Paris : Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 2003.
- DELEUZE, Gilles, et Claire PARNET. *Dialogues*. Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 1996.
- DENIS, Paul. *Emprise et satisfaction : Les deux formants de la pulsion*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- FÉNELON, J. « Deuil, nostalgie, souvenir ». *Revue Française de Psychanalyse* 43.4, « Mémoire et souvenir », (juillet/août 1979) : 625-632.
- FLEURY, Cynthia. *Métaphysique de l'imagination*. Paris : Éditions d'Écart, 2000.
- . *Pretium doloris : L'Accident comme souci de soi*. Paris : Pauvert, 2002.
- , dir. *Imagination, imaginaire, imaginal*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.
- FREUD, Sigmund. *Sur le rêve*. 1901. Traduit de l'allemand par Cornélius Heim. Préface de Didier ANZIEU. 1988. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2002.

- . *Trois Essais sur la théorie sexuelle*. 1905. Traduit de l'allemand par Philippe Koeppel. Préface de Michel GRIBINSKI. 1987. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2004.
- . *Le Petit Hans : Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans*. 1909. Traduit de l'allemand par René Lainé et Johanna Stute-Cadiot. Préface de Jacques ANDRÉ. 1954. Paris : Presses Universitaires de France/Quadrige, 2006.
- . *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. 1912-1913. Traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch. 1965. Paris : Payot, 1998.
- . *Cinq Leçons sur la psychanalyse suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*. 1909, 1914. Traduit par Yves Le Lay et Serge Jankélévitch. 1966. Paris : Payot, 2001.
- . *Essais de psychanalyse*. 1915-1923. Traduit de l'allemand par le Dr. S. Jankélévitch. 1968. Paris : Payot, 1988.
- . *Métapsychologie*. 1915. Traduction de l'allemand revue et corrigée par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis. 1968. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2003.
- . *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. 1906-1927. Traduit de l'allemand par Bertrand Féron. 1985. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1988.
- GEORGIN, Robert. *Le Temps freudien du verbe*. Lausanne : L'Âge d'Homme, Coll. « Le Sphinx », 1973.
- GIRARD, René. *La Violence et le sacré*. 1972. Paris : Hachette Littératures, Coll. « Pluriel/Philosophie », 2006.
- . *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 1978.
- GREEN, André. *Narcissisme de vie narcissisme de mort*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1982.
- . *Un Œil en trop : Le Complexe d'Œdipe dans la tragédie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1969.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Mort*. 1977. Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 2003.
- . *L'Irréversible et la nostalgie*. Paris : Flammarion, 1974.
- JULIEN, Philippe. *Pour lire Jacques Lacan*. 1985. Paris : E.P.E.L., 1990.

- JULLIEN, François. *Du « temps » : Éléments d'une philosophie du vivre*. Paris : Grasset et Fasquelle, 2001.
- JÜNGER, Ernst. *Le Mur du Temps*. 1963. Traduit de l'allemand par Henri Thomas. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1994.
- KIERKEGAARD, Søren. *Ou bien... Ou bien*. Traduit du danois par F. Prior et M.-H. Guignot. 1943. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1991.
- . *Étapes sur le chemin de la vie*. Traduit du danois par F. et O. Prior et M.-H. Guignot. Introduction de F. BRANDT. 1948. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1997.
- . *Miettes philosophiques, le Concept de l'angoisse, Traité du désespoir*. Traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1990.
- . *Post-scriptum aux miettes philosophiques*. Traduit du danois par P. Petit. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1989.
- KLEIN, Melanie. *Deuil et dépression*. 1947. Traduit par Marguerite Derrida. Paris : Payot, 2004.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. 1980. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1993.
- . *Soleil noir : Dépression et mélancolie*. 1987. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001.
- . *Étrangers à nous-mêmes*. 1988. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1991.
- . *La Révolte intime : Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*. 1997. Paris : Fayard/Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 2000.
- LACAN, Jacques. « Notes en allemand préparatoires à la conférence sur la Chose freudienne ». 1955. Traduit de l'allemand par Geneviève Morel et Franz Kaltenbeck. *Omicar ?*, revue du *Champ freudien* 42 (juillet-septembre 1987) : 7-11.
- . *Écrits I*. 1966. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1999.
- . *Écrits II*. 1966. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1999.
- . *Le Séminaire, Livre I, Les Écrits techniques de Freud*. 1975. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1998.
- . *Le Séminaire, Livre II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la recherche technique de la psychanalyse*. 1978. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2001.

- . *Le Séminaire, Livre IV, La Relation d'objet*. Paris : Seuil, 1994.
- . *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1986.
- . *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*. 1973. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2002.
- . *Le Séminaire, Livre XX, Encore*. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1975.
- . *Autres Écrits*. Paris : Seuil, 2001.
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS. 1967. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
- LAPLANCHE, Jean. *Nouveaux Fondements pour la psychanalyse : La séduction originare*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987.
- LE BLANC, Charles. *Kierkegaard*. Paris : Les Belles Lettres, Coll. « Figures du savoir », 1998.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*. 1971. Paris : Kluwer Academic/Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 2003.
- . *Dieu, la mort et le temps*. 1993. Paris : Grasset/Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 2006.
- MARCEL, Gabriel. *Être et Avoir*. Paris : Éditions Aubier, 1935.
- . *Essai de philosophie concrète*. 1940. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1972.
- . *L'Œil et l'Esprit*. 1964. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1985.
- NANCY, Jean-Luc, et Philippe LACQUE-LABARTHE. *Le Titre de la lettre : Une lecture de Lacan*. Paris : Éditions Galilée, 1973.
- NANCY, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1986.
- PONTALIS, Jean-Bertrand. *Ce Temps qui ne passe pas suivi de Le Compartiment de chemin de fer*. 1997. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001.
- . *En Marge des jours*. 2002. Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 2003.
- RICŒUR, Paul. *Histoire et vérité*. 1955. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2001.
- . *Soi-même comme un autre*. 1990. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1996.

- . *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. 2000. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 2003.
- . *Parcours de la reconnaissance : Trois études*. 2004. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2005.
- ROSOLATO, Guy. *Essais sur le symbolique*. 1969. Paris : Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974.
- . *La Relation d'inconnu*. Paris : Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 1978.
- ROSSET, Clément. *Le Réel et son double : Essai sur l'illusion*. 1976, 1984. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1993.
- . *Le Choix des mots* suivi de *La Joie et son paradoxe*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1995.
- . *Fantasmagories* suivi de *Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2006.
- . *L'École du réel*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant*. Paris : Gallimard, 1943.
- . *L'Existentialisme est un humanisme*. 1946. Paris : Les Éditions Nagel, 1970.
- SERRES, Michel. *Statues*. 1987. Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 1989.
- TADIÉ, Jean-Yves, et Marc. *Le Sens de la mémoire*. 1999. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Les Abus de la mémoire*. Paris : Arléa, 2004.
- TOURN, Lya. *Travail de l'exil : Deuil, déracinement, identité expatriée*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers I (1894-1914)*. Dir. Judith ROBINSON-VALÉRY. Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.
- . *Cahiers, Tome Septième (1918-1921)*. Paris : Centre National de la Recherches Scientifique, 1958.
- VASSE, Denis. *Le Temps du désir : Essai sur le corps et la parole*. 1969, 1997. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1997.
- VERGELY, Bertrand. *La Souffrance : Recherche du sens perdu*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1997.

III-f- Ouvrages sur l'anthropologie et les mythes

- ATTALI, Jacques. *Histoires du Temps*. 1982. Paris : Fayard/Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 1985.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. 1957. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1970.
- CERTEAU, Michel de. *L'Écriture de l'histoire*. 1975. Paris : Gallimard, Coll. « Folio histoire », 2002.
- . *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1990.
- ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour*. 1949. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 2002.
- . *Mythes, rêves et mystères*. 1957. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1997.
- . *Aspects du mythe*. 1963. Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1988.
- HAMILTON, Edith. *La Mythologie : Ses dieux, ses héros, ses légendes*. 1940. Traduit de l'anglais par Abeth de Beughem. Alleur (Belgique) : Marabout, 1997.
- La Quête du Graal*. Édition présentée et établie par Albert Béguin et Yves Bonnefoy. 1965. Paris : Seuil, Coll. « Points Sagesses », 2002.
- LE GOFF, Jacques. *La Naissance du Purgatoire*. 1981. Paris : Gallimard, Coll. « Folio histoire », 1991.
- . *Histoire et mémoire*. 1988. Paris : Gallimard, Coll. « Folio histoire », 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. 1955. Paris : Plon, Coll. « Terre humaine », 1990.
- SAINT AUGUSTIN. *La Création du monde et le Temps suivi de Le Ciel et la Terre*. Paris : Éditions Gallimard, 1993.
- TROYES, Chrétien de. *Le Conte du Graal ou Le roman de Perceval*. Paris : Le Livre de Poche, Coll. « Classiques médiévaux », 1997.
- WATZLAWICK, Paul, dir. *L'Invention de la réalité : Comment savons-nous ce que nous croyons savoir ? Contributions au constructivisme*. Traduit de l'allemand par Anne-Lise Hacker. 1988. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1999.

IV. Autres ouvrages consultés

- BAUDELAIRE, Charles. *Du vin et du hachisch* suivi de *Les Paradis artificiels*. Préface et notes par Jean-Luc STEINMETZ. 1851, 1860. Paris : Le Livre de Poche, Coll. « Classique », 2000.
- . *Les Fleurs du Mal*. 1861. Paris : Gallimard, Coll. « Folio classique », 1999.
- BROOKE, Rupert Chawner. *Dans la poussière des Dieux*. Présentation de Henry JAMES, Traduction de l'anglais et postface de Patrick HERSANT. Paris : La Différence, Coll. « Orphée », 1991.
- BROWN, Charles Brockden. *Wieland; or, The Transformation: An American Tale*. 1798. New York, NY: Anchor Press/Doubleday, 1973.
- . *Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleep-Walker*. 1799. Edited with an Introduction by Norman S. GRABO. New York, NY: Penguin Books, 1988.
- CABLE, George Washington. *Old Creole Days*. 1879. [With a foreword by Shirley Ann GRAU]. New York, NY: Signet, 1961.
- . *The Granddissimes: A Story of Creole Life*. 1880. Introduction by Michael KREYLING. New York, NY: Penguin, 1988.
- CALDWELL, Erskine. *Call It Experience: The Years of Learning How to Write*. 1951. Foreword by Erik BLEDSOE. Athens, GA: University of Georgia Press, 1996.
- . *The Stories of Erskine Caldwell*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1996.
- CAMUS, Albert. *L'Étranger*. 1942. Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 1994.
- . *La Chute*. 1956. Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 1997.
- CAPOTE, Truman. *Other Voices, Other Rooms*. 1948. New York, NY: Signet, 1980.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Le Génie du christianisme, Tome II*. 1802. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- CHOPIN, Kate. *The Awakening*. 1899. New York, NY: Avon Books, 1973.
- COOVER, Robert. *A Night at the Movies or, You Must Remember This*. 1987. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1997.
- CREWS, Harry. *Classic Crews: A Harry Crews Reader*. New York, NY: Touchstone, 1995.
- DELILLO, Don. *Players*. 1977. New York, NY: Vintage Books, "Vintage Contemporaries," 1989.

- . *Mao II*. 1991. New York, NY: Penguin, 2000.
- . *The Body Artist*. 2001. New York, NY: Simon & Schuster/Scribner, 2002.
- DUMAS, Alexandre (fils). *La Dame aux Camélias*. 1852. Paris : Gallimard, Coll. « Folio classique », 1999.
- DRAKE, Robert. *My Sweetheart's House: Memories, Fictions*. Macon, GA: Mercer University Press, 1993.
- . *The Home Place: A Memory and a Celebration (The Restored Text)*. Macon, GA: Mercer University Press, 1998.
- ELLISON, Ralph. *The Collected Essays of Ralph Ellison*. Ed. John F. CALLAHAN. New York, NY: The Modern Library, 1995.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Emerson's Prose and Poetry*. Eds. John PORTE and Sandra MORRIS. New York, NY: W. W. Norton and Company, 2001.
- FAULKNER, William. *Sartoris*. 1929. New York, NY: Signet, 1964.
- . *The Sound and the Fury*. 1929. *The Corrected Text*. New York, NY: Vintage International, 1990.
- . *As I Lay Dying*. 1930. *The Corrected Text*. New York, NY: Vintage International, 1990.
- . *Absalom, Absalom!* 1936. *The Corrected Text*. New York, NY: Vintage International, 1990.
- . *The Wild Palms [If I Forget Thee, Jerusalem]*. 1939. New York, NY: Vintage International, 1995.
- . *Intruder in the Dust*. 1948. New York, NY: Vintage International, 1991.
- . *Requiem for a Nun*. 1950. New York, NY: Vintage, 1975.
- . *Collected Stories*. 1950. New York, NY: Vintage International, 1995.
- . *Essays, Speeches & Public Letters*. Ed. James B. MERIWETHER. 1965, 2004. New York, NY: The Modern Library, 2004.
- FOOTE, Shelby. *Tournament*. New York: Dial Press, 1949.
- . *Jordan County*. 1954. *Three Novels by Shelby Foote*. New York, NY: The Dial Press, 1964.
- FORD, Richard. *The Sportswriter*. London: Collins Harvill, 1986.
- . *Wildlife*. London: Collins Harvill, 1990.
- . *A Multitude of Sins: Stories*. 2002. New York, NY: Random House, "Vintage Contemporaries," 2003.

- GAINES, Ernest J. *The Autobiography of Miss Jane Pittman*. 1971. New York, NY: Bantam Books, 1972.
- GIBBONS, Kaye. *Divining Women*. New York, NY: G. P. Putnam's Sons, 2004.
- . *On the Occasion of My Last Afternoon*. New York, NY: G. P. Putnam's Sons, 2008.
- GLASGOW, Ellen. *Virginia*. 1913. Introduction by Linda WAGNER-MARTIN. New York, NY: Penguin, 1989.
- . *Barren Ground*. 1925. New York, NY: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.
- GOYEN, William. *The House of Breath*. 1949. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1999.
- . *The Collected Stories of William Goyen*. Garden City, NY: Doubleday, 1975.
- . *Had I A Hundred Mouths: Short Stories 1947-1983*. London: Serpent's Tail, 1988.
- . *Half a Look of Cain*. 1994. Evanston, IL: TriQuarterly Books, 1998.
- GURGANUS, Allan. *White People*. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1991.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *The House of the Seven Gables*. 1851. New York, NY: Penguin Books, 1986.
- . *Selected Short Stories of Nathaniel Hawthorne*. New York, NY: Fawcett, 1966.
- HUMPHREYS, Josephine. *Nowhere Else on Earth*. New York, NY: Viking, 2000.
- LE CLÉZIO, J.-M. G. *La Guerre*. 1970. Paris : Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 2005.
- MCCULLERS, Carson. *The Heart is a Lonely Hunter*. 1940. New York, NY: Mariner Books/Houghton Mifflin Company, 2000.
- . *The Member of the Wedding*. 1946. New York, NY: Houghton Mifflin, 2004.
- . *The Mortgaged Heart*. Boston, MA: Houghton Mifflin Company, 1971.
- . *Collected Stories*. New York, NY: Mariner Books/Houghton Mifflin Company, 1998.
- MITCHELL, Margaret. *Gone With the Wind*. 1936. New York, NY: Warner Books, 1993.
- OATES, Joyce Carol. *(Woman) Writer: Occasions and Opportunities*. New York, NY: E. P. Dutton, 1989.

- . *The Faith of a Writer: Life, Craft, Art*. 2003. New York, NY: HarperCollins/Ecco, 2004.
- , ed. *American Gothic Tales*. New York, NY: Plume, 1996.
- O'CONNOR, Flannery. *Wise Blood*. 1952. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1990.
- . *Mystery and Manners: Occasional Prose*. Eds. Sally and Robert FITZGERALD. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1969.
- . *Three by Flannery O'Connor: Wise Blood; The Violent Bear It Away; Everything That Rises Must Converge*. With an introduction by Sally FITZGERALD. New York, NY: Signet Classic, 1983.
- PERCY, William Alexander. *Lanterns on the Levee: Recollections of a Planter's Son*. 1941. Introduction by Walker PERCY. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1973.
- POE, Edgar Allan. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Vol. 16. Ed. James A. HARRISON. New York, NY: T. Y. Crowell, 1902.
- . *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. 1967. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- PORTER, Katherine Anne. *Flowering Judas and Other Stories*. 1935. New York, NY: Signet Modern Classics, 1970.
- . *The Collected Essays and Occasional Writings of Katherine Anne Porter*. 1970. New York, NY: Delta, 1973.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu I : Du côté de chez Swann*. 1913. Paris : Gallimard, Coll. « Folio classique », 1988.
- . *À la recherche du temps perdu VII : Le Temps retrouvé*. 1927. Paris : Gallimard, Coll. « Folio classique », 1990.
- QUINCEY, Thomas de. *Confessions of an English Opium-Eater*. 1822. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- ROBERTS, Elizabeth Madox. *Jingling in the Wind*. 1928. New York, NY: Popular Library, n. d.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*, tome I. Édité par B. GAGNEBIN et M. RAYMOND. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.
- SANSAL, Boualem. *Petit Éloge de la mémoire*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. 1938. Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 2002.

- SIMON, Kate. *Bronx Primitive: Portraits in a Childhood*. 1982. New York, NY: Penguin, 1997.
- SPENCER, Elizabeth. *The Stories of Elizabeth Spencer*. Introduction by Eudora WELTY. 1981. New York, NY: Penguin Books, 1983.
- TYLER, Anne. *Back When We Were Grownups*. 2001. London: Vintage UK, 2002.
- WARREN, Robert Penn. *All The King's Men*. 1946. New York, NY: Bantam Books, 1955.
- . *Flood: A Romance of Our Time*. 1963. New York, NY: Signet Books, 1965.
- WELTY, Eudora. *Losing Battles*. New York, NY: Random House, 1970.
- . *The Optimist's Daughter*. 1972. New York, NY: Fawcett, 1973.
- . *The Eye of the Story: Selected Essays and Reviews*. New York, NY: Vintage, 1979.
- . *The Collected Stories*. New York, NY: Harcourt, Brace Jovanovich, Inc., 1982.
- WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass and Other Writings*. Ed. Michael MOON. New York, NY: W. W. Norton & Company, 2002.
- WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. 1891. Ed. Donald L. LAWLER. New York, NY: W. W. Norton & Company, 1988.
- WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. 1947. New York, NY: New Directions, 1975.
- WOLFE, Thomas. *Of Time and the River: A Legend of Man's Hunger in Youth*. 1935. New York, NY: Scribner, 1999.
- . *You Can't Go Home Again*. 1940. New York, NY: Harpercollins, 1995.
- YEATS, W. B. *Selected Poems*. 1997. Ed. John KELLY. London: Everyman, 2002.
- YOUNG, Stark. *So Red the Rose*. 1934. New York, NY: Ballantine Books, 1975.



INDEX

A

Abraham, Nicolas, 256, 323, 329, 376
Adham, Leila, 314, 316
Adorno, Theodor W., 222
Algren, Nelson, 291
Allen, William Rodney, 169-171, 178,
277, 279
Alther, Lisa, 379
Amfreville, Marc, 230, 257, 324, 327,
328, 332
Anderson, Sherwood, 203
Angel-Perez, Élisabeth, 305
Anzieu, Didier, 334
Aquièn, Pascal, 301
Asselineau, Roger, 207
Athas, Daphne, 309

B

Bachelard, Gaston, 159, 197, 198, 265,
299, 325, 348
Baker, Lewis, 176, 177
Bakhtine, Mikhaïl, 9, 216
Bandry, Michel, 117, 182, 373, 381
Barbour, Kathleen Knuckles, 356
Barthes, Roland, 21, 38, 50, 59, 60, 89,
90, 185, 251, 360, 377
Baudelaire, Charles, 227, 354, 371, 374
Baudrillard, Jean, 107, 206, 208, 214
Baumbach, Jonathan, 19, 205
Bear, Ulrich, 208
Beauvoir, Simone de, 20, 286
Beck, Charlotte H., 18
Bellemín-Noël, Jean, 287
Benjamin, Walter, 10, 57
Bennett, Barbara, 309, 325, 329, 330

Béranger, Élisabeth, 133
Berger, James, 139
Bergson, Henri, 8, 17, 247, 248, 279,
280, 364
Berry, Nicole, 150
Berthin, Christine, 250
Bertrandias, Bernadette, 233, 237, 259,
260, 265, 266, 293, 366
Betts, Doris, 236
Bishop, Elizabeth, 167
Blanchot, Maurice, 201, 295, 296, 303
Bleikasten, André, 24, 142, 143, 270,
275, 301, 379
Bockting, Ineke, 110, 247
Bonifas, Anne-Marie, 122, 130
Borghi, Liana, 95, 310
Bresson, Robert, 76, 80, 273
Brinkmeyer, Robert H., 48
Bronowski, J., 173
Brooke, Rupert Chawner, 261
Brookner, Anita, 47, 48
Brooks, Cleanth, 77, 78
Broughton, Panthea Reid, 73
Brown, Charles Brockden, 230, 231,
327, 332
Brown, Laurie L., 21, 266
Brugière, Bernard, 142, 312, 316, 363
Brun, Jean, 145
Buckley, William F., 123, 277
Bugge, John, 88
Burke, Edmund, 227
Butler, Jack, 376

C

Cabau, Jacques, 171
Cable, George Washington, 135, 148,
157, 229, 380

Cain, Jacques, 263, 264
 Caldwell, Erskine, 116, 117, 135, 166, 232
 Campbell, Mary, 115, 123, 267
 Camus, Albert, 15, 67, 87
 Canfield, John, 22, 23, 114, 123
 Capote, Truman, 11, 244
 Carmignani, Paul, 12, 13, 37, 97, 230, 234, 239, 245, 278, 358, 373, 374
 Carr, John, 291
 Caruthers, William, 6
 Cash, W. J., 25, 141, 149, 248
 Castex, Peggy, 16, 269, 294
 Castro, Ginette, 121
 Cazé, Antoine, 352
 Cerf, Juliette, 57, 209
 Certeau, Michel de, 380
 Charbonnier, Daniel, 68, 178, 326
 Chateaubriand, François-René de, 140
 Chopin, Kate, 321
 Chouard, Géraldine, 10, 250, 251, 323
 Christensen, Bryce J., 284
 Cieutat, Michel, 190
 Cioran, E. M., 170, 171
 Ciuba, Gary M., 171, 300
 Clary, Françoise, 143
 Coffey, Michael, 96
 Cohn, Dorrit, 108
 Coindreau, Maurice-Edgar, 244, 261
 Coles, Robert, 83, 84, 238, 239, 278
 Cordesse, Gérard, 171
 Coulter, Lauren Sewell, 79
 Cremeens, Carlton, 123, 274, 298
 Crews, Harry, 33
 Crowder, Ashby Bland, 26, 222
 Crowley, J. D. and S. M., 83

D

Dabbs, James McBride, 124
 Daniel, Robert, 18
 Davidson, Donald, 17
 Davy, Marie-Madeleine, 184, 354, 355
 Dean, Ruth, 40
 Debrix, Jean R., 91
 Delanoë-Brun, Emmanuelle, 81, 82, 272
 Deleuze, Gilles, 15, 16, 64, 65, 72, 111, 112, 246, 247, 340, 341

DeLillo, Don, 93, 137, 181, 208, 209
 Denis, Paul, 153
 Derrida, Jacques, 71, 72, 166, 203, 204, 297, 305, 312
 Didi-Huberman, Georges, 69, 219, 318
 Donahue, Peter, 64
 Dougherty, David C., 297
 Drake, Robert, 34
 Dubois, Philippe, 311
 Dumas, Alexandre (fils), 88
 Dumas, Frédéric, 286, 291
 Dunne, Sara Lewis, 341-343, 366, 368
 DuPree, Don Keck, 165
 Dupuy, Jean-Pierre, 206
 Durand, Régis, 17
 Dyer, Richard, 96

E

Eckard, Paula Gallant, 303
 Eco, Umberto, 60, 61, 112
 Eisinger, Chester E., 41
 Eliade, Mircea, 38, 70, 91, 298, 299
 Eliot, T. S., 371
 Ellison, Ralph, 14, 93, 126
 Emerson, Ralph Waldo, 3, 147, 151, 175

F

Faulkner, William, 1, 3, 5, 7, 10, 12-14, 23, 25, 29, 33, 36, 53, 61, 77, 113, 116, 117, 139, 141, 142, 148, 149, 155, 157, 168, 183, 188, 207, 216, 228, 229, 232, 236, 267, 270, 290, 301, 302, 325, 375, 379
 Fénelon, J., 263
 Ferro, Marc, 7
 Fiedler, Leslie, 228, 229, 235, 239
 Filippidis, Barbara, 67
 Finkielkraut, Alain, 95
 Fleury, Cynthia, 139, 259, 272, 379
 Fodor, Sarah J., 330
 Foote, Shelby, 5, 37, 97, 239, 374
 Ford, Richard, 67, 69, 152
 Forkner, Ben, 179
 Frazier, Charles, 379
 Freud, Sigmund, 43, 49, 111, 174, 249, 252, 253, 258, 285, 286, 290, 293,

300, 323, 324, 328, 334, 335, 344,
346, 347, 349, 355, 363, 367
Frohock, W. M., 115

G

Gaines, Ernest J., 13, 110
Gay, Marie-Agnès, 145
Genette, Gérard, 103, 297, 344, 360,
361
Georgin, Robert, 12
Gibbons, Kaye, 204, 379
Gide, André, 31, 108
Gilman, Richard, 25, 26
Ginés, Montserrat, 291
Girard, René, 83, 130, 175, 176, 195
Glasgow, Ellen, 115, 116, 232, 319, 350
Godbold, E. Stanly, 115, 116
Godwin, Gail, 209
Going, William T., 20
Goodwin, Stephen, 339
Gossett, Louise Y., 116, 118, 129, 192,
196, 240
Goyen, William, 11, 37, 147, 183, 222,
225, 266
Graham, Catherine Clark, 158, 159, 164,
165
Granger, Michel, 63
Grau, Shirley Ann, 5, 12, 13, 20-23, 28,
35, 36, 56, **113-136**, 166, **185-201**,
230, 233, **235-267**, 308, 325, 343,
369, 375-380
"Home", 192
"Homecoming" ("The Young Men"),
237, 238, **249-256**, 280
"Hunter", 115, **130-135**
"Miss Yellow Eyes", 191, 249
"Peter Taylor's 'Individual Voice'", 56
"Sea Change", 238, 257, **261-266**
"Stanley", 238
"Stranger at the Window", 246
"The Condor Passes: A Story", 237,
238
"The Empty Night", 127
"The Essence of Writing", 20, 22, 114
"The Last Gas-Station", 145, **185-201**
"The Man Outside", 237, 246
"Three", 237, 238, **257-261**, 266

"Untitled", 23
"Writers and Writing", 20, 21
Evidence of Love, 237
Nine Women, 131, 192
Roadwalkers, 23, 136
The Black Prince and Other Stories,
191, 249
The Condor Passes, 126, 238
The Hard Blue Sky, 22, 23, 135, 139
The House on Coliseum Street, 114,
115, **116-122**, 136, 187, 197
The Keepers of the House, 20, 55,
114, 115, 122, **123-130**, 135, 152,
186, 188, 229 231, 234, 236, 237,
238-248, 266, 309, 310, 376
The Wind Shifting West, 186, 192,
238, 246, 249, 257
Gray, Richard, 166
Gresset, Michel, 8, 23, 37, 251, 275,
288, 373
Gretlund, Jan Nordby, 83
Griffith, Albert J., 148, 359, 367
Grivel, Charles, 298, 341, 347, 348
Guagliardo, Huey, 69
Guattari, Félix, 246, 247, 340, 341
Guillaud, Lauric, 369
Guillermet, Robert, 34
Gulledge, Jo, 302
Gurganus, Allan, 145, 213

H

Haddox, Thomas Fredrick, 184
Halbwachs, Maurice, 56
Hall, Constance, 333
Hawthorne, Nathaniel, 63, 80, 127, 174,
230, 324
Hébert, Pierre, 102, 103, 106
Heidegger, 55
Hicks, Jack, 284, 301
Hobson, Fred, 34, 98
Hobson, Linda Whitney, 168, 174, 293
Hoffman, Frederick J., 231, 232
Holditch, W. Kenneth, 294
Holley, Joe, 81
Holman, C. Hugh, 28, 34, 35, 118, 205,
242, 267
Holman, David Marion, 165

Hooper, Brad, 209
 House, Kay S., 143
 Howard, Richard, 364
 Howells, Coral Ann, 264
 Huffman, J. Ford, 210
 Humphreys, Josephine, 35, 379
 Humphries, Jefferson, 24
 Hyde, Michael J., 213

I

Ingraham, Joseph Holt, 126
 Irving, Washington, 58

J

James, Caryn, 51
 Jankélévitch, Vladimir, 43, 133, 199,
 200, 211, 260, 276, 374
 Jarrell, Randal, 19
 Jarvis, Brian, 151
 Johnson, Mark, 290, 293
 Jullien, François, 36
 Jünger, Ernst, 165, 166
 Justin, Henri, 287

K

Kaës, René, 292
 Kafer, Peter, 231
 Kauffman, Traver, 209
 Kaufman, Wallace, 24, 305
 Kayano, Yoshiko, 51, 339, 351, 352, 356
 Kaylor, Noel Harold, 21
 Kazan, Elia, 8, 74
 Keith, Don L., 22, 123
 Kennedy, G., 179
 Kennedy, John Pendleton, 6, 166
 Kennedy, Richard S., 239, 240
 Kermode, Frank, 181, 187
 Kierkegaard, Søren, 15, 82, 272, 273,
 285, 286, 291
 Koïs, Line, 193
 Kristeva, Julia, 119, 134, 142, 176, 211,
 220, 252, 260, 261, 270, 295, 297,
 301, 305, 312, 347-349, 374, 375

L

Lacan, Jacques, 21, 74, 76, 111, 244,
 250, 254, 290-292, 300, 311, 320,
 334, 344, 351, 373, 377
 Laget, Thierry, 223
 Lamothe, Élisabeth, 9, 112, 119, 306,
 307
 Laplanche, Jean, 49
 Lasch, Christopher, 94, 180
 Lavaillant, Jean, 61
 Lavington, Margaret, 243
 Lawson, Lewis A., 172, 176, 271, 279,
 285, 291, 294, 402
 Le Clézio, J.-M. G., 145, 171
 Le Dantec-Lowry, Hélène, 142
 Le Grand-Le Cor, Gwenola, 19
 Leatherman, LeRoy, 143, 144
 LeClair, Thomas, 167, 169
 Lejeune, Philippe, 34, 97-99, 101, 108
 Levinas, Emmanuel, 121
 Lévi-Strauss, Claude, 12, 150
 Lévy, Maurice, 227, 230-233, 311, 314,
 344, 355, 356
 Liénard, Marie, 7, 8, 74, 117, 210, 216,
 229, 236
 Lisieux, Thérèse de, 282
 Luschei, Martin, 167

M

Magee, Rosemary M., 35
 Maisonnat, Claude, 261, 262, 264, 265
 Malin, Irving, 309, 332
 Marc'hadour, Germain, 169
 Marcel, Gabriel, 15, 69, 85, 184, 274
 May, John R., 182, 183
 Mayoux, Jean-Jacques, 168
 McAlexander, Hubert H., 18, 19, 40,
 342, 364
 McCullers, Carson, 106, 116, 120
 McInerney, Jay, 208, 209, 218
 McPherson, James Alan, 267
 Merleau-Ponty, Maurice, 278
 Messud, Claire, 209
 Metress, Christopher P., 19, 54, 58, 340,
 342, 343, 347, 349, 350, 368
 Miller, Heather Ross, 5, 153

Mitchell, Margaret, 33, 178, 215, 217, 319
 Moisy, Amélie, 11
 Morris, David B., 333
 Mosse, George L., 256
 Moulinoux, Nicole, 53, 150, 332
 Mullins, C. Ross, 375

N

Nancy, Jean-Luc, 187, 188, 189, 192
 Newkirk, Terrye, 282

O

O'Connor, Flannery, 5, 105, 115, 133, 144, 155, 157, 165, 170, 178, 179, 183, 216, 229, 232, 277, 278, 301, 302, 323, 375
 Oates, Joyce Carol, 230, 231
 Olney, James, 96

P

Parrill, William, 22, 185
 Percy, Walker, 12, 13, **15-17**, 21, 24, 28, 35, 36, **67-92**, 114, 118, 132, 136, 139, 145, 155, **167-184**, 197, 212, 228, 230, 233, **269-302**, 304, 308, 322, 325-327, 335, 343, 369, 375-378, 380
 "A Southern View", 28
 "Confessions of a Movie-Goer", 271, 272
 "From Facts to Fiction", 273
 "Notes for a Novel About the End of the World", 145, 169
 "Novel-writing in an Apocalyptic Time", 16, 90
 "Stoicism in the South", 155
 "The City of the Dead", 168
 "The Man on the Train", 68, 180, 285, 286
 "Why I Live Where I Live", 16, 17
Lancelot, **67-92**, 118, 168, 228, 300, 377
Lost in the Cosmos, 281

Love in the Ruins, 76, 145, **167-184**, 196, 200, 270, 375, 376
Signposts in a Strange Land, 16, 28, 90, 155, 168, 273
The Last Gentleman, 11, 67, 68, 167, 168, 175, 184, 231, 274, **282-293**, 295, 297, 298, 376
The Message in the Bottle, 68, 145, 169, 180, 273, 285, 299
The Moviegoer, 5, 16, 42, 68, 70, 72, 81, 144, 167, 168, 175, 178, 241, 250, **271-273**, **275-282**, 287, 289, 302, 376
The Second Coming, 73, 74, 125, 168, 231, 274, 293, **294-301**, 302, 322, 376
The Thanatos Syndrome, 168, 294
 Percy, William Alexander, 15, 84, 85, 269
 Perrin-Chenour, Marie-Claude, 200, 201, 322, 323
 Pétillon, Pierre-Yves, 27
 Peyret, Jean-François, 316
 Phillips, Robert, 266
 Picard, Michel, 278
 Pindell, Richard, 287
 Pinkerton, Jan, 163
 Pitavy, François L., 199, 278
 Pitavy-Souques, Danièle, 9, 25, 36
 Planchard de Cussac, Étienne de, 6, 7, 113, 135, 136, 140, 148, 162, 217, 380
 Poe, Edgar Allan, 156, 227, 228, 232, 236, 333, 345, 360, 362, 363, 452
 Poirier, Richard, 156, 157
 Pontalis, Jean-Bertrand, 14, 49, 51, 326, 337
 Porter, Katherine Anne, 119, 120, 181, 182, 307, 320
 Pothier, Jacques, 13, 117, 155, 207, 216, 236, 290
 Poulet, Georges, 6, 36, 206
 Powell, Tara, 216
 Prat, Isabelle, 220
 Presson, Rebekah, 114
 Price, Reynolds, 5, 11-13, **24-27**, 35, 36, 50, **93-112**, 136, **203-222**, 230, 233, **303-337**, 343, 369, 375-378, 380

“Given Time”, 306
 “Michael Egerton”, 303, 304, 325
 “News for the Mineshaft”, 304
 “The Names and Faces of Heroes”,
 221, 306
 “Uncle Grant”, 307
A Generous Man, 304
A Great Circle: The Mayfield Trilogy,
 216, 307, 316
A Long and Happy Life, 25, 222, 303,
 304, 306, 310, 330
A Palpable God, 221
A Perfect Friend, 24
Blue Calhoun, 92, **93-112**, 327, 331
*Clear Pictures: First Loves, First
 Guides*, 24
Feasting the Heart, 215
Kate Vaiden, 94, 327
Love and Work, 304
Noble Norfleet, 94, 231, 234, 305,
 306, 308, 309, 317, **327-336**, 365
Permanent Errors, 93, 94
Roxanna Slade, 94, 327
The Good Priest’s Son, 145, **203-222**,
 327
The Laws of Ice, 215
The Names and Faces of Heroes,
 221, 304, 306, 307
The Promise of Rest, 308, 330
The Source of Light, 308
The Surface of Earth, 25, 26, 94, 231,
 305, 306, **309-321**
The Tongues of Angels, 94, 231, 305,
 306, 308, **321-326**
 Prince, Gérald, 93, 103
 Proust, Marcel, 19, 36, 53, 55, 64, 223,
 297, 373
 Punter, David, 228, 235

Q

Quaderi, André, 292
 Quincey, Thomas de, 172

R

Ransom, John Crowe, 17, 18

Richard, Claude, 5, 6, 17, 22, 28, 56, 57,
 91, 123, 124, 246, 274, 313, 319
 Ricœur, Paul, 8, 9, 28, 37, 39, 48, 55,
 64, 75, 127, 171, 188, 214, 215, 247,
 248, 262, 297, 298, 316, 317, 320,
 373
 Rigaud, Marielle, 245
 Robert, Marthe, 161
 Roberts, Elizabeth Madox, 137
 Robinson, David M., 38, 40, 50, 51, 360,
 366, 367, 368
 Robison, James Curry, 64, 157
 Rooke, Constance, 24, 95, 303
 Rosolato, Guy, 283
 Rosset, Clément, 59, 218, 313, 340,
 344, 350, 351, 356, 358, 374, 375
 Rouberol, Jean, 12, 17, 18, 33, 43, 44,
 61, 140-142, 149, 152, 188, 241,
 292, 293, 379, 380
 Roudaut, Jean, 361, 368
 Rousseau, Jean-Jacques, 34
 Royot, Daniel, 328
 Rubin, Louis D., 270, 290, 291

S

Sabato, Ernesto, 203
 Sadler, Lynn Veach, 305, 309
 Samway, Patrick, 15, 273
 Sansal, Boualem, 8
 Sartre, Jean-Paul, 10, 12, 15, 27, 71,
 274, 322, 375
 Savoy, Eric, 233, 234
 Schiff, James A., 96, 107, 221, 304, 322
 Schlueter, Paul, 186, 187, 240
 Schuler, Barbara, 153, 154
 Serres, Michel, 8
 Shakespeare, William, 77
 Simms, William Gilmore, 6, 7, 27, 28,
 287
 Simpson, Doug, 127
 Simpson, Lewis P., 98, 235-237, 240
 Sinclair, Upton, 17
 Smith, Caleb, 329
 Smith, James Penny, 40, 41
 Sollers, Philippe, 154, 155
 Spencer, Elizabeth, 139, 229, 381
 Spire, Antoine, 72

Steadman, Mark, 236
 Steelman, Ben, 209
 Stevenson, John W., 11, 12
 Svevo, Italo, 37, 38

T

Tatar, Maria M., 363
 Tate, Allen, 17, 18, 97, 205
 Taylor, Peter, 12, 13, 17-19, 21, 25, 28, 35, 36, **37-65**, 136, 144, **147-166**, 205, 230, 231, 233, 234, 308, **339-369**, 375, 376-378, 380, 434
 "A Father and a Son", 342
 "A Redheaded Man", 342
 "A Strange Story", 342, 351
 "An Overwhelming Question", 342
 "Arson", 368
 "Cookie", **158-160**
 "Cousin Aubrey", 55, 56, 58, 60, 341, 342
 "Demons", 231, 341-343, **351-359**
 "Familiar Haunts", 231, 342, 343, 359, **364-368**
 "Literature, Sewanee, and the World", 64
 "Missing Person", 342, 343
 "Nerves", 341
 "Porte-Cochère", **160-162**
 "Reflections", 343
 "The Decline and Fall of the Episcopalian Church", 342
 "The End of Play", 342
 "The Ghost of the Future", 369
 "The Oracle at Stoneleigh Court", 342
 "The Real Ghost", 231, 341, 343, **344-351**, 357
 "The Scoutmaster", 156
 "The Whistler", 342
 "The Witch of Owl Mountain Springs", 342
 "Their Losses", **162-165**
 "Tom, Tell Him", 342
 "Two Images", 342, 359
 "Two Ladies in Retirement", 148
 "Two Pilgrims", **149-156**, 162
 "Venus, Cupid, Folly and Time", 157
A Long Fourth and Other Stories, 156

A Stand in the Mountains, 19
A Summons to Memphis, 39, **47-53**
A Woman of Means, 38, **39-47**
Happy Families are All Alike: A Collection of Stories, 157
In the Tennessee Country, 19, 39, **53-63**, 162, 341, 353
Miss Leonora When Last Seen and Fifteen Other Stories, 149, 158, 342, 351
Presences: Seven Dramatic Pieces, 342, 343, 368
The Old Forest and Other Stories, 148, 156, 160
The Oracle at Stoneleigh Court: Stories, 56, 339-344, 351, 360, 364, 368
The Windows of Thornton, 158, 160, 162
 Thompson, Barbara, 19
 Tocqueville, Alexis de, 141
 Todorov, Tzvetan, 341
 Tompkins, William F., 239
 Török, Maria, 256, 323, 329, 376
 Tourm, Lya, 90
 Troyes, Chrétien de, 83, 85
 Tyler, Anne, 31

U

Updike, John, 209

V

Valéry, Paul, 46, 47, 339, 367
 Vanoye, Francis, 272
 Vauthier, Simone, 5, 7, 17, 28, 81, 83, 126, 127, 144, 157, 158, 160, 161, 182, 221, 222, 271, 280, 283, 292, 310, 311
 Vergely, Bertrand, 263
 Vidal, Gore, 185

W

Wagner-Martin, Linda, 165, 240
 Walker, Alice, 14
 Walker, Joseph S., 209

Warren, Robert Penn, 18, 39, 139
Watzlawick, Paul, 46
Welty, Eudora, 1, 12, 16, 25, 26, 36,
112, 123, 140, 147, 156, 166, 323,
337, 381
Wharton, Edith, 350
Whitman, Walt, 70, 72, 194, 207
Wilde, Oscar, 377, 378
Wilhelm, Arthur W., 86
William, S. D., 24
Williams, Tennessee, 8, 74
Williamson, Alan, 148, 149, 150
Wolfe, Thomas, 11, 12, 86
Wyatt, Edward, 209

Wyatt-Brown, Bertram, 25, 88, 89, 168,
248, 269, 270

Y

Yaeger, Patricia, 306, 330
Young, Stark, 177
Young, Thomas Daniel, 6, 97

Z

Zamora, Lois Parkinson, 72, 181
Zaugg, Brigitte, 113, 114, 232, 319, 335,
336, 350



TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

La littérature du Sud

Un passé qui est présent, un présent qui se dit au passé3

PREMIÈRE PARTIE

Les Je(ux) du temps

Introduction..... 33

CHAPITRE UN

« Parcours de la reconnaissance » de soi :

Les romans de Peter Taylor 37

1. Un enfant du Sud égaré dans le Nord :
 Quint dans *A Woman of Means* 39
2. Réconciliation et re-connaissance du père dans
 A Summons to Memphis..... 47
3. *In The Tennessee Country* : Quand le passé plane sur le présent..... 53

CHAPITRE DEUX

Miroirs déformants dans *Lancelot* de Walker Percy 67

1. Le monde encrypté de Lancelot..... 71
2. Un nouvel enchantement..... 77
3. Lancelot et ses avatars mythiques..... 82

CHAPITRE TROIS

Entre journal intime et confession :

***Blue Calhoun* de Reynolds Price 93**

1. Le mode confessionnel ou
 comment introduire le passé dans le présent 98

2. Jeu de rôles : Du narrateur au narrataire 102
3. Séduction ou répulsion : Le choix difficile du lecteur 107

CHAPITRE QUATRE

Quand la violence du passé se conjugue au présent :

Les récits de femmes dans la fiction de Shirley Ann Grau 113

1. *The House on Coliseum Street* :
Violence des mots/maux et quête de sens 116
2. Quand l'amour des uns fait naître la violence des autres :
The Keepers of the House 123
3. "Hunter" ou l'identité égarée dans la violence de la mort 130

DEUXIÈME PARTIE

Du Sud au Nord et du Nord au Sud

La catastrophe et ses avatars

Introduction 139

CHAPITRE UN

Le Nouveau Sud comme catastrophe au présent :

Les limites du Sud dans quelques nouvelles de Peter Taylor 147

1. "Two Pilgrims" : Les limites du temps ou
le passage difficile du Vieux Sud au Nouveau Sud 149
2. Traduire le passé au présent : Révélation et apocalypses intimes 156
3. Autant en emportent les morts :
Deuil et désespoir dans "Their Losses" 162

CHAPITRE DEUX

Catastrophe dans le Sud, chaos américain :

Love in the Ruins: The Adventures of a Bad Catholic

***at a Time Near the End of the World* de Walker Percy 167**

1. Les ruines du monde contemporain 172
2. La mort d'un enfant ou la chronique d'une catastrophe familiale 176
3. Sens et contresens de l'Histoire : L'Apocalypse percyenne 180

CHAPITRE TROIS

Décor/des corps à la dérive :

“The Last Gas-Station” de Shirley Ann Grau 185

1. Des personnages à la dérive 187
2. Les non-dits de la violence 192
3. Un décor menacé : Entre visions apocalyptiques et réalité 196

CHAPITRE QUATRE

De New York au Sud entre Art et Histoire :

Le 11 septembre dans *The Good Priest's Son* de Reynolds Price 203

1. L'esquisse de Van Gogh : Du palimpseste à l'Histoire 210
2. 9/11 et la Guerre de Sécession :
Échos du passé ou reflets du présent..... 213
3. Quand la fiction rencontre la réalité : La naissance du traumatisme .. 218

TROISIÈME PARTIE

Une Poétique de l'étrange

Le « gothique » du Sud ou comment formuler l'inquiétant ?

Introduction..... 227

CHAPITRE UN

Témoins du présent : Les textes hantés de Shirley Ann Grau..... 235

1. Les fantômes du passé à la conquête du présent :
The Keepers of the House..... 238
2. Deuil ou mélancolie : Le retour du soldat disparu
dans “Homecoming” 249
3. Entretiens avec la mort : “Three” et “Sea Change” 257

CHAPITRE DEUX

Présences fantomatiques dans les romans de Walker Percy 269

1. L'ombre des morts ou « l'armée des ombres » dans *The Moviegoer*. 275
2. Hantise et mystères fantomatiques dans *The Last Gentleman* 282
3. Dialogue avec l'au-delà : Combat et renaissance dans
The Second Coming 294

CHAPITRE TROIS

Une esthétique de la mort : « Hantologie » pricienne.....303

1. Des correspondances mortifères aux « transfusions de vie » :
The Surface of Earth309
2. Le pouvoir des morts dans *The Tongues of Angels*321
3. Violence du corps et violence du cœur : *Noble Norfleet*.....327

CHAPITRE QUATRE

Voix, apparitions et révélations :

Empreintes fantastiques chez Peter Taylor.....339

1. “The Real Ghost” ou le fantôme en soi.....344
2. “Demons” : Des voix au sens351
3. Présence du père dans “Familiar Haunts”359

CONCLUSION

Le passé comme paradis artificiel371

BIBLIOGRAPHIE383

Sources primaires	385
I-1- Œuvres de Walker Percy	385
I-2- Œuvres de Peter Taylor.....	386
I-3- Œuvres de Shirley Ann Grau	389
I-4- Œuvres de Reynolds Price	393
Sources secondaires sur le corpus	398
II-1- Travaux sur Walker Percy	398
II-2- Travaux sur Peter Taylor	428
II-3- Travaux sur Shirley Ann Grau	434
II-4- Travaux sur Reynolds Price.....	441
Autres sources secondaires.....	446
III. Ouvrages et articles de référence	446
IV. Autres ouvrages consultés	479

INDEX.....485

Gérald PRÉHER enseigne à l'Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines. Il est membre du groupe de recherche *Suds d'Amérique* de cette même université et membre associé du centre « Écritures » de l'Université Paul Verlaine – Metz. Il est l'auteur de plusieurs articles portant sur divers auteurs du Sud des États-Unis et sur des films ayant le Sud comme objet, et il a co-dirigé quatre ouvrages : *Plus sur Gaines* (Atlande, 2006) et *Nouvelles du Sud : Hearing Voices, Reading Stories* (École Polytechnique, 2007) avec Marie Liénard, *Les Péchés innombrables de Richard Ford et quelques autres* (Metz, « Écritures », 2008) et *L'Amérique d'Est en Ouest. The Grapes of Wrath de John Steinbeck et A Multitude of Sins de Richard Ford* (Metz, « Écritures », 2009) avec Brigitte Zaugg. Il travaille actuellement avec Brigitte Zaugg sur un recueil d'articles consacré à l'espace chez des auteures du Sud (*L'espace du Sud au féminin*) qui paraîtra dans la série « Amériques » de la collection « Littératures des mondes contemporains » du centre « Écritures » au printemps prochain.