

Julien Green et les écrivains de langue anglaise: Julien Green dans la Tradition Sudiste

Emmeline Gros

► **To cite this version:**

Emmeline Gros. Julien Green et les écrivains de langue anglaise: Julien Green dans la Tradition Sudiste. Journée d'Etudes, Julien Green et les Ecrivains d'Expression Anglaise, Université Paris-Sorbonne Nouvelle, Nov 2016, Paris, France. hal-01816163

HAL Id: hal-01816163

<https://hal-univ-tln.archives-ouvertes.fr/hal-01816163>

Submitted on 14 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

BUT DE LA CONFERENCE : Une ouverture à la littérature sudiste (ses plus grands écrivains, ses caractères, ses problématiques, les questionnements qu'elle suscite, etc..., etc...) pour nous aider, nous les Greeniens, à mieux sentir ses liens avec l'inspiration greenienne. Vous allez, bien sûr, amorcer des comparaisons vous-même avec ce que vous connaissez de Green, mais plutôt comme un moyen de susciter des réactions chez les Greeniens

Julien Green et les écrivains de langue anglaise : Julien Green dans la Tradition Sudiste

Emmeline GROS

Journée d'Etudes Greenienne

Que Jean Cassou l'ait surnommé le « Quatrième Bronté » ou qu'un critique ait affirmé: « les paroles [chez Julien Green] sont françaises, mais la voix vient d'ailleurs » sont des affirmations qui ne troublent certainement pas les Greeniens qui se trouvent dans cette salle aujourd'hui. Après tout, nous le savons : si les racines de Julien Green poussent à Paris, elles « poussent » également « ailleurs » et plus précisément dans le Sud des Etats-Unis.¹ C'est d'ailleurs cette image de la racine que Julien Green utilisera pour parler de son arrivée à Charlottesville en Virginie en 1919.

C'est bien, aussi, un « ailleurs » américain que l'on retrouve dans ses œuvres, puisque² 6 des 17 romans de Green ont pour décor les Etats-Unis.³ Pour cet « originaire d'un pays qui n'existe plus » (96),⁴ la trilogie du Sud se veut d'ailleurs clairement comme un hommage à sa mère et au sud de ses ancêtres.⁵

C'est aussi ce même « ailleurs » américain⁶ que l'on retrouve dans les lectures du jeune Julien Green. François Durand, dans son article « Julien Green et les Ecrivains Anglophones », note que Green était « un grand lecteur de romans [...] et [...] le plus souvent sans doute, de romans [écrits] en anglais » (145). Des premières

¹ « Une partie de moi-même, » dira-t-il en arrivant à Charlottesville en Virginie en 1919, « n'avait d'autre origine que ce coin de terre où je me trouvais maintenant. Si j'avais des racines, elles poussaient là, de ce côté de l'Atlantique » (9). Salut à l'Université de Virginie, Mon Amérique, Fayard, 2008.

² the South for Green is not only a matter of representation of Southern life, but it exceeds borders and conquers imagination.² The South is both everywhere and nowhere in Green. It is not unusual to find US echoes in his journal, when Green mentions his travels around the world. For instance, entries in his journal describes his feeling as he **goes into this old grocery store in Scotland** that, he says, [QUOTE 15] is similar to the captivating grocery stores of American villages. Again, when he **mentions Hammerfest in Norway** which, he finds [QUOTE 16] “dreary as a small American town [...] When I see the streets without trees and the square houses in Hammerfest, I remember the unbearable neurasthenia that I have experienced in small American cities” (Journal, 11 juin 1978, 502).

³ La Trilogie du Sud dont *Les Pays Lointains*, *Les Etoiles du Sud*, *Dixie* ainsi que *Mont Cinère* 1926, *Moira* 1950, et *Chaque Homme dans Sa Nuit* 1960.

⁴ Vannini, Philippe. "Entretien Julien Green." *Magazine Littéraire* June 1989: 96-103. Print.

⁵ Green affirme avoir écrit ces livres pour retrouver notamment des songes d'enfant, lorsque la voix de sa mère lui racontait, le soir, les histoires, les aventures, et les personnages de ce pays, le Sud qui n'existait plus parce qu'il avait perdu la guerre » (*Liberation*).

⁶ Et anglais.

pages du journal aux dernières, « la prédominance anglophone », nous dit-il, est nette (142-44).

Parmi les auteurs souvent cités dans le journal, on retrouve notamment ceux du Sud. William Faulkner⁷ y est mentionné et en particulier *Tandis que J'agonise* ou *Sanctuaire*. La référence à Faulkner n'a pas de quoi surprendre quand on sait que Green considérait que « la vraie littérature américaine est du Sud. [...] [L'art et la littérature] [comme le dirait Julien Green] [c]'est la revanche du Sud » (*Magazine Littéraire* 96).

« Sauf erreur, [Green et Faulkner] ne se sont jamais rencontrés. Toutefois, lors de la publication en français de *Tandis que J'Agonise*, Julien Green est pressenti pour en écrire la préface. C'est Gaston Gallimard lui-même qui en fait la demande » (Augustin 8).⁸ A ce sujet, la comparaison entre les deux auteurs ne manque pas. James T. Farrell, dans une de ses lecture-critiques de Faulkner, ré-affirme : « I have [...] suggested, in these pages [*New York Sun*], a comparison between William Faulkner and Julian Green » (83).⁹ Le lien entre William Faulkner et Julien Green apparaît peut-être plus explicitement dans la bouche même d'Anne Green (la sœur de Julien) qui, dans une interview à Alexandre Kalda—dans laquelle elle tisse les liens unissant son frère à Faulkner—explique son « admiration infinie pour Faulkner, » jugeant notamment que « la fureur qu[e] [Faulkner] décrit est celle qui a baigné [notre] famille » (2).¹⁰

Pour Jean Pierre Piriou (dans son article « Julien Green et l'Amérique »), ce serait précisément l'admiration de Julien Green pour les auteurs américains qui expliquerait, selon lui, que « même lorsqu'elles n'ont pas pour scène les Etats-Unis, ses [Julien Green] œuvres présentent un certain nombre de caractéristiques qui les rapprochent plus d'une certaine littérature américaine que de la littérature française » (68). Encore une fois, cette affirmation n'a pas de quoi surprendre puisque, comme le dira Green, la « révélation » vécue à Charlottesville devait mettre en mouvement toutes sortes d'idées que j'allais trouver dans mes livres. » (9). Ce sont très certainement ces caractéristiques communes qui expliquent que le nom de Julian Green apparaisse notamment dans l'encyclopédie des œuvres littéraires du Sud, *The Companion to Southern Literature*, dans une entrée sur le thème de l'expatriation. Son

⁷ 2 février 1962 : « Lu *As I lay Dying* de Faulkner (*Tandis que j'agonise*). Il y a là-dedans une sorte de délectation funèbre, mais chaque page est d'une beauté saisissante. ».

⁸ Thèse « La Tragédie dans les Romans de William Faulkner et de Julien Green », Guillaume Augustin, Paris III-Sorbonne Nouvelle, 25 avril 2002. Sous direction de Jean Bessière. C'est Valéry Larbaud qui a finalement écrit la préface. William Faulkner, *Œuvres Complètes*, tome I, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977. P 1531.

⁹ James. T. Farrell, "The Faulkner Mixture." *New York Sun*, Oct 7, 1932, p.29. Reprinted in M. Thomas Inge, ed. *William Faulkner: The Contemporary Reviews*. Cambridge University Press, 1995. 83-84.

¹⁰ "A Travers Le Sud Et Faulkner: Anne Green Tente D'Expliquer Son Frère." Interview by Alexandre Kalda. *Arts* 24-30 Oct. 1962.

nom est ici placé au même rang que d'autres écrivains majeurs du Sud : Eudora Welty, Robert Penn Warren, ou William Styron (242).¹¹

Il n'est pas rare que Green, lui-même, reconnaisse partager de nombreux points communs avec des auteurs américains. Racontant dans *Souvenirs des Jours Heureux* sa première rencontre avec Flannery O'Connor en 1942-43, il explique : « nous avons beaucoup de points communs et par la suite, ses livres ont pris leur place parmi mes préférés dans ma bibliothèque ». ¹² Flannery O'Connor possédait elle-aussi de nombreux ouvrages de Julien Green dans sa bibliothèque et le 3 mai 1958 publia d'ailleurs un compte-rendu critique de *The Transgressor (Le Malfaiteur)*.¹³ Le personnage du malfaiteur, de l'intrus, sont peut-être des personnages communs à Faulkner, O'Connor, et Green.

Piriou nous conduit ici sur une voie d'analyse intéressante, car, en effet, explorer le rapprochement entre Julien Green et les écrivains de langue anglaise (et plus particulièrement ceux du Sud), c'est aussi se demander ce qui fait la spécificité de l'écrivain sudiste par rapport à l'écrivain européen ou français. C'est se demander ce qui rend cette littérature du Sud si unique aux yeux d'un écrivain (apatride) comme Julien Green. Dans son analyse, Piriou note, par exemple, l'atmosphère gothique et décèle « un fonds de protestantisme » qui remonte ici et là dans les œuvres de Green.

Piriou a raison : Gothique et Protestantisme constituent certainement (comme nous le verrons) des caractéristiques de la littérature sudiste. Il est dommage, toutefois, que Piriou ait limité la catégorisation¹⁴ de l'écrivain du Sud à ces deux caractéristiques

¹¹ On peut y lire: « Fictional Works by Eudora Welty, Robert Penn Warren, Julian Green, and William Styron associate the Southern homeland with personal and regional legacies not easily evaded even in exile » (242). Joseph M. Flora, Lucinda Hardwick MacKethan, eds. *The Companion to Southern Literature: Themes, Genres, Places, People, Movements, and Motifs*. Baton Rouge: LSU Press, 2001.

¹² Julien Green raconte dans cet ouvrage comment enseignant aux Etats-UNis un cours sur "Comment On Devient Ecrivain," il découvrit "une jeune fille de Savannah particulièrement douée, Flannery O'Connor".

¹³ Lire Arthur F. Kinney, *Flannery O'Connor's Library: Resources of Being*, 177.

¹⁴ Bien évidemment, le terme "catégorisation" pose problème, car **cela sous-entendrait qu'il y ait une seule définition de l'écrivain du Sud, chose impossible**. Est-ce après tout un écrivain (souvent qualifié d'écrivain « régionaliste », un écrivain qui connaît le Sud, qui a grandi dans le Sud et qui parle du Sud ? L'écrivain du Sud des Etats-Unis écrirait, alors comme une Eudora Welty, *dans* le Sud *sur* le Sud. Ou alors est-ce un écrivain qui, même s'il n'y est pas né ou même s'il s'en est éloigné, parle du Sud ? pour le Sud ? au nom du Sud ? Comme l'explique Jean-Marc Victor, spécialiste de la littérature américaine, « la question de savoir si ces écrivains sont « du Sud », c'est pratiquement la question qu'on redoute le plus de se voir poser quand on fréquente leurs textes ». Le résultat est que l'écrivain ressent l'obligation (presque inconsciente) de devoir créer un type régional ou alors d'expliquer ou réformer le Sud à ceux qui le regardent de l'extérieur. « Régional » écrit Eudora Welty, « un terme mal choisi et en même temps, condescendant, car il ne permet pas de faire la différence entre le matériau brut, localisé, de la vie, et sa transformation en œuvre d'art. « Regional » est un mot de quelqu'un du dehors ; il n'a aucun sens pour celui qui est dedans et écrit, parce que, pour autant qu'il le sache, c'est de la vie dont il parle ». Eudora Welty, *Place in Fiction*, New York: House of Books, 1957. C'est en partie pour cela que Richard Ford décidera de ne plus écrire sur le Sud.

La notion même de Sud apparaît elle-même bien problématique... de quel Sud parle-t-on quand on qualifie cet écrivain américain ? D'ailleurs, et comme le fait remarquer Marie-José Nzengou-Tayo (dans son article « Présence Noire dans les romans de Julien Green ») on ne parle pas non plus de n'importe quel Sud chez Green, car comme elle l'affirme « Julien Green est avant tout un romancier du Sud des Etats-Unis, un romancier de la confédération » qui entretient, comme tout auteur de l'avant-guerre de sécession, une relation particulière « à un

car il existe bien, comme l'explique Jack Butler, 5 dénominateurs communs—et non pas deux—qui distinguent les écrivains du Sud des autres écrivains. Je vais donc vous présenter ces cinq caractéristiques et me focaliser plus particulièrement sur William Faulkner. J'espère que les critiques Greeniens (que vous êtes ici) pourront alors affirmer dans quelle mesure la démarche, le discours, les thèmes et les fantasmes de Julien Green sont ceux (ou non) d'un écrivain du Sud.

Pour Jack Butler, 5 éléments distinguent les écrivains Sudistes des autres écrivains. « Chez tous les auteurs de notre canon littéraire, « explique Butler, « on pense à cinq éléments: on pense au Sud comme endroit, comme territoire; on pense à la splendeur et à la décadence des grandes familles du Sud; on évoque une certaine manière de parler; on pense à la Bible, et on pense à ces Blancs et ces Noirs qui partagent un même destin, une même malédiction parfois (*Future of Southern Letters* 35).¹⁵

Le Territoire. Le Sud comme région.

« C'est sur lui qu'il écrit, le Sudiste,
et non sur ce qui l'entoure » (William Faulkner).¹⁶

Comme l'explique Jean-Marc Victor, spécialiste de littérature américaine, lorsqu'on travaille sur la littérature du Sud, « on s'aperçoit qu'on travaille sur des

Sud officiellement contre l'esclavagisme » (37). Daniela Fabiani reconnaît que tout au long de sa vie, « cette identité (...) léguée par sa famille se raréfie du point de vue du contact matériel et se cristallise en mémoire » (Fabiani 168). Most of his novels and plays actually “refuse” to face the reality of the Civil War and the destruction of the Old South. There is never a post-bellum South in Green’s novels: *Distant Lands* is set between 1850 and 1854, *Stars of the South* carries the story to 1861. When writing “Dixie”, Green himself admitted “The trouble is that it will have to end with another victory” (Ridling). In the *Preface* to his play « South », Green defined his work as « une exploration dans une Amérique qui n'est plus. Le plus court chemin pour l'atteindre est l'enfance de l'auteur et ce qu'il avait retenu des souvenirs familiaux » (48). Chez les écrivains du Sud et « parmi les nombreuses représentations du Sud, » il y a en effet « deux séries d'images [qui] émergent : des images idylliques, issues de la plantation romance, qui font du Sud une terre idéale et harmonieuse, jusqu'à la Guerre de Secession; l'autre versant du mythe est le Sud décadent, terre de l'horreur et du mal » (*Le Sud au Cinema* 8). William T Polk, dès 1953, soulignait le décalage entre :

Le Sud moderne est symbolisé par l'usine fabriquant la bombe H qui s'élève dans le bassin du fleuve Savannah entre Aiken, Caroline du Sud et Augusta, Georgie. Le vieux Sud est symbolisé sur la place du tribunal à Athens, Georgie, par un double canon dont les projectiles ont manqué une forêt. Ce canon fut inventé pendant la Guerre Civile ; l'idée de l'inventeur était que deux boulets reliés par une chaîne sortiraient simultanément des canons jumeaux disposés à l'horizontale et faucheraient les rangs de l'ennemi. Mais quand les Confédérés l'essayèrent en visant une forêt, un boulet sortit avant l'autre et la chaîne produisit un effet de boomerang. En tout cas, la charge manqua complètement la forêt et l'armée confédérée rengaina son arme secrète. Mais tout de même, c'était une fière idée (23, dans Rouberol 14). William T. Polk, *Southern Accent: From Uncle Remus to Oak Ridge*, New York: William Morrow, 1953.

¹⁵ To trace the importance of the Southern setting in Julien Green's novels, one can refer to Libhart, Byron R. "Julien Green's Troubled America: A Fictionalized Self-Portrait." *PMLA*, 89 (1974), 341-52. . "In all the authors of our grand canon, we think of five elements: we think of place; we think of the darkness and splendor of families; we think of a way of talking; we think of the Bible; and we think of black and white locked into a mutual if inharmonious fate" (Butler 35).

¹⁶ James B. Merriwether, *A Faulkner Miscellany*, Jackson, University Press of Mississippi, 1974.

productions artistiques portant sur une zone géographique et historique particulière ».¹⁷ Eudora Welty, par exemple, « écrit sur un territoire limité depuis ce territoire même ». Son Sud, « c'est le Mississippi et secondairement quelques États du « Vieux Sud », comme on dit. C'est dans cette zone géographique qu'elle situe la quasi-totalité de sa fiction » (Victor). Shelby Foote et Faulkner ont tous deux leur comté. On retrouve ce même enracinement géographique chez Flannery O'Connor : « géographiquement et socialement, son monde est [...] petit : propriétaires terriens, petits bourgeois, fermiers besogneux, pauvres Blancs et Noirs, on n'aura pas manqué de reconnaître là les

¹⁷ « Le Sud et ses fictions. À propos des nouvelles de Eudora Welty ». Entretien avec Jean-Marc Victor, réalisé à Paris le 24 septembre 2015. Quand on parle, en effet d'Eudora Welty ou de William Faulkner, on parle bien sûr de **l'ancrage de l'auteur dans un territoire particulier**. Jean Rouberol, *L'Esprit du Sud chez Faulkner*, Paris: Didier-Érudition, 1982. Faulkner (1897-1962) avait dit lui-même que l'élément déterminant de son écriture avait été l'influence et les conseils de Sherwood Anderson qui lui « aurait [...] fait comprendre [...] de la « nécessité de s'enraciner » (Rouberol 21).

J'ai d'abord appris que, pour être écrivain, il faut d'abord être soi-même tel qu'on est né... » Il faut choisir un point de départ ; alors vous commencerez à apprendre le métier, me disait-il. Peu importe le lieu, dès lors que vous en avez gardé le souvenir et n'en avez pas honte. Car un endroit en vaut un autre comme point de départ. Vous êtes un garçon de la campagne. Tout ce que vous connaissez c'est ce petit coin là-bas, du Mississippi, d'où vous venez. Mais celui-là fera l'affaire aussi bien qu'un autre » (William Faulkner, *Essays, Speeches, and Public Letters*, Random House, 1965 8). Jean-Marc Victor reprendra cette même idée, en affirmant que s'il y a en effet « un dénominateur commun aux auteurs du Sud, » c'est celui de « [l'] immersion » (Victor). Jean-Marc Victor et Serge Weber, « Le Sud et ses fictions. À propos des nouvelles de Eudora Welty », *EchoGéo* [En ligne], 34 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 21 novembre 2016. URL : <http://echogeo.revues.org/14417> ; DOI : 10.4000/echogeo.14417

« Le Sud et ses fictions. À propos des nouvelles de Eudora Welty ». Entretien avec Jean-Marc Victor, réalisé à Paris le 24 septembre 2015. Jean-Marc Victor explique : « Welty a dessiné pour deux de ses romans des cartes de situation du déroulement de l'action. En cela, elle n'est peut-être pas novatrice, même si ce n'est pas une pratique commune : Faulkner l'a fait avant elle. Il a cartographié son espace imaginaire concrètement, avec plusieurs cartes, parfois insérées, parfois pas, dans son grand cycle romanesque, tous les romans étant reliés les uns aux autres. Ces cartes sont particulièrement intéressantes. Parlons-en plutôt chez Faulkner, où le cas est plus complexe. Les cartes de Faulkner sont très précises. Il place sur ces cartes les lieux où se déroule l'action du ou des romans, mais aussi les titres de certains romans ou nouvelles, qui se déroulent dans ce même territoire fictif – c'est un comté fictif nommé Yoknapatowpha. Faulkner superpose sur ces cartes fictives des villes ou des lieux réels et des lieux inventés par lui. Ces deux réalités se chevauchent, ce qui donne deux espaces qui se confrontent. Il a créé une petite ville du sud, un équivalent du Morgana de Welty si l'on veut, qu'il a nommé Jefferson, fondé absolument sur un modèle existant, la ville d'Oxford, où il vivait dans le Mississippi, alors que sur la carte elles apparaissent toutes les deux, distantes et distinctes l'une de l'autre dans une sorte d'effet de décollement de la fiction par rapport au réel. Ce désir de faire coexister sur le même support l'espace et le texte produit un effet proche de ce qu'on trouvera chez Welty : une tension entre un ancrage réaliste et un désancrage de la fiction, deux régimes de réalité. C'est une manière de dire que le réel qu'on croit connaître, celui d'Oxford, n'a pas plus de réalité que son équivalent dans la fiction. C'est par le biais de la carte une manière de placer sur le même plan ces lieux, pour dire qu'ils ne sont que des constructions, des représentations, un signe qui va dans ce sens-là. Le fait que ce qui sert de support à la carte et au texte de fiction, c'est la page imprimée, a aussi son importance. Faulkner et Welty créent vraiment pour le lecteur un effet de contiguïté entre fiction et carte. Puisque tout ça est imprimé en contiguïté, la fiction est un territoire, de même que la carte est un récit, une invitation au parcours sur le mode de la lecture. Cela veut dire qu'on a besoin d'un partenaire à l'autre bout, on a besoin du regard de celui qui lit, qui soit prêt à recomposer avec l'auteur le territoire en question. »

Chez les écrivains sudistes, pourtant, cet « ancrage dans une réalité locale ne saurait être confondu avec la volonté de cultiver le pittoresque pour lui-même » (Rouberol 25). Bien au contraire. Eudora Welty, dont la vie (comme celle de Green) a couvert la quasi-totalité du XX^e siècle américain (1909-2001) a dit maintes fois son exaspération d'être placée dans cette catégorie d'écrivains qui serait l'« écrivain du Sud », trouvant d'ailleurs complètement inepte d'identifier Maupassant comme « écrivain régionaliste » ou « écrivain normand ». Porter l'étiquette d'un écrivain régionaliste, c'est risquer, nous explique-t-elle de devoir parler du Sud et pour le Sud, de devoir traduire le Sud au reste du pays ou du monde.

figures familières d'un Sud rural » et les « collines rouges de sa Géorgie natale » (169).¹⁸

Avant pourtant de continuer à parler du « Sud », il apparaît nécessaire peut-être de rappeler ce que nous entendons par « Sud ». Usuellement, il désigne la région comprenant les États ayant fait sécession dans les années 1860, déclarant ainsi leur opposition politique à l'élection d'Abraham Lincoln, le 6 novembre 1860.¹⁹ Tous ces territoires forment le Dixieland, région située au sud de la ligne Mason-Dixon, dessinant la limite géographique et légale de l'esclavage.

Bien que ne formant pas un ensemble régional totalement homogène, les États sécessionnistes se rassemblent sous la même bannière étoilée : celle de l'esclavage. Ce Sud vit à l'époque d'une économie agraire, principalement de la culture du coton. Les milliers d'esclaves débarqués d'Afrique sont eux, le pilier central de ce système.

1865 est un moment charnière de l'histoire du pays : le Sud devient le grand perdant de l'histoire nationale. Les conséquences et le traumatisme de la défaite seront terribles (à la fois sur le plan social, économique, et politique).²⁰ Pour ce Sud vaincu et humilié, l'enjeu au lendemain de la guerre est de poser les bases de sa reconstruction. La bataille sera politique, économique, mais aussi historique. Battu par les armes, le Sud combattra sur le terrain de la mémoire. « Tout ce qui reste au Sud, c'est « une guerre des idées. Il a posé l'épée pour prendre l'arme des arguments » écrit le journaliste Edward Pollard dans son livre *The Lost Cause*, en 1865.²¹

De fait, la littérature populaire sera un vecteur important de cette mémoire. Les années 1880 sont notamment marquées par l'essor de la Plantation School, dont les oeuvres nostalgiques font écho à un monde perdu, bucolique, dans lequel il faisait bon vivre sous le clair de lune des plantations. A l'inverse, le Southern Gothic prend le contre-pied de ces mythes. Il propose, au contraire, une lecture sombre de la société sudiste, se constituant de fait en critique sociale.

¹⁸ Bleikasten, André. "Flannery O'Connor." Rpt. in *Littérature De Notre Temps. Ecrivains Américains. Recueil I*. Paris: Casterman, 1972. 169-72. Print

¹⁹ Dans le sillage de la Caroline du Sud, qui déclare son indépendance le 20 décembre 1860, six États se détachent : le Mississippi (9 janvier 1861), la Floride (10 janvier 1861), l'Alabama (11 janvier 1861), la Géorgie (19 janvier 1861), la Louisiane (26 janvier 1861), le Texas (1er février 1861). , le 4 février 1861 sont formés les États confédérés d'Amérique. A leur suite, la Virginie, l'Arkansas, le Tennessee et la Caroline du Nord font sécession en 1861. Dans une définition plus large du Sud peuvent finalement être inclus le Missouri, le Kentucky, le Delaware et le Maryland.

²⁰ La fin de l'esclavage marque surtout la chute du système économique sur lequel reposait toute la région. Sur le plan politique, elle va entraîner l'accession à la citoyenneté de près de quatre millions de personnes, de nouvelles revendications politiques pour les noirs, notamment dans l'organisation du travail. Sur le plan social, l'émancipation des noirs vient remettre en cause le système fondé sur la domination blanche.

²¹ POLLARD Edward A, *The Lost Cause, A New Southern History of the War of the Confederates*, E. B. Treat&co.,

1886. L'historien David Blight distingue deux phases dans l'essor du mythe de la « Cause Perdue ». La première voit naître une négation politique de la victoire de l'Union, et la seconde, à partir des années 1880, est centrée sur une volonté de réintégration du Sud à l'Union, en se basant sur la relecture de l'histoire des années précédentes. BLIGHT David W. , « Quarrel Forgotten or a Revolution Remembered ? Reunion and Race in the Memory of the Civil War, 1875-1913 », dans BLIGHT David W., SIMPSON Brooks D. (dir), *Union & Emancipation : Essays on Politics and Race in the Civil War Era*, Kent (Ohio), Kent State University Press, 1997, p. 151 - 179

Dans ces deux courants littéraires, et s'il y a bien, chez les écrivains du Sud, ancrage dans un territoire particulier, le Sud, au sens strict du terme, n'est pas—pour reprendre la préface de *Le Bruit et de La Fureur*—« une photographie, ni même une transposition de la réalité » (dans Rouberol 27).²² Le Sud, pour l'écrivain Sudiste, c'est donc, nous dit Faulkner, « [...] ce rêve autochtone propre à toute collectivité d'hommes qui ont quelque chose en commun, quelque chose qui donne à leurs aspirations économiques et spirituelles la forme de villes, de maisons ou de comportements bien particuliers » (157).²³ En ce sens, précise-t-il, le Sud est mort en 1865, et le Nouveau Sud n'est pas le Sud.

Rouberol dans son excellent ouvrage *L'Esprit du Sud chez Faulkner* remarque que deux notions essentielles ressortent de ce passage (27). La première est celle d'homogénéité ou d'authenticité. C'est là une idée que Faulkner reprend lors d'un entretien accordé, à Princeton, à un étudiant français, Loic Bouvard, quand il dit :

C'est la seule région authentique des Etats-Unis, parce qu'un lien profond et indestructible y existe encore entre l'homme et son milieu. Dans le Sud, il y a, par-dessus tout, une acceptation commune du monde, une vision commune de la vie et une morale commune » (72).²⁴

Le second élément, c'est « l'affirmation que le Sud est un rêve et un rêve collectif. C'est beaucoup moins une réalité sociale et historique qu'une entité mythique » (27).²⁵ Anne Green l'exprime autrement quand elle définit le Sud « comme une famille dont les membres, même s'ils ne se connaissent pas, sont reliés entre eux par une identique manière de penser et de vivre, propres à leur ensemble et fondés sur un immense respect des traditions » (Interview Alexandre Kalda).

L'importance accordée aux termes « commun » chez Faulkner ou « identique » chez Anne Green indique bien que « tout homme qui naît dans le Sud est le dépositaire d'un héritage qu'il peut revendiquer ou nier, dont il peut être fier ou honteux, mais auquel il ne peut échapper » (Rouberol 12). Ce « Sud imaginaire », ce rêve autochtone dont nous parle Faulkner, c'est, nous dit Victor, « une sorte d'héritage, une manière de poser cette question : comment arrive-t-on à trouver une place dans cet héritage, à s'en défaire, à remettre en question cet héritage qu'on vous a malgré vous placé sur les épaules ? ».

Pas étonnant alors que les personnages préférés de Welty soient des rebelles, des personnages qui expriment « un désir d'éloignement, d'exil, de recul, pour revenir

²² Faulkner continue, c'est « la présence d'un esprit, de tout l'héritage et de tout le vécu d'un homme enraciné dans son pays natal ».

²³ A Faulkner's Miscellany. **C'est ce qu'affirme aussi Anne Green.**

²⁴ William Faulkner, *Lion in The Garden*, Random House, 1968.

²⁵ Et comme pour se démarquer de ce microcosme du Sud, Welty, comme Faulkner, n'ont de cesse « de faire trembler les références topographiques et spatiales, identifiables. Jean Marc Victor ajoute : « Bon nombre de ses personnages [Welty], en tout cas les plus rebelles, qui sont souvent ceux qui lui tiennent le plus à cœur, sont plutôt dans un désir d'éloignement, d'exil, de recul, pour revenir éventuellement vers le sud afin d'y trouver cette juste distance pour apprécier le milieu d'où ils viennent. C'est typiquement le mouvement qui caractérise la vie de l'héroïne de *La Fille de l'optimiste*, un des plus beaux romans de Welty ».

éventuellement vers le sud afin d'y trouver cette juste distance pour apprécier le milieu d'où ils viennent » (Victor). C'est la même thématique que perçoit un journaliste pour l'*Oxford Eagle* qui estime qu'au cœur de l'œuvre de Faulkner se trouve justement

[...] la révolte des hommes contre leur environnement et contre eux-mêmes. Son sujet le plus constant a été la tentative des gens du Sud pour se libérer de tout ce qui a fait d'eux des Sudistes, ou plutôt, peut-être la tentative des Sudistes de s'affirmer en tant qu'individus à la fois hors du cadre et dans le cadre de leur héritage Sudiste » (dans Rouberol 36).²⁶

L'héritage qui imprègne et investit l'œuvre entière des écrivains sudistes, c'est bien entendu celui de la défaite. La Guerre de Sécession (1861-65), chez Faulkner, n'est pas « un sujet, mais une réalité inéluctable, pas un cadre mais une nécessité, pas un souvenir, mais une obsession. Dans tout le cycle de Yoknapatawpha, il n'est [d'ailleurs] pas un roman, pas une nouvelle, pas un personnage sur lesquels ne pèsent [...] « le fardeau de l'histoire du Sud ».²⁷

Toutefois, ce qui rend cet héritage si particulier chez Faulkner, c'est que la Guerre Civile est partout, mais nulle part en même temps. Rouberol souligne qu'« aucun de ses livres, pas même *les Invaincus*, n'est, au sens traditionnel du terme, un 'roman de la Guerre Civile' » (101). Chez Faulkner, l'essentiel de la vision de la Guerre de Sécession, Rouberol continue, « réside dans son caractère indirect, subjectif, remémoré [...] le véritable sujet de Faulkner est donc moins la guerre elle-même que son écho dans la mémoire des hommes et son empreinte dans leur conscience. Il n'y a pas témoignage, mais transmission d'un patrimoine » (102-3).

C'est cette imprégnation constante du présent par le passé que décrit M. Compson dans *Absalon, Absalon !*

« Nous possédons quelques vieilles histoires que nous nous repassons de bouche en bouche ; nous exhumons des vieilles malles, des vieilles boîtes et des vieux tiroirs des lettres sans formule de politesse et sans signature [...] nous entrevoyons vaguement des gens, ceux dans le sang et la semence qui nous étions nous-mêmes latents et expectants, dans cette pénombre

²⁶ Oxford Eagle, 10 février 1938.

Jean Marc Viktor : « On est en mesure de se demander finalement ce que serait ce Sud imaginaire qui est commun à des écrivains tels que Eudora Welty, Flannery O'Connor ou évidemment Faulkner – les trois qui, à mon sens, se détachent le plus. C'est une sorte d'héritage, une manière de poser cette question : comment arrive-t-on à trouver une place dans cet héritage, à s'en défaire, à remettre en question cet héritage qu'on vous a malgré vous placé sur les épaules ? L'évocation de cet héritage est sans doute beaucoup plus forte chez Faulkner que chez Welty, mais c'est bien une préoccupation commune qui anime en filigrane toutes leurs œuvres. On est amené à chercher à voir comment ils arrivent à résoudre les contradictions de ce Sud réactionnaire, qui pouvait en même temps se prévaloir d'avoir atteint un haut degré de sophistication, d'éducation, un raffinement enflé par un mythe inventé après coup, que ceux qui vivaient là voulaient voir comme une réalité. La contradiction est là, entre la tache de l'esclavagisme, du racisme, de la ségrégation, d'un côté, et de l'autre côté, le prestige perdu, l'âge d'or, parfaitement imaginé, rêvé, renvoyant à la période où prétendument les Blancs avaient eu la vie facile et prospère. Cette contradiction est insurmontable. Être un écrivain du Sud c'est essayer d'y faire face. »

²⁷ Comme Ike McCaslin dans *Go Down, Moses*, tous ceux qui sont nés après la défaite en ont hérité « comme les petits enfants de Noé ont hérité du déluge » (*Go Down, Moses*, Modern Library, 1955, dans Rouberol 97).

indistincte du temps, doués à présent de proportions héroïques » (*Absalon Absalon!* 100-101).

Dans des entretiens personnels, Faulkner explique qu'autour de lui, ce n'est pas tant les vieillards « qui sortaient leurs uniformes gris minables et le vieux drapeau du régiment le jour de la Commémoration des morts de la Guerre Civile ». Ceux-là, s'il l'on en croit Faulkner, ne parlaient guère (249, dans Rouberol 95).²⁸ Ce n'étaient pas tant les anciens combattants qui se faisaient le véhicule de la mémoire collective que « les tantes, les femmes, qui n'avaient jamais capitulé » (249).²⁹

Il n'est donc pas surprenant que **le personnage de la femme indomptable** face aux vicissitudes de la guerre soit l'une des plus caractéristiques et des plus constants du roman sudiste, un personnage présent dès 1867 (dans *The McDonalds or the Ashes of Southern Homes* de W. Peck) et qui ne se « trouve pas seulement dans les romans de la Reconstruction » mais « qui continue d'être présent jusque dans les années 30 » (Rouberol 191). Certains personnages de Faulkner sont tributaires de cette tradition et l'idée que les femmes ne se rendent jamais est chez lui un leit-motiv (Rouberol 191). On retrouve cette idée, par exemple, dans *Les Invaincus*. Bayard Sartoris reconnaît que « les hommes avaient abandonné et reconnu qu'ils faisaient partie des Etats-Unis, mais les femmes n'avaient jamais capitulé » (216).³⁰

Loin de n'être que traumatisme et défaite, cet héritage, cette expérience de la Guerre de Sécession, serait, pourtant, à en croire des auteurs comme Faulkner, Flannery O'Connor, ou Walker Percy, la source (précieuse) **du génie des auteurs Sudistes**. A un journaliste qui lui demandait pourquoi le Sud avait tant de bons écrivains, Percy avait répondu : « parce que nous avons perdu la Guerre » ; laissant à Flannery O'Connor le soin de rajouter :

[Walker Percy] ne voulait pas simplement dire qu'une guerre perdue est un bon sujet. Ce qu'il entendait par là, c'est que nous avons eu notre Chute. Nous sommes entrés dans le monde moderne avec, imprimés en nous comme au fer rouge, une connaissance des limites humaines et un sens du mystère qui n'auraient pas pu se développer dans notre précédent état d'innocence et qui ne sont pas suffisamment développés dans le reste de notre pays » (58-59).³¹

²⁸ Faulkner in the University, University of Virginia Press, 1959.

²⁹ Faulkner in the University, University of Virginia Press, 1959.

³⁰ On retrouve cette même thématique dans "Le Mississippi", qui se situe à mi chemin entre fiction et autobiographie : [...] les femmes, les indomptables, les invaincues qui n'avaient jamais capitulé, refusant que l'on retire de la colonne du portique ou du linteau de la cheminée les balles Minié des Yankees, et qui, soixante dix ans plus tard, se levaient et sortaient du cinéma où l'on projetait *Autant en Emporte le Vent* dès qu'était prononcé le nom de Sherman, irréconciliables et furibondes, et en parlant encore longtemps après que les hommes las et épuisés qui avaient combattu et perdu aient re noncé à les faire taire » (Essays, Speeches, and Public Letters, Random House, 1965. 15)

³¹ Flannery O'Connor, *Mystery and Manners*, New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1975. Rouberol ajoute que c'est là une expérience que le Sud a en commun avec l'Écosse et la similitude entre les deux héritages est importante chez Faulkner (116).

Faulkner « apprécie » la défaite de façon similaire : « la défaite [dit-il] ... sert l'homme [car] elle l'oblige à se retourner à ce qui seul peut le soutenir : ses concitoyens, ses frères de race, lui-même, la terre (185-86).³²

Ce thème de la victoire née de la défaite trouve d'ailleurs son illustration dans des œuvres comme *Les Invaincus*.³³ Le Sud, nous dit Faulkner, continuera à vivre « aussi longtemps qu'il y aura des vaincus ou des descendants de vaincus pour raconter ou écouter son histoire » (112).³⁴ Et si l'un des « mots qui reviennent le plus souvent chez Faulkner est *undefeat*, », c'est que « cette 'non-défaite' [nous dit-il] ne s'obtient qu'en faisant revivre le passé et en lui conférant, à travers le récit, une sorte d'éternité » (Rouberol 119). Le Sud restera « invaincu grâce à l'arme ultime et absolue : le verbe » (Rouberol 119).³⁵

2. Splendeur et Décadence des Familles Aristocratiques.

Après 1865, la société sudiste toute entière se retrouve confrontée à la nécessité d'assumer l'héritage de la guerre. L'une des stratégies mise en place est, comme nous l'avons vu en introduction, de fermer les yeux sur les causes du conflit, et de se lancer dans une bataille idéologique visant à proposer une relecture du passé. [...] Dans les faits, et les années qui suivent la fin de la guerre, [la société Sudiste] doit cependant se confronter aux conséquences du conflit, et être écrivain du Sud, nous dit Victor, c'est « essayer de faire face à [cette] contradiction insurmontable » qui se situe « entre la tache de l'esclavagisme, du racisme, de la ségrégation, d'un côté, et de l'autre côté, le prestige perdu, l'âge d'or, parfaitement imaginé, rêvé, renvoyant à la période où prétendument les Blancs avaient eu la vie facile et prospère ». ³⁶

³² Ce retour est ce qui « élève [l'homme] au-dessus des discours, des mots durs, des excuses et des justifications ; au-dessus du désespoir, au-dessus de cet affreux besoin, de ce désir de justifier le désastre et lui trouver un sens en s'évertuant à l'expliquer, ce qui est le vieux moyen et le meilleur de supporter l'inévitable » (185). Faulkner, dans son compte-rendu en 1931 du livre d'Erich Maria Remarque *The Road Back*.

³³ Roman de formation du jeune Bayard Sartoris, le fils du légendaire John. Il s'agit des chroniques de temps de guerre, cette fameuse guerre de Sécession dont l'ombre plane sur presque tous les livres de Faulkner. Mais cette guerre est vue ici par les yeux d'un très jeune adolescent, trop jeune pour pouvoir y prendre part. Du coup ce n'est pas l'aspect héroïque ou vraiment guerrier auquel nous sommes confrontés, mais plutôt aux dommages collatéraux : la faim, les destructions matériels, la mort d'être chers qui se passent surtout au loin et qu'on apprend bien après. Et ce sont les femmes qui sont les personnages forts de ces récits, Drusilla, tante Louisa et surtout Rosa Millard ou Granny. Cette chronique de temps de guerre loin des champs de bataille est pourtant une subtile et impitoyable condamnation de la violence et folie des hommes indifférents à la souffrance qu'il peuvent infliger.

³⁴ *The Unvanquished*, Random House, 1938.

³⁵ On retrouve cette idée également dans la conclusion de *The Optimist's Daughter* d'Eudora Welty : « aussi longtemps que le souvenir est vulnérable dans l'instant présent, il est pour nous, et tant qu'il vit, tant que nous en sommes capables, nous pouvons lui donner son dû ».

³⁶ C'est d'ailleurs bien cette contradiction qu'essaie de comprendre le camarade de chambre de Quentin, Shreve, essaye de comprendre ces liens affectifs qui dominent le Sud et qui ont conduit à cette guerre fratricide entre Nordistes et Sudistes :

- Nous [au Canada] nous ne vivons pas avec nos grands-pères vaincus et les esclaves libérés (ou est-ce que je l'ai compris de travers – les vôtres ont-ils été libérés et les nègres ont-ils perdu ?), avec des [trous de] balles dans la table de la salle à manger ; ce sont des choses qui vous rappellent

C'est sur ce terreau de 1865 que se développe toute une littérature et une esthétique de la décadence et de l'enfermement. Tout se passe comme si le Sud s'était momifié, isolé, refusant le temps qui passe mais pourrissant de l'intérieur. Les thèmes de la mort et de la mémoire deviennent dès lors les socles du Southern Gothic. Le Sud se referme alors sur lui-même, comme figé dans le temps d'un passé que ses habitants ne pourront plus jamais oublier. « Le passé n'est pas mort, il n'est même pas passé » dit Gavin Stevens dans *Requiem pour une Nonne* de Faulkner.

Bien entendu, on connaît, depuis le célèbre article de Sartre, les caractéristiques essentielles de la temporalité chez Faulkner : le refus du temps des horloges ; le mouvement immobile, la stase (que Sartre appelle « l'enfoncement ») ; l'absence d'avenir ; le fait que « rien n'arrive ; tout est arrivé » (73) ; la vision du monde semblable « à celle d'un homme assis dans un auto découverte et qui regarde en arrière » (73).³⁷ Il y a dans le temps Faulknérien, le désir de « mutiler le temps » comme le décrit Sartre. C'est le temps du Sud et « Faulkner est résolument un homme du Sud, [car c'est] un homme pour qui l'avenir est une chose qui a existé jadis » (Mayoux 231).³⁸

Il faut se rappeler que le Sud est en effet « cette région du monde qui, pendant près d'un siècle, a regardé couler le temps en tournant ses regards derrière elle ; qui, au lendemain de sa défaite, a figé dans la stase l'image de ce qu'elle croyait être et qui, brisée par l'histoire, a voulu briser le temps » (Rouberol 278). « L'image obsédante de la stase » (Rouberol 279) se retrouve multipliée dans les œuvres des écrivains du Sud. Dans *Tandis que J'agonise*, que Julien Green disait apprécier, on retrouve cette stase, sorte d'arrêt sur image, dans le mouvement immobile de la marche des Bundren : « nous continuons, d'un mouvement si soporifique, si semblable à un rêve, qu'il rend impossible toute notion de progrès, comme si c'était le temps et non l'espace qui diminuait entre nous et là-bas » (101).³⁹

Dans *L'Intrus*, comme dans *Les Invaincus* (avec l'épisode des locomotives), la Guerre Civile se retrouve résumée, **figée** en un instant d'immobilité : celui de cet après-midi de juillet 1863 où, sur le champ de bataille de Gettysburg, les armées alignées attendent le signe qui va faire basculer le destin (Rouberol 282). Il ne s'agit pas pour autant de refaire l'histoire avec des « si ». De toute façon, l'irrévocable est

constamment ce qu'il ne faut jamais oublier. Qu'avez-vous donc ? quelque chose qui vous fait vivre et que vous respirez comme l'air ? un vide de fantôme rempli de colère indomptable, cette fierté et cette gloire vis-à-vis d'événements terminés il y a cinquante ans ? un droit d'ainesse de père en fils et de père en fils pour ne jamais pardonner au Général Sherman, et les enfants de vos enfants produiront des enfants, et vous ne serez qu'un descendant d'une lignée de colonels tués pendant la charge de Pickett à Manassas ?

- Gettysburg, dit Quentin. Tu ne peux pas le comprendre. Il faut être né là-bas. (*Absalon ! Absalon !* 289).

³⁷ Jean Paul Sartre, « A propos de Le Bruit et la Fureur : la temporalité chez Faulkner », N.R.F. LII, juin 1939, 147-51. Repris dans *Situations I*, Paris : Gallimard, 1947, 70-81.

³⁸ Jean-Jacques Mayoux, « William Faulkner : I. Le Temps et la Destinée », *Vivants piliers : le roman anglo-saxon et les symboles*. Paris : Julliard, 1960.

³⁹ *As I Lay Dying*, Vintage Books, 1964.

aussi l'inévitable. Ce qui importe, explique Rouberol, « c'est la **fascination d'un instant** qui porte en lui tout le passé et tout l'avenir, et qui est par là-même un instant d'éternité (282). Nous n'avons pas « affaire [ici] à l'événement lui-même, mais à la fraction de seconde qui le précède, à l'instant où tout est encore possible, où rien n'est irrévocable » (Rouberol 282).

De même, chez Eudora Welty, dans *Delta Wedding*, le monde des Fairchilds est un monde au bord d'un gouffre dans lequel les personnages semblent en situation d'attente ; c'est un monde suspendu où rien ne semble arriver, mais où tout peut basculer d'un moment à l'autre. Chez Faulkner, on pense à ce moment imminent que l'on retrouve dans *Intruder in the Dust* quand Chick Mallison n'a pas encore tourné la poignée du bureau : « Tout est en suspens, et cela n'est pas encore arrivé, cela n'a même pas encore commencé, non seulement cela n'a pas commencé mais il est encore temps que cela ne commence pas » (194). 'Tout est à présent, comprends-tu ? Hier ne finira que demain et demain a commencé il y a dix mille ans » (*Intruder in the Dust* 194).⁴⁰ La stase est alors, chez Faulkner comme chez Welty, "un des moyens permettant de se libérer du temps historique pour accéder au temps mythique" (Rouberol 282).

Mais si l'obsession des écrivains sudistes, c'est bien la « perte » mythique du Sud (ou plutôt du Vieux Sud), cette perte est également traitée sur le plan moral : les écrivains sudistes traitent alors d'un Sud perdu, un Sud dont les valeurs ont été « corrompues ou abâtardies jusqu'à la dérision » (Rouberol 211). L'oeuvre de William Faulkner est hantée par cette idée de la décadence, celle de l'aristocratie sudiste d'avant guerre. Il met en scène leur décrépitude, financière, morale, sociale et physique. Ce dernier point devient essentiel dans le gothique sudiste. La décadence est aussi celle des corps, frappé par la maladie et la difformité. **Les aristocrates ont bien changé** et la déchéance des grandes familles du Sud (les Sartoris, les Compson...) témoigne de la dégénérescence de la société sudiste.⁴¹ La fratrie Compson cristallise la dégénérescence : « Benji » le trisomique, Candy la dépravée (qui représente, comme de nombreuses femmes chez Faulkner, l'antithèse du mythe), Jason le pervers et Quentin le névrosé.⁴²

Pour ces écrivains du Sud, il s'agit notamment d'inverser les codes d'une mythologie aristocratique du Sud qui repose sur deux archétypes majeurs, à savoir le Gentleman du Sud et la Belle du Sud, et qui repose sur une peur féroce, celle de

⁴⁰ *Intruder in the Dust*, Random House, 1948. Le mot irrévocable concerne deux gestes de Chick Mallison : la maladresse qui lui fait offrir de l'argent à Lucas Beauchamp pour l'avoir tiré du ruisseau où il était tombé, et plus tard, la décision de tenter de prouver l'innocence de Lucas (ID 11-16), décision qui se matérialise par le geste consistant à refermer la porte du bureau de Gavin Stevens (*Intruder in the Dust* 78-84).

⁴¹ L'importance de la filiation et des familles blanches, planteurs et propriétaires d'esclaves, est présente chez les écrivains du Sud. Jamin Jean, dans « Faulkner, le Nom, le Sol, le Sang » explique que Faulkner s'efforce dans ses romans d'insérer des registres de naissance (*Go Down, Moses*) ou en les complétant par des annexes où est minutieusement déclinée la biographie des personnages, tel l'Annexe de *Le Bruit et de la Fureur*, ou encore en établissant des « chronologies, généalogie, et cartographie » ainsi qu'il le fait à la fin d'*Absalon, Absalon !*.

⁴² Faulkner fait usage de techniques modernistes, comme la fragmentation de la narration, l'utilisation de points de vue multiples. » (<http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature-et-societe-aux-etats-unis-1917-1968-63877.kjsp>)

« [l']intrusion de sang noir dans la filiation blanche, doublée de l'inceste » (Nzengou 46). La hantise du métissage est la matrice de réflexion du sudiste. »⁴³

Dans le stéréotype, ce qui caractérise la jeune fille sudiste, c'est la pureté morale et sexuelle jointe à une certaine coquetterie (Rouberol 211). La Belle du Sud est désacralisée lorsque Faulkner peint « la coquetterie, la légèreté, l'irresponsabilité même de Temple (dans *Sanctuaire*) [qui] sont celles de la demoiselle entourée de ses 'beaux', et la résidence universitaire où les jeunes filles se préparent pour le bal se substitue au gynécée de la grande maison blanche » (Rouberol 212). Faulkner nous en donne un portrait ironique :

« elle pensait à dix heures et demie. L'heure de s'habiller pour aller au bal, si on était suffisamment demandée pour pouvoir se dispenser d'être à l'heure. Il flotterait dans l'air comme un parfum vaporeux de bains récents, et peut-être un nuage léger de poudre dans la lumière comme du son dans les granges. Et elles seraient là, examinant, comparant, se demandant si elles feraient plus d'effet en défilant dans la salle de bal dans le plus simple appareil » (Sanctuaire 181).

Les soupirants, eux aussi, ont changé. Comme le dit Rouberol, « ce ne sont plus les amoureux transis comme Philip Blackhouse. Gowan Stevens, cynique, fat et grossier, affirme avoir lu le nom de Temple sur le mur des toilettes. Temple cependant aime à laisser espérer ses faveurs, mais sans jamais passer à l'acte. La respectabilité pour elle prime tout » (212).

Si la virginité, sa perte et son absence sont au centre de *Le Bruit et de la Fureur* et de *Sanctuaire*, l'autorité du père (ou du traditionnel patriarche) semble, elle aussi, faire défaut.⁴⁴ On notera que chez Flannery O'Connor (non plus), la famille est rarement au complet. Le père y fait le plus souvent défaut. L'autorité paternelle est tantôt déléguée à un vieillard despotique, grand-père ou grand-oncle [...] tantôt éliminée au profit de la tyrannie moins abrupte mais encore plus étouffante de la mère veuve. Face au représentant de l'autorité : l'enfant victime et rebelle, fils ou fille, neveu ou nièce. Le schéma familial se trouve ainsi réduit à une relation duelle ; parfois compliquée par l'intervention d'un tiers, celle-ci apparaît d'emblée critique, tendue, sur le point de se rompre » (169).

Pour Jean Marc Victor, « dans ce mélange des contraires », dans ce mélange de splendeur et de décadence, il faut y lire un effort de « désacralisation du Sud » et il n'est pas surprenant que la technique la plus efficace soit, selon Victor, « le grotesque [qui] **tourne très nettement autour d'un brouillage des catégories de la**

⁴³ <http://profondeurdechamps.com/2013/06/18/faulkner-viol-de-la-mythologie-sudiste/>

⁴⁴ André Bleikasten, "Flannery O'Connor." Rpt. in *Littérature De Notre Temps. Ecrivains Américains. Recueil I*. Paris: Casterman, 1972. 169-72. Print. Le père affirme « les femmes ne sont jamais vierges. La pureté est un état négatif et par conséquent contraire à la nature » (*Le Bruit et la Fureur* 143).

représentation, justement.⁴⁵ L'humain est affublé de caractéristiques animales, végétales, mécaniques. Les personnages symbolisent alors la laideur et la beauté absolues en même temps et, si on se place dans le champ moral, le bien et le mal simultanément.⁴⁶ « La comédie est toujours une tragédie, le beau et le laid sont indiscernables.

Le grotesque touche des lieux aussi, même si c'est moins évident. On trouvera très souvent chez ces auteurs des lieux dont les fonctions se mélangent : une poste qui devient un lieu d'habitation pour un personnage en rupture avec sa famille (« *Why I Live at the P.O.* » de Welty), un restaurant de troisième zone qui fait aussi dancing et station-service (« *A Good Man Is Hard to Find* » de Flannery O'Connor). Chez Faulkner, on trouve des lieux tout à fait hybrides, je pense en particulier à *Sanctuaire*, où le tripot se fait salon funéraire et où le lieu de fabrication d'alcool de contrebande est aussi celui où dort un nourrisson. Une sorte de mélange ridicule, dérisoire, de différentes fonctions : les lieux ne remplissent plus leur fonction définie initialement. »

« L'hybridité, le mélange des catégories » sont ainsi, continue Victor, des « réponses artistiques et pratiques à cette illusion de pureté », à ce mythe du paradis perdu: Une grande partie de ce qui s'écrit dans le Sud entre 1920 et 1960, ce sont des « tragi-comédies ». Comme le dit O'Connor dans sa correspondance : « tout ce que j'ai écrit de drôle est plus terrible que drôle, ou n'est drôle que parce que c'est terrible, ou n'est terrible que parce que c'est drôle ».

3. The Blacks

Si l'aristocrate Sudiste (déchu) est certes un protagoniste central de la tragédie Sudiste, un autre protagoniste est tout autant central : c'est le « noir », l'esclave, cet « autre », qui assiste spectateur à la déchéance du Vieux Sud. Dans la présentation de cet alter-ego, on retrouve plusieurs images ou plutôt stéréotypes dominants : parmi ceux-ci, le « serviteur fidèle et soumis, heureux de son sort, volontiers menteur et charpateur, ce dont on ne saurait lui en vouloir vraiment, puisque c'est dans sa nature.⁴⁷ C'est un grand enfant, souvent hâbleur et vaniteux, dont les maladresses et les boursoufflures de langage, les naïvetés et les pataquès suscitent chez les Blancs une condescendance amusée. Deux autres représentations constituent comme des prolongements de ce stéréotype : l'une est celui du bouffon, rusé et roué ; comédien dans l'âme, se prenant à son propre jeu mais sachant jusqu'où il peut aller trop loin ; l'autre est celle du philosophe ou du patriarche, incarnant la rigueur et la tradition, volontiers sentencieux, et parfois même porté à rappeler ses maîtres au sens de leur

⁴⁵ A propos des auteurs du Sud, Carson McCullers déclarait : « (ils) juxtaposent fréquemment le tragique et l'humoristique, l'immense et l'insignifiant, le sacré et le paillard, l'âme entière de l'homme et un détail matériel ».

⁴⁶ On peut ici faire un petit tour chez O'Connor : on y trouve très couramment un personnage grotesque décrit avec des oreilles de lapin, ou bien portant une valise ressemblant à hippopotame, ou encore affublé d'un visage comme une feuille de chou.

⁴⁷ Lire article Stanley Elkins, *Slavery : A Problem in American Institutional and Intellectual Life*, Chicago, University of Chicago Press, 1968 : 82-83.

devoir » (Rouberol 286). Autre caractéristique majeure du noir de convention : la supersitition (Rouberol 287).

Tony Morrison, dans *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, regrette cette vision stéréotypée du noir, affirmant même que la présence « invisible » des Afro-américains est une caractéristique essentielle dans la littérature américaine.⁴⁸ Edouard Glissant émet une critique du même genre, lorsqu'il affirme que les Afro-américains sont présents « en creux » dans les romans du Sud, notamment chez Faulkner.⁴⁹ Domestiques, esclaves, infantilisés (comme dans *Autant en Emporte le Vent*)⁵⁰ ou espions des blancs cachés derrière la porte des chambres ou des salons de leurs maîtres, la présence « noire » est marginalisée (au sens de rejetée à la marge), limitée, selon Glissant, qu'à cette « présence servile héritée de l'histoire esclavagiste américaine » (39).

Rouberol analyse, lui, le « rôle essentiellement sécurisant » de cette présence 'en creux' : ces stéréotypes, dit-il, ont pour fonction de conforter une vision idyllique des rapports sociaux dans laquelle même les personnages de « vilains » trouvent leur place en tant que repoussoirs » (302 Rouberol).

Au-delà pourtant du stéréotype 'rassurant', la population noire est aussi—et peut-être surtout—**ce qui « hante » le Sud**. C'est, chez Faulkner, le spectre silencieux qui hante Yoknapatawpha county, le rappel constant du péché originel de l'esclavage. Leur survie dans cet univers dévoyé est l'ultime humiliation infligée aux blancs. Ils sont les spectateurs impassibles de la déchéance du vieux Sud. Cette résilience fascine Faulkner et guide son œuvre. Dans *Appendix: Compson, 1699-1945*, il rédige de courtes notices biographiques sur la galerie de personnages qu'il a créés. Celle des domestiques de la famille Compson se résume à une brève interjection : « Ils endurent » (ed. Modern Library, 1945, p.348).⁵¹ Ici, on comprend que le Sud est littéralement 'hanté' par « l'héritage compliqué de son histoire, qui s'apparente à une véritable malédiction » (Liénard 793).⁵²

4. The Bible

Si le Sud, cette région que l'on qualifie de Bible Belt, est hanté par la présence de l'autre, et notamment par la présence noire, il est également hanté, « imprégné » (de l'expression de Jean Rouberol) « du sentiment de la malédiction et dominé par le sens de la présence du Dieu vengeur qui était celui des pères Puritains » (315). « Il est bien

⁴⁸ Picardor Pan Books. Pan McMillan, Londres, 1993.

⁴⁹ Edouard Glissant, Faulkner, Mississippi, Stock, 1996. A ce sujet, lire l'article de Marie-José Nzengou.

⁵⁰ Pour Nzengou, « il lui [Julien Green] manque à la différence des américains originaires du Sud, l'expérience d'avoir grandi entouré de noirs, dans cette relation ambiguë de l'enfant blanc élevé par une nourrice noire proche affectivement mais également distante par la ségrégation » (39). « Julien Green ôte toute valeur politique à l'espionnage des esclaves domestiques qui leur permettrait d'anticiper les décisions prises » (42). Mitchell ôte toute valeur politique en faisant des blancs ceux qui s'approprient des techniques d'espionnage des esclaves noirs.

⁵¹ <http://profondeurdechamps.com/2013/06/18/faulkner-viol-de-la-mythologie-sudiste/>

⁵² Liénard Marie, « Le gothique américain », *Études*, 6/2008 (Tome 408), p. 789-798.

connu qu'un très grand nombre de personnages Faulkneriens sont, dès l'origine, condamnés ou damnés ; ils en ont, d'ailleurs, la plupart du temps, une conscience aigüe et Faulkner encourage à une lecture symbolique des personnages et des situations. John Sartoris, l'ancêtre, porte sur son front, « l'ombre noire et inexorable du destin (*Flags in the Dust* 6) » (Rouberol 315).

Joanna Burden dans *Light in August* a la vision d'une croix gigantesque lorsqu'elle pense à la race noire, « la malédiction que Dieu a fait peser sur toute une race » (239).

« Et il me semblait voir l'ombre noire prendre la forme d'une croix. Et il me semblait voir les bébés des Blancs lutter, avant même d'avoir pu respirer, lutter pour échapper à l'ombre qui était non seulement sur eux, mais sous eux, étendue comme l'étaient leurs vras, comme s'ils étaient cloués à la croix. Je voyais tous les petits enfants de ce monde, même ceux qui n'étaient pas encore nés, en longue file, les bras ouverts sur les croix noires » (239).

Dans ces œuvres, on ressent la « présente écrasante du mal [qui] renvoie à l'idée que c'est le Sud qui a perdu son innocence. Les récits portent ainsi en eux l'histoire d'une région qui a commis le pêché originel, et connu l'expérience de la décadence » [thèse Science Po page 39]. « Noirs et blancs sont condamnés les uns et les autres, à porter indéfiniment le fardeau de cette malédiction originelle laquelle ne débouche, semble-t-il, sur aucune espérance de rédemption ni même sur l'idée d'une expiation volontaire » (Rouberol 315). « Les notions de faute, de malédiction, et même de prédestination sont des constantes » chez Faulkner (Rouberol 315).⁵³

C'est peut-être chez Flannery O'Connor que l'on ressent le plus fortement la marque ou l'imprégnation du climat religieux de cette région. O'Connor aimait d'ailleurs à comparer le rôle de l'écrivain à celui d'un prophète : « cette qualité prophétique est liée à ce qu'il est capable de voir dans les choses proches les prolongements de leurs significations, et capable de voir les choses lointaines de très près. ». Marie Liénard explique que le mode narratif des nouvelles de Flannery O'Connor est d'ailleurs à rapprocher de la parabole.

Il faut dire que la religion dans le Sud des États-Unis représente un fort particularisme culturel. Au-delà du fait que le nombre de pratiquants y est plus élevé que dans le reste du pays, la doctrine y est différente. Hormis la Louisiane et quelques

⁵³ *Absalon, Absalon !* est par excellence le livre du ciel de colère, de la malédiction ressentie et du châtement presque souhaité. Rosa Coldfield pense qu'il y a « une fatalité et une malédiction sur le Sud et notre famille comme si l'un de nos ancêtres avait choisi d'établir sa descendance dans un pays marqué par le destin et déjà maudit de lui » (21).

Dans *Go Down, Moses*, dans « L'Ours », Ike McCaslin explique la conscience de la faute, « Vous ne comprenez pas ? Ce pays tout entier, le Sud tout entier, est maudit, et nous tous qui en sommes issues, nous qu'il a nourris de son suc, Blancs et Noirs, nous sommes sous le coup de la malédiction » (278).

enclaves catholiques, la région est marquée par des formes particulières de protestantisme, notamment les Églises baptistes. Au centre de leurs pratiques se trouve le rite du baptême, généralement par immersion. Un autre trait caractéristique est l'importance accordée au diable. Enfin, le salut individuel et la rédemption représentent un point majeur du discours.

Aux lendemains de la Guerre de Sécession, le discours religieux inonde la sphère publique. La politique est teintée de références religieuses (les démocrates comparent par exemple leur reprise du pouvoir à une rédemption), et l'expression de la foi est publique (cela est notamment marqué par l'importance des rassemblements religieux itinérants et des prêches publics). Tout cela contribue ainsi, dès l'après-guerre, à diffuser dans la société une vision morale qui reste une particularité culturelle forte, propre au Sud des États-Unis. Cela se traduit notamment par une lutte contre le péché personnel, et la nécessité de « se sauver ». La forme religieuse particulière au Sud va avoir une influence déterminante sur l'un des traits caractéristiques de l'identité sudiste : la croyance en la présence du Mal, qui est par conséquent l'un des thèmes forts du Southern Gothic.

Dans le Sud, le Diable est partout, tout le temps, pour reprendre le titre du roman de Donald Ray Pollock (*Le Diable, tout le temps*). Il est dans les détails et dans l'immensité, dans l'homme et dans la nature, dans l'héritage et dans la filiation. Il est enfermé dans un Sud claustrophobe, superstitieux, hantant de sa présence les récits gothiques.

5. A way of talking

Pourtant, « le sud n'est pas seulement le lieu d'une tradition littéraire parcourue à la fois d'une veine romantique et par une veine gothique, il est aussi celui de la parole, du verbe, de la tradition orale » (Rouberol 329). William Thorp défendra d'ailleurs (dans son ouvrage, un *Lecteur Sudiste*) que « les gens du Sud sont [...] les meilleurs conteurs d'histoires du pays », justifiant cette caractéristique essentiellement sudiste par le fait « qu'il y ait dans le Sud, plus qu'ailleurs des endroits faits pour raconter des histoires : la cuisine, le salon, la véranda, l'ombre de la galerie devant le magasin, le coin de trottoir devant la banque, les marches du tribunal. Et puis, on y a toujours eu plus de temps » (636).⁵⁴ Anne Green apprécie d'ailleurs chez Faulkner, « cette recherche d'un personnage à travers des dialogues [car.. dit-elle] je la connais aussi depuis toujours puisque j'ai appris à écouter des gens parler de leurs ancêtres ».

Caractéristique importante de la tradition orale du Sud : un goût prononcé pour la joute verbale, le grossissement, l'exagération, l'hyperbole, et la métaphore. Kaye Gibbons, romancière américaine contemporaine, le résume ainsi : « notre langage est très métaphorique, plus que tout autre aux États-Unis [...] Dans le choix des mots, il se caractérise par l'abondance des adverbes. Le Sud dit beaucoup devant, derrière, avant,

⁵⁴ William Thorp, ed. *A Southern Reader*, New York : Alfred A. Knopf, 1955.

après. Il croit qu'il y a quelque chose de caché, d'enfoui, d'oublié dans toute réalité » (« Les Romancières Américaines », *Le magazine Littéraire*, 532).⁵⁵

Si « la littérature Sudiste ... prend sa source dans la tradition orale du conte, » elle prend également sa source dans « la rhétorique » (Paul Carmignani, RFEA 377).⁵⁶ On parle d'ailleurs couramment de rhétorique sudiste (Rouberol 362). Lorsqu'ainsi Julien Green nous dit, dans son Journal, à la lecture de Sanctuaire, «Point de rhétorique », n'aurait-il donc pas saisi l'importance de cette rhétorique Sudiste ?

Pour sa défense, il importe toutefois de préciser que « l'expression rhétorique sudiste n'est pas à prendre au sens limité et technique de « la mise en œuvre des moyens d'expression par le moyen de figures » (*Le Petit Robert*, dans Rouberol 362). « La rhétorique sudiste est moins un moyen d'expression qu'un aspect de l'histoire des idées. Elle correspond davantage à cette autre définition : « l'Art de bien dire ou l'art de parler de manière à persuader » (Rouberol 362).

« Sur le plan pratique [...] le goût manifesté dans le Sud pour le bien-parler et pour le verbe tout court est étroitement lié à la prédilection pour les controverses juridiques » (Rouberol 363). Comme le fait remarquer Arthur Palmer Hudson, les Sudistes sont un peuple procédurier, et il n'est guère de village qui n'ait son « Tom Touchy », prêt à aller devant le juge à la première occasion (151).

Rouberol fait d'ailleurs remarquer que le Sud a « souvent (été) placé, au cours de son histoire, en position d'accusé » (363). « D'où l'importance capitale, dans la littérature du Sud, du personnage de l'avocat et des débats juridiques. « A l'époque révolutionnaire, les Virginiens se vantaient déjà d'avoir, avec Patrick Henry et Richard Henry Lee, tout à la fois Démosthène et Cicéron » (23).⁵⁷ Ceci apparaît très nettement dans les romans virginiens des années 1820 et 1830. Dans *The Valley of the Shenandoah*, de George Tucker, un personnage se livre aux réflexions suivantes :

Il n'est pas étonnant [...] que cette catégorie d'hommes [les avocats] ait acquis une telle influence dans ce pays. Leurs talents, leurs activités, et leur

⁵⁵ La technique du grossissement à la fois épique et burlesque est, en effet, la plus fréquente chez les auteurs du Sud. Chez Faulkner, par exemple, dans *Tandis que J'agonise*, « la caricature et l'invraisemblance s'exercent chez un personnage ici à propos d'un personnage traditionnellement comique chez les humoristes du Sud-ouest, le médecin » (Rouberol 334), ici un épisode au cours duquel le Docteur Peabody fait hisser 225 livres au bout d'une corde pour atteindre la demeure des Bundren. On trouve ici le langage hyperbolique du médecin qui réplique : « Qu'est ce que vous voulez que je fasse ? (...) Rester là à attendre que le vent m'emporte quand ce nuage va éclater ? » (41).

Il y a également une « certaine tendance au comique macabre » (Rouberol 345). C'est le cas, chez les écrivains Sudistes, du conteur George Washington Harris : pour Sut Lovingwood, les enterrements sont tantôt une occasion choisie d'exercer ses talents de farceur, de préférence aux dépens de Noirs superstitieux, tantôt pour son propre père, un événement réjouissant » (Rouberol 346).

⁵⁶ « Aussi, » continue-t-il, « a-t-on le sentiment que dans la littérature sudiste, la réalité ne vit et ne se soutient que par la présence latente d'une voix, d'un murmure...qui...appellent qui les entend vers un ailleurs, un au-delà mystérieux qui n'est autre que le royaume du souvenir » (378). Pour Carmignani, « il semblerait qu'à la différence du protagoniste du roman européen classique, le héros sudiste fasse son entrée dans le monde moins pour le transformer et le contester que pour se mettre à son écoute » (378).

⁵⁷ Francis Pendleton Gaines, *Southern Oratory : A Study in Idealism*, University of Alabama Press, 1946.

connaissance approfondie des hommes et de leurs problèmes leur donnent nécessairement de très grands avantages sur les autres catégories » (229).

(**Etoffer ?**) « Dans cette région où tout homme est un orateur et un avocat en puissance, plus d'un est conscient du pouvoir du verbe, mais aussi de ses excès » (364). « une rhétorique dont on connaît par ailleurs tous les pièges et toutes les dérives est l'essence même de l'écriture Faulknérienne » (Rouberol 368). (on retrouve cette ambivalence à propos du personnage de l'avocat chez Faulkner (mis à part Tandis que J'agonise). La plupart du temps, l'image de l'avocat est loin d'être flatteuse » (Rouberol 367). Adie Bundren, dans *Tandis que J'agonise*, dira d'ailleurs : « c'est alors que j'ai appris que les mots ne servent à rien, que les mots ne correspondent jamais à ce qu'ils s'efforcent d'exprimer » (163).