



HAL
open science

Sous l'invocation du Sud : La voix dans la fiction Sudiste et l'œuvre de S. Foote

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. Sous l'invocation du Sud : La voix dans la fiction Sudiste et l'œuvre de S. Foote. *Revue Française d'Etudes Américaines*, 1992, La Voix dans la fiction américaine contemporaine, (ISSN : 1776-3061, ESSN : 0397-7870) (54), pp.376-384. hal-01736629

HAL Id: hal-01736629

<https://hal.science/hal-01736629>

Submitted on 18 Mar 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.

Copyright

SOUS L'INVOCATION DU SUD :
LA VOIX DANS LA FICTION SUDISTE ET L'ŒUVRE DE S. FOOTE

P. CARMIGNANI

« *Le jardin est parole, le désert écriture* » E. Jabes

La littérature sudiste, qui prend sa source dans la tradition orale du conte et de la rhétorique, est un champ d'observation privilégié pour étudier les liens qui se tissent entre la Voix et la Fiction, le Verbe et la Lettre, et mettre en lumière cette « reconquête des œuvres par la parole » qu'évoque M. Blanchot dans *Le Livre à venir*¹. En effet, 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 : “Every place, every person has a ring of stories around them, like a halo almost.”² Aussi a-t-on le sentiment que dans la littérature sudiste, la réalité ne vit et ne se soutient que de la présence latente d'une voix, d'un murmure qui lui donnent consistance et profondeur et appellent qui les entend vers un ailleurs, un au-delà mystérieux qui n'est autre que le royaume du souvenir. C'est par exemple la fonction de *The House of Breath* de William Goyen qui est décrite comme “an old monument in an agony of memory of us, its ruined friezes of remains, full of our speech, holding our things that speak out after us as they once spoke into us, and waiting for one of us to give it back its language and so find his own.”³ 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 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 personnage ; c'est le cas d'Abigail Howland, l'héroïne des *The Keepers of the House* : “it is as if their lives left a weaving of invisible threads in the air of this house, of this town, of this country. And I stumbled and fell into them” (6). Nombreux sont ceux qui se mettent à l'écoute de ce Verbe, de ce discours fabuleux, initiateur de la fiction, sésame ouvre-toi du passé, comme en témoignent le roman précédemment cité (“People have told me tales ever since I was a tiny girl [...] They have talked to me, and talked to me”, 14) ou encore *Go Down Moses* et *Absalom, Absalom!* (dont le héros se décrit comme étant “an empty hall echoing with sonorous defeated names”⁴), magistrales orchestrations d'un chœur de voix présentes et passées

¹ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 321

² Shirley Ann Grau, *The Keepers of the House*, New York, A. Knopf, 1969, 14.

³ W. Goyen, *The House of Breath*, New York, Random House, 1975, 8.

⁴ W. Faulkner, *Absalom, Absalom!*, New York, Random House, 1972, 12

visant à retracer la destinée du Sud. La fréquence du procédé est telle qu'on peut y voir un des *topoi* romanesques caractéristiques de la littérature sudiste et c'est naturellement à lui que Shelby Foote recourra dans son premier roman *Tournament* (1949) qu'inaugure un prologue l'on entend une voix, que l'on pourrait qualifier d'outre-tombe (c'est en fait celle d'un très vieil esclave, Billy Boy) narrer la geste du héros, Hugh Bart, à son petit-fils, Asa. Mais en fait, Asa, le narrataire, a plus d'une fois l'impression que ce témoin d'un temps révolu ne s'adresse pas directement à lui mais parle à la cantonade pour exercer sa mémoire et semer ses souvenirs aux quatre vents. En outre, le monologue incantatoire et répétitif de Billy Boy semble se dire de lui-même ; le locuteur s'abolit dans l'acte et le médium de l'énonciation ; il se désincarne peu à peu et se réduit à une simple émission de voix : au nom Billy Boy succède dans le texte le pronom *he* repris ensuite par *a voice*, puis *the voice* et le processus culmine dans l'inanité sonore d'un *it* :

“Yes Sir,” the voice hardly pausing in midstride, like a phonograph when the needle is jarred back a groove--as if it were telling something memorized and feared to break the continuity... He paused. “I see,” I said. But all this time I was thinking : He's not talking to me. He's not talking to anybody. He's telling it to the air. He tells it to the air everyday, to keep it alive in his mind. Then it resumed, the face lifted into the sunlight, the voice oracular, continuing after the silence.⁵

C'est le premier exemple de cette curieuse transformation au terme de laquelle un narrateur s'efface littéralement devant une instance neutre et anonyme, s'abolit dans un discours impersonnel, qui fonde mythes et légendes et assure leur transmission d'une génération à l'autre. À cette voix originelle s'en ajouteront d'autres encore (“It was in later years, talking to others who knew Bart while he came and strove and went, that I learned the full story, the explanation for the mnemonic monologue,” XIV). Et ce n'est qu'après avoir été ainsi exposé à l'action de toutes ces voix, qu'Asa, devenant à son tour narrateur, pourra par l'Écriture ordonner ce matériau, reconstituer le puzzle et la figure qui en occupe le centre : “When all the facts were marshaled and all the opinions counted, I emerged with the complete figure... (XIV)”. L'image baptismale qu'évoque cette citation est renforcée par l'assimilation du discours de la première instance (c'est-à-dire Billy Boy) à un fleuve où Asa se plongerait pour recouvrer à la fois identité et filiation. Ce récit-fleuve d'où émerge Asa fait figure d'anti-Léthé : qui le traverse retrouve et le passé et la mémoire. La vocation littéraire d'Asa naît finalement de cette exposition à un concours de voix qui est à l'origine d'un phénomène capital dont la littérature sudiste porte souvent témoignage : l'interpellation du sujet par ce que l'on peut appeler la Voix de la légende et du mythe. Ce n'est donc qu'après avoir été le destinataire d'un récit premier,

⁵ S. Foote, *Tournament*, New York, Dial Press, 1949, XIII.

oral, qu'Asa peut à son tour accéder au statut de narrateur et prendre la relève du vieil esclave Billy Boy pour consigner par écrit l'histoire de Hugh Bart, son grand-père. Ainsi, dans *Tournament*, la soumission à la voix, à la parole, qui se définit, selon M. Blanchot, par « l'appétitude à rendre les choses absentes, à les susciter en cette absence⁶ », conditionne une double initiation : l'accès au savoir et à l'ordre de la Lettre (la Littérature) du petit-fils de Hugh Bart. Le narrateur est bien, conformément à son étymologie latine, *narrator*, celui qui raconte, mais aussi *narus*, celui qui sait, l'initié : la quête des origines et de l'identité débouche, pour Asa, sur la conquête du roman. Cet exemple impose une double conclusion : la première, bien que paradoxale, est cependant capitale : ce n'est pas le narrateur qui engendre la fiction, mais la fiction qui suscite un narrateur. Si, comme l'affirme Edmond Jabès, « les mots élisent le poète », alors on peut prétendre que la voix convoque cet artisan de fictions qu'est un romancier. La naissance de l'écrivain Asa est placée sous l'invocation et l'évocation d'un tiers présent/absent : la figure de l'Ancêtre, l'Absent, le Mort. Telle est bien la situation décrite dans le prologue ; le *Il*, la non-personne, l'absent du discours, est ainsi l'Autre constitué par le texte et inversement l'Autre par lequel le discours littéraire est rendu possible. Asa, d'abord auditeur fasciné de la geste de son grandpère, en devient ensuite, après avoir plongé dans une sorte de *flumen verborum*, le chroniqueur et le dépositaire. Ainsi, ce premier roman présente dans son prologue une situation emblématique de celle de l'écrivain sudiste qui, 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. Posons donc comme axiome, à la lecture de ce premier roman, que le Sujet tient un discours, mais qu'inversement le discours fonde le Sujet. *Tournament* révèle en outre – et c'est là ma deuxième conclusion – que le texte est d'abord, fondamentalement, « tissu de voix tressées ou tressantes⁷ » et que l'écriture, loin d'être, comme l'affirmait R. Barthes, « destruction de toute voix, de toute origine⁸ », vise au contraire, dans le roman sudiste, à préserver l'écho d'une voix et à retrouver une origine. Les romans suivant *Tournament* illustrent également la même emprise de la voix sur l'écriture. C'est le cas de la troisième œuvre de l'auteur intitulée *Love in a Dry Season* (1951), qui retrace le déclin d'une vieille famille patricienne du Sud, les Barcroft. Ces *grandissimes*, le Major Barcroft et sa fille Amanda, d'abord objets de regard (ils sont constamment épiés par les membres de la communauté), deviennent ensuite objets de discours incessants : leur vie est inlassablement relatée, commentée, véhiculée par la rumeur publique. En effet, la ville de Bristol,

⁶ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 135.

⁷ R. Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, 28.

⁸ R. Barthes, *Essais critiques : Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, 61.

symbole de l'urbanisation galopante qui a accompagné l'émergence du Nouveau Sud, voit son importance grandir au fur et à mesure que décline celle la famille Barcroft, incarnation de l'*Antebellum South*, de sorte que la ville accède au statut de protagoniste à part entière et « sa présence envahissante est assimilée au bruit d'un bavardage confus : c'est l'espace où circule la Rumeur (les on-dit), le lieu du bruissement continu des étonnements, des interrogations et des interprétations dont les occupants de la Maison sont l'objet, les uns après les autres⁹ ». On peut au fond assimiler la disparition des Barcroft à une triple absorption : dans le Regard (l'Œil de Bristol les capte dans son champ de vision), dans le Corps social (leur domaine est grignoté par l'extension urbaine) et dans la Rumeur (la Voix collective). Finalement cette œuvre où se joue, comme au théâtre la rivalité des deux inévitables modalités de la fiction – le regard et la voix – montre comment les représentants du vieux Sud sont lentement dépossédés de tout pouvoir d'action et de toute réalité pour être impitoyablement relégués au rang de curiosités historiques n'accédant à l'existence que par le regard et par la voix de ceux qui les observent ou narrent leur histoire. Les descendants de ces grandes familles deviennent ainsi des *topics*, des thèmes de conversation, alimentant l'incessant babil d'un sujet collectif et anonyme *They*, bruit de fond sur lequel s'élèvera la propre voix du romancier. Le phénomène et le procédé qu'illustre *Love in a Dry Season* ne sont pas sans rappeler ceux qui sont à l'œuvre dans la fiction sudiste ; n'est-ce pas au fond le sort commun de tous les acteurs prestigieux de l'*Antebellum South* que de finir en héros de légende ou de vastes fresques historiques, puis en personnages de romans ? On peut y voir, en tout cas, une des raisons justifiant le recours si fréquent à deux figures clés de la rhétorique sudiste, à savoir, *l'hypotypose* et *la prosopopée* qui ont toutes deux, maints romans l'attestent, partie liée avec la Voix, l'Oralité en général. La première présentifie les faits passés et traduit « en syntaxe le pouvoir fantastique de la mémoire¹⁰ », d'où le recours à des structures synthétiques où prédomine la répétition cyclique et rituelle, la seconde est « mise en scène des absents et des morts [...] qu'elle fait agir et surtout parler ainsi qu'on l'entend » précise P. Fontanier dans *Figures du discours*. Lorsqu'il fait œuvre d'historien et non plus de romancier, (mais la distinction n'est en fait guère pertinente pour lui) l'auteur se place encore sous la tutelle de la Voix, car la quête de la vérité, la recherche de ce qu'il nomme « le pourquoi et le comment » passent obligatoirement par le « défilé radical » de la parole. Alors que pour certains historiens et en particulier Michel de Certeau, « l'écriture ne parle du passé que pour l'enterrer¹¹ », pour l'écrivain de Memphis l'historiographie vise au

⁹ Ph. Jaworski, “Terre promise, terre conquise, terre vaine...” in *DELTA*, IV, mai 1977, 39.

¹⁰ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, 490.

¹¹ M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, 118-19.

contraire, selon la formule de son modèle J. Michelet, à « la résurrection du passé », et consiste essentiellement moins à rapporter un *faire* (actes ou geste) qu'à réactiver un *dire* (voix, discours) qui s'est tu : c'est un « exercice d'archéologie sonore¹² ». Il semble d'ailleurs qu'à l'instar de Michelet « le document écrit ne l'impressionne vraiment qu'à partir du moment où il se change en voix¹³ ». On en trouve une illustration exemplaire dans une nouvelle à caractère historique, “The Sacred Mound”, qui trouve son origine dans les actes du procès d'un Indien accusé de meurtre à la fin du XVIII^e siècle. Or, les faits que le greffier a consignés par écrit sont deux siècles plus tard présentés par l'auteur sous la forme d'un long monologue de l'accusé ; l'historien libère la voix de l'Indien du carcan de lettres qui la tenait prisonnière. De même, l'histoire de la bataille de Shiloh, relatée dans un roman du même nom, publié en 1952, est présentée sous la forme d'une alternance de témoignages de Nordistes et de Sudistes où chaque adversaire relate la bataille de son point de vue en faisant entendre une voix aux tonalités régionales fortement marquées. L'originalité de cette présentation tient à ce qu'elle bat en brèche un des principes les mieux établis du récit historique que J. Benveniste a défini comme « le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique autobiographique ». Benveniste précise en outre que dans le récit historique, « les événements sont posés comme ils se sont produits à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter d'eux-mêmes¹⁴ ». Or dans *Shiloh*, l'impersonnalité de la narration historique est évacuée au profit de la subjectivité du discours ; S. Foote part toujours de la Voix, du Discours, « chair vivante et subjective de l'histoire telle qu'elle s'est faite¹⁵ ». L'accent mis sur la subjectivité, la primauté accordée à l'oralité indiquent qu'une sorte de restitution s'opère dans l'œuvre : la parole est donnée à ceux qui n'ont jamais ou rarement fait entendre leurs voix. À la question fondamentale : comment dire l'histoire ?, l'auteur pourrait répondre « en faisant entendre la voix de ceux qui l'ont faite ou en furent les témoins ». Ainsi pour S. Foote l'opération scripturaire ne peut s'articuler que sur une rumeur de paroles qui, bien qu'évanouies aussitôt qu'énoncées, ne sont pas toutefois perdues à jamais ; *Shiloh* est une chambre d'écho où on les entend retentir : “There you hear the live men speak,” écrit l'auteur dans la postface. On relève également dans cette œuvre la trace d'un discours second, complémentaire du discours historique, dont la « structure propre se réfère non pas essentiellement à ce qui s'est passé, comme le fait

¹² P.-Y. Pétilion, “Grace Paley : Les Voix d'une histoire” in *Americana*, 1, 166

¹³ P. Viallaneix, *Michelet : Cent ans après*, PU de Grenoble, 1975, 15

¹⁴ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, 1966, 241.

¹⁵ Viallaneix, *op. cit.*, 20-21.

l'histoire, mais à ce qui est exemplaire¹⁶ ». En témoignent dans le texte les nombreuses références aux relais, souvent anonymes (*they say, it is said, etc.*) qui assurent la transmission de telle ou telle bribe d'information et contribuent à édifier le statut mythique ou légendaire de certaines grandes figures de la guerre de Sécession (Lee, Grant, Forrest, Stonewall Jackson). Les affleurements de cette veine légendaire, véritables irruptions du fabulatoire (de *fari*, parler), mettent en relief l'étroitesse des liens unissant le Dire (l'Écriture) et l'Ouï-dire (tout ce qui relève d'une instance narrative impersonnelle génératrice de mythes et de légendes que j'appellerai tout simplement la Voix). *Shiloh*, en tant que récit, est le produit de l'entrecroisement de ces deux modes discursifs : le premier étant instrument de connaissance c'est-à-dire de résurrection du passé et le second, processus de canonisation. Ainsi dans ses deux modalités – romanesque et historique – l'écriture de S. Foote est constamment sous-tendue de discours ; c'est la Voix qui insuffle vie et rythme à la Lettre. D'ailleurs, tout ce qu'écrit l'auteur passe, comme le disait G. Flaubert, par « l'épreuve du gueuloir » ; les phrases sont lues à haute voix et retouchées jusqu'à ce qu'elles se conforment au rythme de la langue parlée et prennent le grain de la voix. L'auteur a déclaré : “Everything I write I test by reading aloud or reading to myself, and there have to be speech rhythms in what I write. My style is based on speech always.”¹⁷ Ce style parlé, oral, est véritablement « un phénomène d'ordre germinatif » plongeant ses racines dans « la mythologie personnelle et secrète de l'auteur¹⁸ », dans son passé et dans son corps, car S. Foote est doué d'une véritable imagination de la voix qui semble s'exercer au détriment de la sensibilité visuelle. À ce propos, je citerai une fois encore l'auteur :

“I have a very small visual quality. When I read a book I do not see a scene. When I write a scene I do not see people moving around. It's verbal with me. I read words and they go in my mind as words, not pictures--I don't mean I'm totally blank so far as pictures go, but I mostly read words and commas and semicolons. And when I write it's words and commas and semicolons”¹⁹.

On ne saurait mieux illustrer l'idée que la Voix est le levain du récit et, qu'à l'instar de la poésie, le roman est pour l'auteur un art vocal visant à produire moins des effets de réel que des effets de voix. D'où cette imbrication caractéristique du Verbe (c'est-à-dire, tout ce qui relève de l'Oralité, du Dire et de l'Ouï-dire) et de la Lettre (l'Écriture). Le rôle de la Voix dans l'œuvre romanesque et historique de S. Foote, où la pratique sripturale se greffe sur un Dire, véhicule d'un mythe individuel ou collectif, qui interpelle le sujet et conditionne son accès à

¹⁶ M. de Certeau, *op. cit.*, 275.

¹⁷ E. Harrington, “Interview with Shelby FOOTE” in *Mississippi Quarterly*, XXIV, (automne 1971), 371.

¹⁸ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, 118 et seq.

¹⁹ E. Harrington, *op. cit.*, 370.

l'Écriture, démontre que l'extériorité vocale est le stimulant et la condition d'émergence de son opposé scripturaire qui en recueille et en préserve l'écho. Cette captation imaginaire du sujet par une instance verbale anonyme et diffuse – que j'ai, faute de mieux, appelé la Voix de la Légende – me paraît symboliser la situation de l'écrivain sudiste, lui-même séduit par le halo de légende entourant le Sud plus ou moins fictif qu'il prend pour modèle et, consciemment ou non, éternise dans ses écrits. Et ces œuvres à leur tour nous confrontent au paradoxe essentiel qu'une grande partie de la littérature sudiste semble affirmer contre l'évidence même de son être, c'est-à-dire contre la matérialité même de la lettre qui lui donne corps : à savoir que « c'est la parole, éphémère qui est indélébile, non l'écriture, monumentale²⁰ » et que la voix substance fluide et menacée est donc la vie même de la littérature.

²⁰ R. Barthes, *Essais critiques IV*, 346.