

## À l'ombre de la marge : les personnages reclus dans la littérature du Sud des États-Unis

Eva Gourdoux  
Université de Toulouse II

**D**ark House, soit la « maison sombre » ou la « maison des ténèbres », fut le premier titre de deux romans de William Faulkner, *Light in August* (*Lumière d'août*, 1932) et *Absalom, Absalom!* (*Absalon, Absalom!*, 1936). Ces deux ouvrages narrent le poids de l'héritage, de la mémoire, et la part d'ombre de l'histoire du Sud qui se concentre dans les ténèbres de demeures érigées avant la Guerre de Sécession et l'abolition de l'esclavage. Ces plantations abritent les secrets les plus obscurs : inceste, enfants illégitimes, relations interraciales taboues dans cette région conservatrice, les murs cachent et contiennent ce qui ne saurait être révélé au grand jour. Plus encore que des secrets, ces « dark houses » dissimulent des existences toutes particulières, celles de personnages qui y restent tapis, loin du tumulte du monde extérieur. Ces personnages de l'ombre sont reclus dans des plantations ou des maisons de ville. Vieilles filles, veufs désargentés, épouses malheureuses, jeunes filles mélancoliques, les personnages reclus évoluent loin des regards, à l'écart de la société diégétique.

Si l'ombre est la première demeure des reclus, tout à la fois protectrice et mortifère, elle est pourtant loin d'être inextricable. L'écriture de la réclusion est l'occasion de révéler ce qui est caché, d'extirper de l'ombre des personnages qui y sont pourtant voués. Cette analyse se propose d'étudier la représentation des personnages reclus dans un corpus de textes de trois auteurs du Sud des États-Unis : *Light in August* (*Lumière d'août*), *Absalom, Absalom!* (*Absalon, Absalom!*) et « A Rose for Emily » (« Une Rose pour Emily », 1930) de William Faulkner (1897-1962), les nouvelles (*Collected Stories*, 1980) de Eudora Welty (1909-2001) et les

nouvelles (*Complete Stories*, 1971) de Flannery O'Connor (1925-1964). Il s'agira d'étudier le statut éminemment ambigu de ces personnages de l'ombre pourtant au cœur de dynamiques textuelles, symboliques et littéraires, fondées sur des formes d'entrebâillement. Nous verrons que, dans le corpus, les personnages de l'ombre pourraient finalement être ceux du clair-obscur, simultanément dissimulés dans la diégèse et révélés par l'écriture.

Nous nous intéresserons d'abord au rôle des archétypes dans la représentation de la réclusion. En effet, les contextes culturel et littéraire du corpus ancrent ces textes dans le cadre régional du Sud : ces œuvres littéraires du Sud sous-entendent une définition de l'enfermement particulière, marquée par la nature même de la région. Les archétypes, communément synonymes de stase et d'immutabilité, sont mis en branle par les auteurs du corpus qui écrivent une réclusion relative. Leurs reclus, figures fantomatiques tiraillées entre deux mondes, sont des personnages profondément ambivalents, comme la deuxième partie s'attachera à le démontrer. Ce statut intermédiaire et marginal permet aux auteurs de traiter de sujets tabous, obscènes, développés à la faveur de l'obscurité pour mieux les mettre en lumière : comme nous le verrons dans une dernière partie, l'écriture éclaire ces existences cloîtrées en plongeant dans l'intériorité des personnages et en les confrontant à des révélations violentes, épiphanies salvatrices ou destructrices.

## Dans les ténèbres des archétypes ?

### L'enclave Sudiste

Dans *Absalon, Absalon !*, Goodhue Coldfield<sup>1</sup> se mure dans son grenier pour ne pas participer à la guerre de Sécession. Propriétaire d'une boutique et objecteur de conscience, il refuse de commercer avec les soldats et leurs familles. Le personnage semble aller à l'encontre de l'image archétypale d'un Sud fier et prêt à se battre pour conserver son mode de vie quoi qu'il en coûte. Reclus dans son grenier, Goodhue Coldfield préfère l'enfermement à la guerre, la mort à la Sécession. Bien qu'adoptant un comportement étonnant pour un personnage sudiste, Goodhue Coldfield s'inscrit tout de même dans la résistance au changement, et meurt pour la cause en laquelle il croit obstinément : il semblerait que le reclus soit incapable d'échapper aux fictions mythologiques liées au Sud. En effet, Jean Jamin constate le lien étroit qui lie le Mississippi à la notion d'enfermement dans *Faulkner, le nom, le sol et le sang* :

Dans cette terre voulue libre et de liberté qu'aurait dû être le Mississippi, la prison [...] est donc au commencement, comme l'est le verbe des saintes Écritures.<sup>2</sup>

Le Mississippi est ici la métonymie du Sud, région enclavée et archétypale au passé ambivalent. L'imaginaire collectif américain retient tout à la fois la superbe des plantations, la figure de la Belle, « les magnolias et les clairs de lune »<sup>3</sup>, et la violence de l'esclavage, puis celle de la ségrégation. Finalement, cette « schizophrénie culturelle »<sup>4</sup> [« *cultural schizophrenia* »] voit s'affronter la légende du Vieux Sud et l'histoire du Nouveau Sud. Inscrit dans le contexte de cette région, le personnage reclus se retrouve par conséquent au croisement de plusieurs archétypes : ceux, nombreux, liés aux fictions

mythologiques du Vieux Sud, et ceux attachés au concept même de réclusion.

En effet, la figure du reclus dépend d'archétypes bien connus du lecteur occidental. Si le reclus est la plupart du temps marginalisé et isolé dans la diégèse, il fait écho à des types de personnages précis tels que l'ermite (particulièrement dans la littérature médiévale) ou la sorcière (dans les contes et légendes). Si la vieille fille recluse n'est pas nécessairement un archétype, les élaborations littéraires de cette figure, notamment au XIX<sup>ème</sup> siècle, sont riches de résonances archétypales<sup>5</sup>. Dès lors, le personnage reclus s'articule autour d'un paradoxe originel : isolé, caché, obscur, il s'incarne pourtant dans des archétypes répandus dans la littérature et la culture occidentales.

Dans le corpus, cependant, les reclus évoluent dans un ancrage sociétal à part. Dans *The Mind of the South* (1941), W. J. Cash signale que la nation en son entier, au nord comme au sud, a bien conscience de cette différence culturelle :

Il existe d'ordinaire parmi nous (tant au Nord qu'au Sud) la conviction profonde que le Sud est un territoire autre, nettement différencié du reste de la nation américaine, et faisant montre en son sein d'une remarquable homogénéité.<sup>6</sup>

[*There exists among us by ordinary -both North and South - a profound conviction that the South is another land, sharply differentiated from the rest of the American nation, and exhibiting within itself a remarkable homogeneity.*]<sup>7</sup>

Le Sud revêt donc un statut particulier au sein de la nation : pour beaucoup, la région est l'incarnation de la lenteur, de l'hypermnésie<sup>8</sup>, elle est une enclave culturelle à part entière. Le Sud s'oppose à l'homogénéisation des États-Unis, et fait figure d'exception. Les progrès techniques, notamment, peinent à s'installer dans la région qui, au lendemain de la Grande Dépression, est la moins bien pourvue

<sup>1</sup> Goodhue Coldfield est le père de Rosa et Ellen Coldfield.

<sup>2</sup> Jean Jamin, *Faulkner, le nom, le sol et le sang*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 91.

<sup>3</sup> Tara McPherson emploie le terme « moonlight-and-magnolias South » (p. 77), littéralement « le Sud "clairs de lune et magnolias" » dans *Reconstructing Dixie, Race, Gender and Nostalgia in the Imagined South*, Durham, Duke University Press, 2003.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>5</sup> Nous penserons ici à Miss Havisham dans *Les Grandes espérances* [*Great Expectations*] (1861) de Charles Dickens. Le personnage est proche de la lanceuse de sort et de la figure archétypale de la sorcière.

<sup>6</sup> Ma traduction.

<sup>7</sup> W. J. Cash, *The Mind of the South*, New York, Vintage Books, 1941, p. xlvii.

<sup>8</sup> En ce qu'elle réactive sans cesse un passé mort, celui d'un Vieux Sud glorieux, avant la guerre de Sécession et la défaite des Confédérés en 1865.

en équipements électriques<sup>1</sup>. Les reclus de Faulkner, O'Connor et Welty se retrouvent isolés dans cette terre enclavée, sujets à la fois d'un enfermement inhérent à leur statut de reclus, d'un isolement dû à la nature profonde du Sud, et d'archétypes littéraires dont ils se font inévitablement l'écho.

### Un enfermement triple

Au cœur de ce Sud enclavé, les personnages reclus évoluent à l'ombre d'archétypes et de figures stéréotypées que le lecteur implicite reconnaît sans mal : la vieille fille et la figure de l'intellectuel, notamment, occupent les pages des trois auteurs du corpus qui en font un usage subversif. Flannery O'Connor, en particulier, dépeint les existences isolées de personnages ancrés dans les recoins reculés de la Géorgie rurale. Dans « Braves gens de la campagne » [« *Good Country People* »], Joy Hopewell n'a d'autre choix que de rester chez sa mère à cause de sa santé fragile et de son handicap (elle souffre d'une maladie cardiaque et a une jambe artificielle). Titulaire d'un doctorat en philosophie, Joy ne peut poursuivre une carrière académique à cause de sa condition : à la place, la jeune femme doit supporter les discours stéréotypés et creux de sa mère et de sa métayère, Mrs. Freeman, qui fait partie de ce que Mrs. Hopewell appelle les « braves gens de la campagne ». La nouvelle matérialise l'enfermement triple que subissent les personnages cloîtrés du corpus : de prime abord enfermés dans l'archétype du reclus, ils évoluent dans un espace à la fois clos et enclavé dans un Sud lui-même marginalisé.

Si Joy est surtout agacée par le fossé intellectuel qui la sépare de sa mère et de Mrs. Hopewell, son pendant masculin est contraint de quitter New York pour retrouver son Sud natal, Sud qu'il honnit. Asbury, de « Mon Mal vient de plus loin » [« *The Enduring Chill* »], écrivain raté, célibataire et sans perspective d'avenir, s'imagine à l'agonie, souffrant d'un mal inconnu mais à n'en pas douter mortel. Certain que la mort le guette, Asbury ne peut se faire à l'idée de mourir dans ce Sud qu'il pensait avoir quitté pour de bon : « La pensée de la mort lui était

devenue familière, mais non de la mort en un lieu si sordide.<sup>2</sup>» [« *He had become entirely accustomed to the thought of death, but he had not become accustomed to the thought of death here...* »<sup>3</sup>]. Asbury se retrouve reclus malgré lui dans une région enclavée qu'il déteste, une région pétrie de stéréotypes qu'il rejette. Lorsque sa mère lui fait remarquer qu'il pourrait écrire le prochain *Autant en emporte le vent* [« *Gone With the Wind* »], Asbury se crispe :

« Quand tu seras guéri, dit-elle, ça ne serait peut-être pas une mauvaise idée d'écrire un livre sur la région. Ça manque, un autre bon livre comme *Autant en emporte le vent*. »

Il sentit toutes les fibres de son estomac se contracter.<sup>4</sup>

[“When you get well,” she said, “I think it would be nice if you wrote a book about down here. We need another good book like *Gone With the Wind*.”

He could feel the muscles in his stomach begin to tighten.<sup>5</sup>

Tous deux reclus et physiquement entravés, les deux intellectuels d'O'Connor sont forcés de rester dans le Sud. Chez O'Connor, la réclusion se construit sur la nature archétypale de la région, prison à ciel ouvert vers laquelle les personnages sont contraints de retourner, si tant est qu'ils en soient jamais éloignés.

Chez Faulkner, Emily Grierson (« Une Rose pour Emily » [« *A Rose for Emily* »]) et Joanna Burden (*Lumière d'août*) sont deux exemples de vieilles filles ambiguës. Emily vit seule dans la demeure familiale à Jefferson, dans le comté fictif de Yoknapatawpha. Mystérieuse, voire secrète, elle se montre pourtant en compagnie de Homer Barron, si bien que les habitants de Jefferson s'attendent à ce qu'il demande sa main. Néanmoins, Barron disparaît soudainement sans avoir fait sa demande, et Emily se retire dans la maison familiale pour ne plus en sortir : elle donne des cours de peinture sur porcelaine aux enfants pendant « six ou sept ans », avant de fermer définitivement sa porte. Une trentaine d'années plus tard, alors âgée de soixante-quatorze ans, Emily meurt dans l'une des pièces du rez-de-chaussée. Quelque temps après son enterrement, des

<sup>1</sup> William J. Cooper et Thomas E. Terrill, *The American South : A History*, vo. II, Lanham, Rowman and Littlefield, 2009, p. 694.

<sup>2</sup> Flannery O'Connor, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, trad. Henri Morrisset et Cyril Laumonier, p. 579.

<sup>3</sup> Flannery O'Connor, *Complete Stories*, New York, Faber and Faber, 2009, p. 358.

<sup>4</sup> Flannery O'Connor, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 591.

<sup>5</sup> Flannery O'Connor, *Complete Stories*, op. cit., p. 370.

habitants de Jefferson se décident à pénétrer dans la maison. À l'étage, dans une pièce scellée depuis quarante ans, les visiteurs découvrent avec horreur le cadavre d'un homme allongé sur le lit, une mèche de cheveux gris sur l'oreiller adjacent au sien. Le lecteur comprend en même temps que le narrateur collectif qu'Emily a vraisemblablement dormi aux côtés du cadavre de Homer Barron : la recluse de Faulkner, vieille fille solitaire pour le lecteur comme pour le narrateur, a vécu avec un mari mort, une « absence de mari »<sup>1</sup> [« *nothusband* »] comme Faulkner aime à l'écrire. L'auteur se sert du statut de recluse de son personnage comme d'un écran de fumée pour créer une vieille fille subversive et ainsi jouer avec les codes de cet archétype.

Faulkner utilise le même procédé dans *Lumière d'août* à travers le personnage de Joanna Burden, vieille fille Yankee en territoire sudiste, marginalisée du fait de son ascendance. Loin de demeurer seule, Joanna entretient en vérité une liaison avec Joe Christmas, personnage à l'identité raciale ambiguë<sup>2</sup>. L'histoire familiale de Joanna, ses relations interraciales (elle s'occupe charitablement des noirs de la région, a des relations sexuelles avec un homme perçu comme noir) et son statut marital la placent à la marge d'une société cloisonnée qui prône la séparation des noirs et des blancs et le mariage. En outre, d'un point de vue narratif, Joanna hante le récit : bien que le lecteur apprenne sa mort dès le début du roman, la narration ultérieure la place pourtant au cœur de la diégèse. Morte mais vivante dans le même temps, Joanna occupe une place intermédiaire. Elle est, à l'instar de nombre de reclus, une figure fantomatique qui oscille entre deux mondes.

## Des figures fantomatiques

### Entre deux mondes

Dans *Lumière d'août*, Gail Hightower rend compte du statut intermédiaire du reclus : « Je n'appartiens

plus au monde des vivants, pense-t-il »<sup>3</sup> [« *I am not in life anymore* »<sup>4</sup>]. La formulation présente la vie comme un lieu dans lequel Hightower n'est pas. Le reclus est littéralement en-dehors de la vie, pièce inaccessible pour le personnage qui ne peut prétendre qu'à son seuil. Souvent décrit à la fenêtre, l'ancien révérend de Jefferson vit oublié de tous entouré des fantômes de son passé, des faits d'armes de ses ancêtres au suicide de son épouse. Le reclus se trouve ainsi entre deux mondes, un pied dans la vie, l'autre dans la tombe. Pour Olga Vickery, ce statut intermédiaire est une caractéristique de la solitude de l'intime : « Du fait de la qualité solipsiste du monde privé, chaque individu voit les autres comme une ombre, fantomatique et irréel, et c'est ainsi que les autres le voient également »<sup>5</sup> [« *Because of the solipsistic quality of the private world, each individual sees others and is himself seen as a shadow, ghostlike and unreal* »<sup>6</sup>]. Évoluant exclusivement dans un univers privé et solitaire, les reclus se muent en figures spectrales, ni tout à fait visibles ni totalement invisibles, entre deux mondes.

*Absalon, Absalon !* regorge de personnages fantomatiques, doublement marginalisés du fait de leur statut de personnages secondaires et de leur situation dans la diégèse. Henry Sutpen, notamment, compte parmi les fantômes du roman qui hantent les récits des différents narrateurs et les murs de la plantation. À la fin d'*Absalon, Absalon !*, Quentin se remémore le jour où il s'est introduit dans Sutpen's Hundred en compagnie de sa tante, Rosa Coldfield. Tous deux découvrent à cette occasion que Henry Sutpen, le fils de Thomas et Ellen Sutpen qui avait disparu plusieurs années auparavant après avoir tué Charles Bon, était en fait caché dans la plantation :

Le lit, les draps et l'oreiller jauni ; le visage jaune et décharné aux paupières closes et presque transparentes posé sur l'oreiller, les mains décharnées croisées sur la poitrine comme s'il était déjà un cadavre ; éveillé ou endormi, c'était la même chose et ce serait à jamais la même chose aussi longtemps qu'il vivrait [...].<sup>7</sup>

[...] *the bed, the yellow sheets and pillow, the wasted yellow face with closed, almost transparent eyes on the*

<sup>1</sup> William Faulkner, *Absalon, Absalon !*, trad. R.-N. Raimbault et Ch.-P. Vorce, Paris, Gallimard, 2000, p. 29.

<sup>2</sup> Ce qui n'est pas sans importance dans un Sud où le métissage [*miscegenation*] est particulièrement tabou. L'ascendance Nordiste de Joanna et a fortiori sa marginalité ne s'en trouvent que d'autant plus exacerbées.

<sup>3</sup> William Faulkner, *Lumière d'août*, trad. Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, 1935, p. 377.

<sup>4</sup> William Faulkner, *Light in August*, New York, Vintage International, 1990, p. 301.

<sup>5</sup> Ma traduction.

<sup>6</sup> Olga Vickery, *The Novels of William Faulkner*, Baton Rouge, Louisiana University Press, 1964, p. 67.

<sup>7</sup> William Faulkner, *Absalon, Absalon !*, *op. cit.*, p. 411.

*pillow, the wasted hands, crossed on the breast as if he were already a corpse; waking or sleeping it was the same and would be the same forever as long as he lived [...].*<sup>1</sup>

Le narrateur donne à voir un homme à demi-mort. L'adjectif « jauni » [« *yellow* »] qualifie à la fois la literie et Henry Sutpen : le personnage se confond avec le lit sur lequel il repose. Passage du temps et santé précaire se superposent dans cette utilisation de la couleur jaune, effaçant progressivement le personnage. La description de Henry n'est pas sans rappeler celle de Homer Barron (« Une Rose pour Emily » [« *A Rose for Emily* »]) dont le cadavre gît sur un lit poussiéreux :

Ce qui restait de lui, décomposé sous ce qui restait de la chemise de nuit, était devenu inséparable du lit sur lequel il était couché ; et sur lui, comme sur l'oreiller à côté de lui, reposait cette couche unie de poussière tenace et patiente.<sup>2</sup>

*[What was left of him, rotted beneath what was left of the nightshirt, had become inextricable from the bed in which he lay; and upon him and upon the pillow beside him lay that even coating of the patient and biding dust.]*<sup>3</sup>

Le narrateur décrit ce qu'il reste de Homer Barron : les lambeaux de sa chemise de nuit, son corps pourrissant, la description met en lumière le cadavre du personnage et sa vie passée<sup>4</sup>. Les deux personnages secondaires se retrouvent ainsi au centre d'un monde perdu, celui d'un passé révolu et poussiéreux et pourtant bien présent : Henry Sutpen (le vivant à moitié mort) et Homer Barron (le mort à moitié vivant), leurs corps ancrés dans le lit, sont littéralement indissociables du présent de la diégèse.

Rosa Coldfield, grande recluse d'*Absalom, Absalom !*, se fait la voix du passé au chapitre cinq du roman dans un long courant de conscience. Plus qu'un porte-voix, la recluse semble appartenir à ce passé, évanescence, vivante, mais enveloppée d'une aura morbide :

Sa voix ne cessait pas, simplement elle disparaissait. Il y avait cette vague obscurité à odeur de cercueil, saturée et sursaturée du parfum sucré de la glycine pour la seconde fois en fleur sur le mur extérieur, pressurée

distillée et quintessenciée par la violence tranquille du soleil de septembre, envahie de temps en temps par la bruyante turbulence d'une nuée de moineaux comme une souple badine qu'eût fait siffler un gamin désœuvré, et cette rance odeur de vieille chair féminine depuis longtemps embastillée dans sa virginité, tandis que l'observait le visage effaré et blafard au-dessus du vague triangle de dentelle aux poignets et à l'encolure depuis la chaise trop haute où elle avait l'air d'une enfant crucifiée ; et cette voix qui ne se taisait pas mais disparaissait dans les longues pauses puis reparaitait comme un ruisseau, un filet d'eau courant d'une étendue de sable sec à une autre [...].<sup>5</sup>

*[Her voice would not cease, it would just vanish. There would be the dim coffin-smelling gloom sweet and oversweet with the twice-bloomed wistaria against the outer wall by the savage quiet September sun impacted distilled and hyperdistilled, into which came now and then the loud cloudy flutter of the sparrows like a flat limber stick whipped by an idle boy, and the rank smell of female old flesh long embattled in virginity while the wan haggard face watched him above the faint triangle of lace at wrists and throat from the too tall chair in which she resembled a crucified child; and the voice not ceasing but vanishing into and then out of the long intervals like a stream, a trickle running from patch to patch of dried sand [...].*<sup>6</sup>

La description de Rosa Coldfield donne à voir une figure fantomatique à l'odeur rance, sa voix se dissipant dans l'air mortifère de la maison. La répétition du verbe « *to vanish* » (« disparaître ») en rapport avec la voix de Rosa confirme la dimension obsédante de la parole de la recluse qui se répand dans l'atmosphère « comme un ruisseau », incarnant le paradoxe d'un phénomène qui ne cesse de disparaître. Ainsi, plus encore qu'une figure intermédiaire, Rosa incarne le seuil, l'espace métaphorique qui sépare le présent du passé dont elle se fait le relais.

La plupart des reclus du corpus occupent ce statut liminaire : vivant à l'orée du monde, les personnages sont bien souvent piégés dans un espace-purgatoire, entre la vitalité et l'apathie et, a fortiori, la vie et la mort. La nouvelle « Livvie » de Welty saisit cet entre-deux : la vitalité de Livvie est entravée. Elle ne peut quitter ni son mari ni sa maison, et ne va jamais au-delà de la Piste Natchez

<sup>1</sup> William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, New York, Vintage Books, 1995, p. 373.

<sup>2</sup> William Faulkner, « Une Rose pour Emily », *Une Rose pour Emily*, Paris, Gallimard, 2002, p. 32.

<sup>3</sup> William Faulkner, « A Rose for Emily », *Collected Stories*, New York, Vintage International, 1995, p. 130.

<sup>4</sup> *Ibid.* : Le narrateur décrit un moment suspendu à travers la liste des objets trouvés dans la chambre de Barron (son costume, ses chaussures, ses chaussettes), témoins d'un passé qui semble encore bien présent.

<sup>5</sup> William Faulkner, *Absalom, Absalom !*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>6</sup> William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, *op. cit.*, p. 8.

[*Natchez Trace*]. Dans « At the Landing », nouvelle issue du même recueil que « Livvie » (*The Wide Net and Other Stories*), Jenny Lockhart vit recluse chez son grand-père. À la mort de ce dernier, la mélancolique Jenny se met à errer dans la campagne, sans but véritable. Du fait de son manque de vitalité, le personnage semble au seuil de la vie, au seuil de la mort. La fin de la nouvelle cristallise cet état intermédiaire en laissant planer le doute sur l'état de la recluse qui vient de subir un viol :

« – Dort-elle ? Est-elle sous l'effet d'un sort ? Ou bien est-elle morte ? demanda une petite femme à l'œil vif qui vint regarder par la porte avant de se faufiler jusqu'aux hommes désormais en pleine réflexion à l'extérieur. Sa question était si précise qu'elle leva même trois doigts en l'énonçant.

– Elle attend Billy Floyd, dirent-ils. »<sup>1</sup>

[*"Is she asleep? Is she in a spell? Or is she dead?" asked a little old bright-eyed woman who went and looked in the door, and crept up to the now meditating men outside. She was so precise in her question that she even held up three rheumatic fingers when she asked.*

*"She's waiting for Billy Floyd," they said.]*<sup>2</sup>

Jenny évolue entre deux mondes sans trouver sa place, et ce jusqu'à la fin de la nouvelle. Lecteur comme personnages ne peuvent conclure à la mort de Jenny, mais ils ne peuvent guère être certains qu'elle soit en vie non plus. Jenny est un personnage fantomatique, en errance. Son isolement la conduit d'ailleurs à subir deux viols : la nature intermédiaire des reclus et leur marginalité peuvent les exposer à des violences terribles qui, loin de les réveiller, prolongent leur léthargie.

### À la faveur de l'obscurité

La nature intermédiaire de ces figures de l'ombre permet au narrateur de traiter de transgressions particulièrement répréhensibles dans le Sud de la ségrégation, notamment celle concernant le « mélange des races » [*« miscegenation »*]<sup>3</sup>. En effet, le statut marginal des reclus est l'occasion pour le narrateur de décrire les tabous de la société de

référence, en profitant de la mise à l'écart des personnages : la réclusion se fait le lieu d'événements tabous et ineffables qu'elle met en lumière et en mots.

Le tabou des relations interraciales, récurrent dans l'œuvre de Faulkner, est au cœur des intrigues d'*Absalom, Absalom !* et de *Lumière d'août*. Dans le premier roman, Thomas Sutpen épouse Eulalia Bon alors qu'il est contremaître dans une plantation à Haïti. Sutpen découvre que Eulalia est en partie noire alors qu'il pensait qu'elle était d'origine espagnole. À la suite de cette découverte, Sutpen abandonne Eulalia et leur jeune fils, Charles. Ce dernier sera tué par Henry Sutpen, son demi-frère, lorsque ce dernier sera sur le point d'épouser sa sœur, Judith, et de répéter la transgression des barrières interraciales. Le mariage de Charles Bon et Judith Sutpen aurait transgressé deux tabous : celui de l'inceste et celui du mélange des races. Or, Henry semble bien plus incommodé par le mélange des races que par l'inceste, comme en témoigne le dialogue entre Henry et Charles imaginé par Quentin : « Alors c'est le mélange de races, ce n'est pas l'inceste que tu ne peux tolérer »<sup>4</sup> [*« So it's the miscegenation, not the incest which you can't bear »*]<sup>5</sup>. Pour Henry, la relation interraciale est plus dangereuse que la relation incestueuse. Cette crainte viscérale du mélange des races conduit Henry à tuer Charles. Thomas Sutpen a également une fille d'une esclave noire, Clytemnestra (surnommée Clytie), qui vivra en recluse dans la plantation de son père toute sa vie. Clytie hante les murs de Sutpen's Hundred, la plantation érigée par Thomas Sutpen : personnage discret, Clytie incarne pourtant la permanence, à la fois mise à l'écart de la société et parfaitement intégrée au microcosme de la plantation, malgré son identité raciale. Selon Diane Roberts, « la figure noire se devait d'être isolée et ségréguée, et non assimilée. Pourtant elle était bien souvent assimilée, invisible. Les blancs craignaient cela plus que tout »<sup>6</sup> [*« Blackness was to be isolated and segregated, not assimilated. Yet it so often was*

<sup>1</sup> Ma traduction.

<sup>2</sup> Eudora Welty, *The Collected Stories of Eudora Welty*, « At the Landing », New York, Harcourt, 1980, p. 258.

<sup>3</sup> Utilisé pour la première fois par David Goodman Croly dans *The Theory of the Blending of the Races, Applied to the American White Man and Negro* (1863), le terme « miscegenation » provient du latin « miscere » (mélanger) et « genus » (race). Il fait référence aux relations inter-raciales, et notamment celles entre blancs et noirs.

<sup>4</sup> William Faulkner, *Absalom, Absalom !*, op. cit., p. 395.

<sup>5</sup> William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, op. cit., p. 356.

<sup>6</sup> Ma traduction.

*assimilated, invisible. Whites feared this above all* »]<sup>1</sup>. Clytie symbolise le fruit du tabou du mélange des races, l'accomplissement de l'assimilation des noirs au monde des blancs. Plus encore, elle agit comme un véritable lien entre les blancs et les noirs du roman :

[...] Clytie devient le maître de la destinée des êtres et des choses, ce qui lui permet de transcender le temps historique d'assimiler le passé et le présent pour créer le futur, et de s'affirmer comme un lien entre les générations des Sutpen, entre les Blancs et les Noirs.<sup>2</sup>

La recluse, personnage secondaire que le lecteur croise peu, œuvre dans l'ombre et revêt une importance capitale tant d'un point de vue symbolique que narratif : Clytie, dont les pensées et motivations restent inconnues du lecteur, fait voler en éclats l'ordre bien défini de la plantation qu'elle dirige après la mort de Sutpen : elle y mettra le feu à la fin du roman et périra dans les flammes.

Ainsi, chez Faulkner, les relations interraciales sont toujours à l'origine de malheurs : la mort de Clytie, Henry et Charles Bon dans *Absalom, Absalom !*, celle de Joanna Burden et Joe Christmas dans *Lumière d'août*. La relation de ces derniers met en scène le tabou dans toute sa corporalité : les rapports sexuels de Joanna et Joe sont décrits à plusieurs reprises. Violents, ancrés dans un jeu de domination dont le lecteur ne saurait dire lequel des deux le mène, ces rapports interraciaux aboutissent au meurtre de Joanna par Joe et à la castration et au meurtre de ce dernier. Le narrateur s'empare du plus ultime des tabous sudistes à la faveur de l'obscurité dans laquelle baignent les personnages, le statut marginal de ces derniers permettant l'écriture de transgressions. L'enfermement est le lieu privilégié de la mise en scène de tabous, d'événements horribles. L'écriture de la réclusion éclaire des transgressions vouées à rester innommables et les existences de personnages voués à l'ombre, permettant ainsi de mettre en lumière leur intériorité.

## Mises en lumière

### Écritures de l'intériorité

L'écriture de la réclusion dépend d'un paradoxe originel : écrire les existences cloîtrées de protagonistes pourtant soustraits au regard. Le reclus, par définition, est inaccessible, caché. Toutefois, le narrateur donne à voir ses actions, pensées, fêlures et tourments : la réclusion des personnages est l'occasion de plonger dans leur intériorité.

Afin de rendre compte de l'intériorité de ses personnages, Welty alterne les techniques narratives, parfois dans le même texte. Les types de discours se chevauchent et s'enchaînent en autant d'allers-retours dans le monde intérieur des reclus, comme dans « Mort d'un vendeur ambulancier » [*« Death of a Travelling Salesman »*]. R. J. Bowman, vendeur itinérant pour une entreprise de chaussures, tombe en panne en pleine campagne. Il cherche assistance auprès d'une femme qui habite non loin de là : il attendra chez elle le retour d'un homme qu'elle appelle « Sonny » afin qu'il l'aide. À mesure que la nouvelle avance, Bowman se rend compte que toutes ses idées préconçues sont fausses : son hôtesse, qu'il pensait âgée, est en fait jeune et enceinte. Sonny, dont il pensait qu'il était le fils de la femme, n'est autre que son mari. Néanmoins, avant que tout cela ne lui soit révélé, le narrateur s'attarde sur la fatigue et l'amertume grandissantes de Bowman qui ne parvient pas à expliquer ce qu'il ressent, ni même ce qu'il voit :

Il se sentait étrangement désarmé et amer. Maintenant qu'il pouvait partir, il désirait rester. De quoi le privait-on ? [...] Il pensa à la manière dont elle s'était éloignée de lui et avait rejoint Sonny, dont elle avait afflué vers lui. Il tremblait de froid, il était épuisé, et cela n'était pas juste.<sup>3</sup>

[*He felt strangely helpless and resentful. Now that he could go, he longed to stay. Of what was he being deprived? [...] He thought of the way she had moved away from him and gone to Sonny, she had flowed toward him. He was shaking with cold, he was tired, and it was not fair.*]<sup>4</sup>

Au sein de la focalisation interne, le narrateur fait un usage récurrent du discours indirect libre. Les

<sup>1</sup> Diane Roberts, *Faulkner and Southern Womanhood*, Athens, The University of Georgia Press, 1994, p. 91.

<sup>2</sup> Régine Robin, « *Absalom, Absalom!* » dans Viola Sachs, *Le Blanc et le Noir chez Melville et Faulkner*, Paris, Moutons & Cie, 1974, p. 102.

<sup>3</sup> Ma traduction.

<sup>4</sup> Eudora Welty, *Collected Stories, op. cit.*, « *Death of a Travelling Salesman* », p. 126.

pensées de Bowman sont successivement rapportées de manière indirecte à l'aide du verbe « penser » [« *to think* »] et au discours indirect libre (« [...] et cela n'était pas juste », [...] *and it was not fair* »), accordant ainsi une surface textuelle toujours plus étendue aux tourments du personnage. L'écriture de Welty, lieu privilégié de l'émotion et du lyrisme, met en lumière l'immense solitude de ses personnages. Bowman se rend compte du vide de son existence lorsqu'il comprend que ses hôtes partagent une intimité qui lui est inconnue : les rôles s'inversent alors, et le visiteur devient le reclus, rongé par la solitude qui s'attaque physiquement à lui sous la forme d'une crise cardiaque qui l'emportera à la fin de la nouvelle.

Welty s'intéresse aux microcosmes, aux mondes particuliers de figures particulières, marginales mais non moins riches. Les reclus peuvent également donner accès à leurs pensées aux lecteurs via le discours direct, comme dans *Absalom, Absalom!*. Rosa Coldfield s'y exprime en un long courant de conscience, technique que Welty utilise également dans ses nouvelles. La recluse s'adresse à la fois à Quentin et au lecteur et ponctue son discours de commentaires entre parenthèses :

Mais nul ne saurait vous dire comment j'enfilai l'allée, passai devant les parterres de fleurs d'Ellen dévastés et remplis d'herbes folles et parvins jusqu'à la maison, cette carcasse, ce cercueil-chrysalide (aussi pensai-je) et lit nuptial de la jeunesse et du chagrin, pour découvrir que je n'étais pas arrivée trop tard, comme je le croyais, mais trop tôt.<sup>1</sup>

[*But they cannot tell you how I went up on the drive, past Ellen's ruined and weed-choked flower beds and reached the house, the shell, the (so I thought) cocoon-casket marriage-bed of youth and grief and found that I had come, not too late as I had thought, but come too soon.*]<sup>2</sup>

Ce sont *les voix* (et non pas seulement *la voix*) de Rosa Coldfield qui s'entrecroisent dans ce courant de conscience. La narration donne au lecteur un accès privilégié aux zones d'ombre du récit. En plus de dévoiler directement les pensées de Rosa Coldfield, l'utilisation du courant de conscience permet de communiquer des informations inédites. O'Connor met également en lumière l'intériorité de ses

personnages, mais d'une manière bien plus violente : elle écrit l'intériorité dans la grâce, dans le moment de la révélation qui s'impose aux reclus.

## Épiphanies et révélations

Les reclus sont bien souvent les réceptacles de révélations violentes et inévitables. Ainsi, Faulkner utilise ses reclus comme instruments de révélation : dans *Absalom, Absalom!*, le lecteur apprend en même temps que Quentin et Shreve<sup>3</sup> que Henry Sutpen est vivant. Le dialogue qui s'installe entre Quentin et Henry traduit la puissance de cette révélation :

Et vous êtes... ? Henry Sutpen. Et vous êtes ici... ? Depuis quatre ans. Et vous êtes revenu chez vous... ? Pour mourir. Oui. Pour mourir ? Oui. Pour mourir. Et vous êtes ici... ? Depuis quatre ans. Et vous êtes... ? Henry Sutpen.<sup>4</sup>

[*And you are—? Henry Sutpen. And you have been here ? Four years. And you came home—? To die. Yes. To die-? Yes. To die. And you have been here—? Four years. And you are—? Henry Sutpen.*]<sup>5</sup>

La structure chiasmique du dialogue permet de lier le récit de Quentin au présent de la diégèse en remontant le fil des propos et incarne la surprise causée par la révélation. La nouvelle paraît invraisemblable, et le narrateur revient en arrière pour exprimer sa nature surprenante. Henry Sutpen, bien que personnage secondaire, se retrouve au cœur de l'ultime révélation du roman. Outre Henry, Rosa Coldfield (*Absalom, Absalom!*) révèle à Quentin et au lecteur sa version des événements survenus à Sutpen's Hundred et Emily Grierson est la source d'une découverte macabre et scandaleuse. Les reclus façonnent les révélations, soit par leurs actions, soit par leurs mots. Le narrateur se sert des personnages de l'ombre pour témoigner de la violence de ce dont ils sont témoins ou bien pour choquer directement le lecteur implicite dans des révélations obliques, comme dans « Une Rose pour Emily » qui laisse le lecteur à l'orée de la compréhension.

En revanche, O'Connor met ses reclus directement face à des révélations divines particulièrement choquantes et impitoyables. Les

<sup>1</sup> William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, op. cit., p. 164.

<sup>2</sup> William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, op. cit. p. 136.

<sup>3</sup> Shreve McCannon est le camarade d'université de Quentin Compson. Tout au long d'*Absalom, Absalom!*, il écoute et commente le récit de Quentin.

<sup>4</sup> William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, op. cit., p. 411.

<sup>5</sup> William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, op. cit., p. 373.

personnages sont confrontés à la grâce, secours surnaturel devant permettre aux hommes de trouver leur Salut<sup>1</sup>. Dans les nouvelles d'O'Connor, comme l'écrit André Bleikasten, « [...] la grâce terrasse, assomme, aveugle, brûle, glace, déchire, et la révélation qu'elle apporte est d'abord révélation douloureuse du néant de soi. »<sup>2</sup> Asbury (« Mon Mal vient de plus loin »), comme tous les personnages d'O'Connor, se retrouve confronté à la grâce divine à la fin de la nouvelle. Allongé sur son lit et affaibli, il aperçoit le Saint-Esprit et le reste de sa vie, dominé par la terreur :

Asbury blêmit. L'ultime voile d'illusion fut arraché de ses yeux comme par un tourbillon. Il sut que, jusqu'à sa dernière heure, débile et tourmenté par la souffrance mais toujours s'accrochant à la vie, il devrait affronter une terreur purificatrice. Un faible cri s'échappa de ses lèvres, une dernière et vaine protestation. Le Saint-Esprit avec son blason non de feu mais de glace continuait implacablement de descendre sur lui.<sup>3</sup>

[Asbury blanched and the last film of illusion was torn as if by a whirlwind from his eyes. He saw that for the rest of his days, frail, racked, but enduring, he would live in the face of a purifying terror. A feeble cry, a last impossible protest escaped him. But the Holy Ghost, emblazoned in ice instead of fire, continued, implacable, to descend.]<sup>4</sup>

La nouvelle s'achève non pas sur le personnage principal de la nouvelle mais sur le mouvement vertical du Saint-Esprit qui descend, lentement mais sûrement, sur Asbury. Comme souvent chez O'Connor, point de clôture en cette fin de nouvelle : le texte s'arrête en plein élan. Le mouvement de l'écriture promet une révélation définitive et ne fait que décrire un processus interminable d'apparition. L'écriture met en lumière les personnages de l'ombre au moyen d'épiphanies glaçantes auxquelles ils ne peuvent échapper dans des scènes d'entrebâillement où le lecteur entrevoit une réalité terrifiante.

Les écritures de la réclusion de William Faulkner, Eudora Welty et Flannery O'Connor dévoilent les existences particulières de protagonistes que ni le lecteur, ni les autres personnages ne devraient

apercevoir. À ciel ouvert ou entre les murs d'une plantation, les reclus n'échappent pas à l'écriture de leurs pensées et de leurs actes. Ces personnages si familiers au lecteur implicite sont à la fois hyper-définis, car dépendant d'archétypes ancrés dans la culture et la littérature occidentales, et quasiment invisibles, fantomatiques du fait de leur isolement spatial et social. Les reclus occupent un statut intermédiaire qui permet au narrateur de mettre en scène les transgressions les plus terribles, souvent loin du regard des autres personnages, mais toujours sous les yeux du lecteur. L'écriture éclaire les existences de ces personnages de l'ombre en mettant en lumière leur intériorité par le biais de techniques narratives qui privilégient l'expression des personnages et au travers d'épiphanies éminemment violentes et impitoyables : ombre de la réclusion, lumière de l'écriture, les personnages reclus se déclinent en clair-obscur.

## Bibliographie

- BLEIKASTEN, André, *Flannery O'Connor, In Extremis*, Paris, Belin, 2004.
- CASH, W. J., *The Mind of the South*, New York, Vintage Books, 1941.
- COOPER, William J. et Thomas E. Terrill, *The American South: A History*, vo. II, Lanham, Rowman and Littlefield, 2009.
- FAULKNER, William, *Absalom, Absalom!*, New York, Vintage Books, 1995 ; *Absalon, Absalon !*, Paris, Gallimard, 2000.
- , *Light in August*, New York, Vintage International, 1990 ; *Lumière d'août*, Paris, Gallimard, 1935.
- JAMIN, Jean, *Faulkner, le nom, le sol et le sang*, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- MCPHERSON, Tara, *Reconstructing Dixie, Race, Gender an Nostalgia in the Imagined South*, Durham, Duke University Press, 2003.
- O'CONNOR, Flannery, *Complete Stories*, New York, Faber and Faber, 2009 ; *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009.

<sup>1</sup> André Bleikasten, *Flannery O'Connor, In Extremis*, Paris, Belin, 2004, p. 94 : « Selon la théologie chrétienne, la grâce est une assistance surnaturelle qui doit permettre aux hommes d'accomplir la volonté de Dieu et d'assurer leur Salut. Elle est, comme disent les évangélistes, ce qui nous sera donné par surcroît – don immérité et sans contre-don possible, pur effet de la miséricorde divine. »

<sup>2</sup> André Bleikasten, *op. cit.*, p. 96.

<sup>3</sup> Flannery O'Connor, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 603.

<sup>4</sup> Flannery O'Connor, *Complete Stories, op. cit.*, p. 382.

- ROBERTS, Diane, *Faulkner and Southern Womanhood*, Athens, The University of Georgia Press, 1994.
- SACHS, Viola, *Le Blanc et le Noir chez Melville et Faulkner*, Paris, Moutons & Cie, 1974.
- VICKERY, Olga, *The Novels of William Faulkner*, Baton Rouge, Louisiana University Press, 1964.
- WELTY, Eudora, *The Collected Stories of Eudora Welty*, New York, Harcourt, 1980.