

Eudora Welty de A à Z : L'Amérique à la lettre

Géraldine Chouard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/1183>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Géraldine Chouard, « Eudora Welty de A à Z : L'Amérique à la lettre », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2002, mis en ligne le 09 janvier 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/1183>

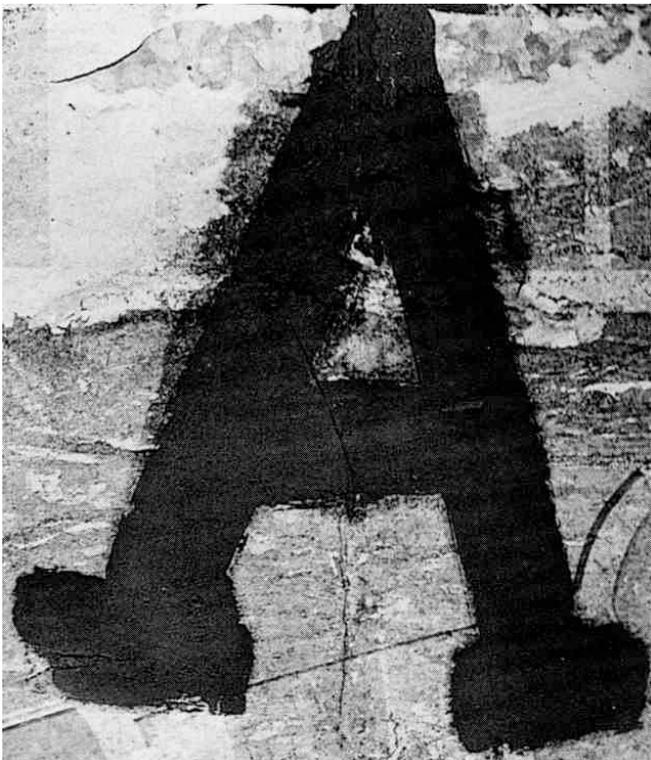
Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Eudora Welty de A à Z : L'Amérique à la lettre

Géraldine Chouard



comme Alphabet

« We start from scratch and words don't, which is the thing that matters-matters over and over again » (*The Eye of the Story* 134).

- 1 Ecrire, selon Welty, c'est en somme s'engager dans une histoire avec les mots, qui eux en ont déjà une, et même plusieurs. Travaillés par le temps, investis d'un sens qu'ils ont eu ailleurs et dont ils portent la trace, les mots ont une identité redéfinie à chacun des textes

où ils figurent. Ecrire, c'est s'inscrire dans la vaste dialectique du déjà-dit et de l'inédit, c'est prendre (se donner) les mots pour se refaire une langue à soi. La formule de Welty laisse apparaître en filigrane la métaphore du patchwork, qui opère à partir de matériaux d'occasion (« odds and ends ») redispésés pour former de nouveaux arrangements, toujours originaux. Ainsi, l'écriture n'est autre que l'exécution d'un lien entre les mots, à points lâches ou à points serrés, un travail de petite main qui est toujours, par définition, une affaire de seconde main.

- 2 Il faut prendre ce principe à la lettre : chez Welty en effet, l'amour des mots commence avec l'amour des lettres. Et Welty rejoint ici Nabokov (son contemporain, dix ans plus jeune) qui concevait l'écriture comme le réagencement infini des lettres de l'alphabet, qui, elles, restent toujours les mêmes. Comme le rappelait en effet Paduk dans *Bend Sinister* (1947), les mots, à commencer par les noms propres, relèvent tous, par anaphore, d'une forme ou d'une autre d'anagramme : « one should constantly bear in mind that all men consist of the same twenty-five [sic] letters variously mixed » (61).
- 3 Tandis que Nabokov évoquait dans *Speak, Memory* (1959) ses premiers cubes de bois où figuraient des lettres de couleur, objets de jeu pour l'enfant qu'il était, et de fascination pour l'écrivain qu'il allait devenir, Welty laisse à son tour parler sa mémoire et se souvient de l'émotion que faisait naître en elle la découverte de la calligraphie des lettres sur les pages de ses premiers livres, et plus particulièrement des letrines enchanteresses à l'ouverture de chaque chapitre :

In my own story books, before I could read them for myself, I fell in love with various winding, enchanting-looking initials drawn by Walter Crane at the heads of fairy-tales. In « Once upon a time, » an « O » had a rabbit running it as a treadmill, his feet upon flowers. When the day came, years later, for me to see the Book of Kells, all the wizardry of letter, initial, and word swept over me a thousand times over, and the illumination, the gold, seemed a part of the world's beauty and holiness that had been there from the start. (*One Writer's Beginnings* 9)
- 4 De toutes les voyelles, c'est le « O » qu'elle préfère : le « O » de « Once (upon a time) », le « O » des mots « love », « book », « word », « world », « gold » et « holiness », qui donne à son attachement un caractère quasi sacré. Mais c'est aussi le double « O » de « moon » où le signifiant englobe le signifié qu'il désigne. Welty découvre à l'âge de six ans la splendeur ronde de l'astre lunaire, dont le halo lumineux auréole une large part de son œuvre :

For the first time it met my eyes as a globe. The word "moon" came into my mouth as though fed to me out of a silver spoon. Held in my mouth the moon became a word. It had the roundness of a Concord grape Grandpa took off his vine and gave me to suck out its skin and swallow whole, in Ohio. (*One Writer's Beginnings* 10)
- 5 L'alphabet est aussi chez Welty la métaphore d'un certain type d'ordre susceptible de désunir le masculin et le féminin. Contrairement au juge M. McKelva qui, dans *The Optimist's Daughter*, avait rangé ses dossiers par ordre alphabétique, Mrs McKelva, elle, avait choisi pour les tiroirs de son secrétaire un classement tout à fait idiosyncratique, que sa fille Laurel découvre après sa mort : « There were twenty-six pigeonholes, but her mother had stored things according to their time and place [...] not by ABC » (135). A l'ordre alphabétique, Becky opposait le temps vivant de sa conscience et de sa sensibilité, rassemblant des objets hétéroclites qui avaient compté à diverses époques de sa vie. Elle avait ainsi réinventé en quelque sorte son propre alphabet de la temporalité.
- 6 Parcourir Welty à travers la grille de l'alphabet, c'est explorer, par le biais d'un certain éparpillement, les motifs privilégiés d'une oeuvre d'une éblouissante densité. Il y avait à

l'origine le désir d'ouvrir des perspectives transversales pour tenter d'en saisir la substance à la lettre, dans les marges (ou les franges) d'un discours critique classique (linéaire), à travers des thèmes, figures et formes librement articulés. En admettant le principe d'une certaine incohérence, dont Barthes a pu dire (à propos de la forme fragmentaire qu'il avait choisie pour son autobiographie) qu'elle était « préférable à l'ordre qui déforme » (*Roland Barthes par Roland Barthes* 97).

- 7 A chaque lettre, il a fallu opérer un choix unique, et du même coup, renoncer à tous les autres. Ce qui n'exclut pas pour autant une sorte de réverbération mobile de thèmes secondaires ou d'éléments parallèles sous-jacents qui accentuent la diversité du propos. De même que l'anagramme s'attache à découvrir « les mots sous les mots » (selon l'expression de Jean Starobinski appliquée aux anagrammes de Saussure), l'abécédaire est une forme susceptible de s'iriser intérieurement de la diaprure des options alternatives.
- 8 De lettre en lettre, d'une lettre à l'autre, les motifs mis en relation réticulaire ont ainsi formé, à la lettre, un *patchwork*, le lieu d'un simple côte-à-côte, fondé sur un régime de contiguïté privilégiant contact, contraste et différence, sur le mode de la connexion sensible ou de l'entrelacs, hors de toute unité organique. Loin de recouvrir l'oeuvre weltienne dans son ensemble, ce patchwork invite à une lecture à plusieurs entrées, en toute licence, dans tous les sens. Pour tenter d'en soulever, de quelque façon, l'essence.

Image2comme Bricolage

- 9 Welty a toujours témoigné d'un goût marqué pour le bricolage. Au sens littéral, son oeuvre de fiction met en scène une figure de bricoleur : il s'agit, dans *The Optimist's Daughter*, de Phil Hand, architecte de son métier (l'onomastique est certes un peu appuyée), l'époux de l'héroïne Laurel, disparu au début de leur mariage, quelque vingt ans avant le début de l'histoire, et dont le souvenir de la mort, alors que Laurel vient de perdre son père, relance une douleur qu'elle croyait passée. Si le roman est l'histoire d'un (immense) travail de deuil (du père, du mari, de l'enfance et de bien d'autres choses encore, selon le principe qu'une perte en réactualise toujours d'autres), cette affaire de compromis dont le propre est de restituer un semblant d'ordre dans la débâcle de la mort relève d'une forme de bricolage. Ou pour le dire autrement, le bricolage apparaît ici comme la plus juste métaphore du deuil. L'apaisement du tourment intérieur de la conscience de Laurel s'accompagne du souvenir de son bricoleur de mari, qui dans son atelier, à Chicago, passait un temps infini à souder, clouer, réparer, à donner forme et sens à des matériaux hétéroclites et à tirer de cette besogne une gratification personnelle : « I get a moral satisfaction out of putting things together » (*OD* 161). On est tenté d'y voir l'image même de l'expérience de l'écriture chez Welty, dont le type de fonctionnement est de nature combinatoire.
- 10 Empilement, chevauchement, télescopage, « The Still Moment » (*The Wide Net*) met en scène, par d'autres biais, cette loi irréductible du langage comme bricolage. Située sur la piste des Natchez, la nouvelle explore les formes du visible, à travers trois hommes (l'artiste Audubon, le brigand Murrell et le prédicateur Lorenzo Dow) dont les regards respectifs se portent sur un même objet, un héron mort, et ne voient pas la même chose. Confronté à la question de la représentation, l'artiste prend acte du caractère fragmentaire de sa propre vision, comme l'est en réalité toute perception :
- He knew that the best he could make would be, after it was apart from his hand, a dead thing and not a live thing, never the essence, only a sum of parts. (*CS* 198)
- 11 Le bricolage atteint une dimension ontologique, qui révèle la disjonction intrinsèque du vivant (« The Idea of Separateness », *CS* 198). Et il faut ici revenir à Lévi-Strauss qui a

donné à cette affaire de bricolage ses lettres de noblesse. Dans *La Pensée sauvage*, Lévi-Strauss montre ainsi que la « première démarche pratique » du bricoleur est toujours « rétrospective » en ce sens qu'il doit se retourner vers « un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux », en faire « l'inventaire » afin de choisir « les réponses possibles » au problème qu'il se pose. Il travaille ainsi à partir d'éléments de base « pré-contraints », des objets hétéroclites qui « constituent son trésor » et qu'il peut permuter selon ses critères de décision propres (28). Du choix opéré (cas par cas) dépend le sens même de ce qu'il produit, qui entraîne à chaque fois « une réorganisation complète de la structure » (29). Quand on bricole, on fait avec ce que l'on a, on s'en arrange.

- 12 Plurielle, hétérogène, diverse, l'oeuvre de Welty relève de cette poétique de l'accommodement. Prenant corps dans un réseau de filiations diverses, qu'elle exploite avec une originalité iconoclaste, elle révèle la puissance de transformation de genres littéraires aussi différents que possible, dont elle réactualise le sens. *The Robber Bridegroom* (1942) entrecroise roman historique et conte traditionnel. Pour ce roman des origines, Welty choisit de revenir à la genèse de la nation américaine et ancre son récit dans le Mississippi de la fin du XVIII^{ème} siècle, mais récrit l'histoire en empruntant de nombreux éléments au conte des frères Grimm (à commencer par son titre). *Delta Wedding* (1946) reprend, pour la dévoyer, la tradition de la pastorale américaine, *The Ponder Heart* (1954) emprunte à la romance pour mieux en transgresser les règles, tandis que *The Golden Apples* (1949) accomplit une formidable transmutation du matériau mythologique classique. On retrouve ce même esprit de réinvention intertextuelle dans « Circe » (*The Bride of the Innisfallen*, 1955), une nouvelle où Welty isole un épisode de l'Odyssée qu'elle récrit selon le point de vue de celle qui donne son nom à l'histoire (ce qui change considérablement les perspectives). Evoquant « la poésie du bricolage », Lévi-Strauss montre qu'elle provient de la part intime qui se révèle à chaque réalisation, du fait même des choix qui s'y trouvent exposés : « sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi » (PS 32). Welty y a mis son coeur, sa foi, et une bonne part d'audace.



comme Corps

- 13 « Il y a plus de raison dans ton corps que dans l'essence même de la sagesse », déclarait Nietzsche dans *Zarathoustra*. Welty donne raison au corps, y puise la dynamique de sa production créatrice. L'oeuvre de Welty s'élabore, se déploie autour du corps, dont elle décline les effets et les affects : en retour, le corps travaille le corpus, lui donne sa substance et sa chair. Traversé d'énergies et de forces, il connaît désordres et bouleversements, et se présente comme le lieu d'expériences fondatrices au cours desquelles surgissent visions et révélations. Welty promet ainsi une véritable

philosophie du corps, au sens où le corps constitue un monde en soi, le premier système de référence, et en dernier lieu, le seul qui vaille.

- 14 Lieux de diverses pulsions et transactions, mobiles ou pétrifiés, jubilatoires ou monstrueux, les corps weltiens oscillent entre jouissance et souffrance. Du registre euphorique du désir dont ils connaissent le délice et le trouble, jusqu'à la jouissance, ils peuvent basculer dans le dysphorique, menacés de difformité, de dysfonctionnement ou d'entropie, jusqu'à la déchéance. Entre désir et désastre, chez Welty, le corps s'expose, au sens photographique du terme, mais aussi au sens où il se présente et se risque. La dimension humoristique n'est jamais absente de cette représentation des corps : du clin d'oeil ironique à la farce grotesque, en passant par les registres de la parodie, le rire agite les corps weltiens et donne à sa fiction le grain particulier de sa verve comique.
- 15 Pour chacun de ces registres, une myriade de corps weltiens viennent à l'esprit. En matière de désir, on pense au délicat vertige qui se dégage de cette nouvelle écrite à fleur de peau, « A Memory » (*A Curtain of Green*) dont l'héroïne (anonyme) tente fébrilement de retrouver en elle le souvenir exquis du frôlement de poignet de ce jeune garçon qui l'avait autrefois remplie d'extase. Mais en vain. La sensation est bel et bien passée, il n'en reste que le désir, sur le mode du manque. Au bord de l'eau, elle doit faire face au spectacle affligeant de cette famille venue s'installer auprès d'elle dont les corps lourds et bruyants déclinent les figures du vulgaire et interdisent le moindre repli mental où elle pourrait trouver refuge.
- 16 Parmi les corps radieux qui occupent l'espace weltien, s'impose avec force celui de cette joconde noire aux pieds nus accoudée à la balustrade d'une terrasse, désarmante et presque désinvolte dans la moiteur d'une fin de journée dans le Mississippi et dont le sourire diffuse, en point d'orgue, le plus glorieux éclat (*One Time, One Place* 31 ; reprise en page de couverture de *Photographs*). Si ce sont surtout les femmes qui donnent au corpus weltien sa chair épanouie (comme le corps de Virgie Rainey, dans *The Golden Apples*, offert sans retenue au déluge des éléments après l'enterrement de sa mère), il est un homme (au moins un) qui fait exception à la règle : c'est George Fairchild dans *Delta Wedding*, dont le charme si sûr exerce autour de lui une puissante fascination. Homme mûr, marié (à la flamboyante Robbie) mais libre (il cède à la tentation d'une brève histoire extra-conjugale), George propage de sa présence forte et enivrante le flux du désir, qui gorge le texte de certains moments d'une exceptionnelle densité sensuelle.
- 17 Les corps désastreux s'affichent aussi de façon spectaculaire : c'est le cas de la tragique Clytie, qui se suicide dans un tonneau et que la servante Lethy retrouve morte (*létale*) au fond du jardin : « with her poor ladylike black-stockinged legs up-ended and hung apart like a pair of tongs » (CS 90). L'oeuvre de fiction se referme sur le corps agonisant du juge McKelva, dans *The Optimist's Daughter*, avant l'indistinction de la mort, déshonorante et abjecte, que la pompe funèbre tente de travestir, mais qui par là-même en réaffirme l'irréductible obscénité.
- 18 Dans l'oeuvre photographique de Welty, les corps s'exposent, avec un superbe panache, même (surtout) en période d'épreuve, telle cette femme, « the woman in the buttoned sweater » (ES 353) en première page de *One Time, One Place*, qui en est la figure de proue. Welty aime à photographier des femmes et des hommes dans la pleine maîtrise de leur fonction, qu'il s'agisse de la sage-femme, prenant la pose de l'enfant qu'on présente à sa mère (*Photographs* 6. « Born in This Hand »/ Jackson/ 1940), de l'infirmière fièrement plantée devant chez elle dans son uniforme (*Photographs* 7. « Nurse at Home »/ Jackson/ 1930s), de cette institutrice noire toute vêtue de blanc, posant debout, de trois-quarts, la

main dignement posée sur la hanche (*Photographs* 4. « Schoolteacher on Friday afternoon »/ Jackson/ 1930s).

- 19 Enfin, les corps weltiens donnent aussi parfois le coeur à rire. Le regard de Welty se pose sur les pancartes des attractions foraines, qui attirent le chaland avec la promesse de spectacles extravagants et même monstrueux, qui renouent avec la tradition grotesque du Sud (illustrée ailleurs par « Keela, the Outcast Indian Maiden » dans *A Curtain of Green*) (Voir « K comme Keela »). L'univers forain est peuplé de créatures amphibies, comme cette femme à tête de mulet (*Photographs* 136. « Mule Face Woman ») ou cette vache à visage humain (*Photographs* 132. « Cow with a Human Face ») – une certaine Junie qui aurait pu aussi s'appeler Janus. Les deux font la paire. A cette troupe extravagante viennent s'ajouter d'autres curiosités vivantes, telles que cette femme sans tête (*Photographs* 133. « Headless Girl »), ce contorsionniste vrillé sur lui-même (*Photographs* 135. « Twisto Rubbber Man »), ou encore ce « Two bodies 8 legs » (*Photographs* 134) étrange créature composée de deux veaux siamois méritant sans doute les qualificatifs « wonderful » et « amazing » flanqués de part et d'autre de l'image qui annonce la rareté anatomique en question.



comme Delta

- 20 Le Delta, c'est la quatrième lettre de l'alphabet grec, représentée par un triangle, une figure géométrique à partir de laquelle un grand nombre de significations sont produites dans l'univers weltien.
- 21 En géographie, le delta désigne le dépôt d'alluvions qui émerge à l'embouchure d'un fleuve, qui le divise en bras de plus en plus ramifiés. Il s'agit ici du Mississippi, aux résonances mythiques. Depuis *Huckleberry Finn* (1884), en effet, le fleuve charrie les rêves de l'Amérique et inspire le génie de ses romanciers. Mark Twain lui a consacré deux autres ouvrages, *Old Time on Mississippi* (1875) et *Life on the Mississippi* (1883), de picaresques chroniques de voyage où monte la rumeur de l'aventure pionnière, sauvage, rude et ivre de liberté. Chez Welty, l'entrée romanesque se fait sur les rives du grand fleuve : *The Robber Bridegroom* (1942) s'ouvre sur le débarquement de Clement Musgrove à Rodney, qui était à l'époque coloniale un port actif situé sur les rives du Mississippi. Et *The Optimist's Daughter* (1972) se clôt sur la superbe confluence du Mississippi et de l'Ohio, qui donne au texte des pages qui comptent parmi ses plus lyriques. Ce passage est repris dans *One Writer's Beginnings*, où la confluence devient métaphore de la mémoire, la source d'où a jailli l'oeuvre toute entière.
- 22 La cartographie de *Delta Wedding* (1946) s'enracine dans la région du Delta du Mississippi. Le récit, situé non loin de la ville de Fairchilds, fait référence à deux autres lieux, qui inscrivent l'espace dans un triangle plus vaste : la ville de Jackson d'où vient Laura, la jeune orpheline invitée au mariage de sa cousine Dabney, et Memphis, d'une réputation sulfureuse « synonym for pleasure, trouble and shame » (72) désignée par une formule au rythme ternaire, où vit le couple-phare que forment George et Robbie (et où ils repartiront une fois les festivités terminées). La carte topographique qui accompagne le

texte fait apparaître, à l'embouchure du Yazoo (un affluent du Mississippi), deux monticules, Mount Field et Moon Field, et, plus loin à l'intérieur des terres, Shellmound, la plantation-coquille où se déroule le récit, comme un cercle lové dans le triangle. Le Delta, c'est un immense champ de coton scintillant de clarté, d'une présence forte. Avant de quitter Shellmound, George énonce des projets d'élevage et de culture maraîchère : « Further than cotton, I might try fruit trees, might try some horses, even cattle [...]. Even Vegetables! ». Choquée par cette audace, la vieille tante Tempe demande alors : « What would the Delta think ? » (DW 243). Comme si le Delta avait un droit de regard sur les modalités de sa propre transmutation.

- 23 En mathématiques, le delta désigne une différence. Chez Welty, c'est, d'une manière générale, le mythe sudiste qui se trouve soumis à un traitement différentiel. Loin de souscrire à une vision nostalgique de l'histoire, sur un mode passéiste (c'est-à-dire lisse, littéral, pérennisant l'identique à soi), Welty tente de briser toute forme d'allégeance trop uniforme à la légende du passé, en dénonce les impasses et les impostures, en démantèle les rouages trop bien huilés, bref fait de la fiction le lieu de la friction, de l'écart, c'est-à-dire du sens. Pour qu'opère cette distance critique, Welty soumet le maniement du point de vue narratif à de subtiles constructions, où les points de vue s'opposent, s'affrontent et se contredisent. En guise de propédeutique à l'exercice de lecture tel qu'il se présente au fil de son oeuvre, il faut lire « Kin » (*The Bride of the Innisfallen*), cette nouvelle « cubiste » qui juxtapose les perspectives pour faire jaillir « the wildness of the world behind the ladies' view » (CS 561). Dans ses romans, Welty oppose la temporalité historique au hors-temps merveilleux (*The Robber Bridegroom*), démonte la Pastorale (*Delta Wedding*), met en scène l'éternelle bataille entre mythe et Histoire (*Losing Battles*) ou encore articule les dissensions entre mémoire collective et mémoire individuelle (*The Optimist's Daughter*). D'une manière ou d'une autre, découvrir Welty, c'est se livrer ainsi à de complexes équations de lecture qui font toute la différence.



comme Engagement

- 24 La question de l'engagement n'a cessé de revenir à l'égard de Welty. Quel était donc son point de vue sur l'histoire du siècle qu'elle traversait ? Pourquoi écrire en 1942 un conte panaché de références à l'Amérique des origines alors que le second conflit mondial faisait rage (*The Robber Bridegroom*) ? Pourquoi au lendemain de la guerre revenir aux années vingt (1923, exactement) pour évoquer la vie (supposément) feutrée d'une plantation du Sud (*Delta Wedding*, 1946) ? Comment expliquer cette comédie de moeurs au fin fond du Mississippi, en pleine période de guerre froide et de chasse aux sorcières (*The Ponder Heart*, 1954) ? Quel sens accorder encore à ce retour à la grande Dépression, alors

que l'Amérique venait de connaître la période de la lutte pour les droits civiques (*Losing Battles*, 1970) ? Enfin, n'y avait-il pas autre chose à écrire en 1972 qu'un roman intimiste, sur le mode d'un retour au pays natal (*The Optimist's Daughter*) alors que l'agitation idéologique faisait rage d'un bout à l'autre du continent ? Et ce n'est là bien sûr qu'un simple échantillonnage de questionnements qui ont aussi porté sur les nouvelles, dont les repères spatio-temporels incertains n'ont pas manqué de désorienter.

- 25 Pour répondre à ce faisceau d'interrogations, sur le ton de la riposte (et par anticipation), Welty rédigea, en 1965, « Must the Novelist Crusade ? », sans doute l'un des plus célèbres de ses essais critiques, et qu'il faudrait citer dans son intégralité tant il est éclairant sur les enjeux de la fiction vis-à-vis de l'événement, des événements, quels qu'ils soient. En voici un extrait :

The writing of a novel is taking life as it already exists, not to report it but to make an object, toward the end that the finished work might contain this life inside it, and offer it to the reader. [...]

The novel is something that never was before and will not be again. For the mind of one person, its writer, is in it too. What distinguishes it above all from the raw material, and what distinguishes it from journalism, is that inherent in the novel is the possibility of a shared act of the imagination between its writer and its reader. (*The Eye of the Story* 147)

- 26 A chacun son métier, et l'histoire sera relayée comme il se doit. L'engagement de Welty va plus loin. Evoquant cet appel téléphonique nocturne lors duquel une voix anonyme l'avait sommée de réagir (aux lynchages racistes qui sévissaient dans le Mississippi des années soixante) : « All right, Eudora Welty, what are you going to do about it ? Sit down there with your mouth shut » (*The Eye of the Story* 147), elle précisait la nature de son rôle. Non, il n'était nullement question de se taire. Mais le propre de la littérature était, selon elle, de pouvoir s'investir pleinement dans divers types de préoccupations humaines sans pour autant devoir plaider pour une cause donnée. Son oeuvre s'est ainsi construite contre l'intolérance sous toutes ses formes, par le biais d'histoires découpées dans la trame de l'Histoire. Ecrites avec un très solide sens de l'engagement :

It can be said at once, I should think, that we are all agreed upon the most important point : that morality as shown through human relationships is the whole heart of fiction and the serious writer has never lived who dealt with anything else. (*The Eye of the Story* 148).

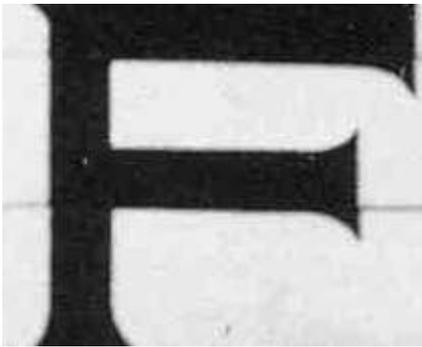
- 27 Ecrire, c'est articuler des liens spécifiques et des liaisons inédites en-deça ou au-delà du politique, mais toujours au coeur de l'éthique qui accompagne nécessairement toute vraie démarche esthétique. Avec ce texte polémique (dont le but était de faire taire toute polémique à son égard), Welty renvoyait ses détracteurs à l'inutilité, voire l'inanité de la question de l'écriture engagée. A quoi bon écrire autrement ? Sur cette question fondamentale, il faut ici citer un ouvrage critique récent (de Harriet Pollack et Suzanne Mars : *Welty and Politics*, 2001) qui a fort bien mis en évidence, par une série de déchiffrements successifs, le moteur de l'engagement weltien, ses enjeux et ses modalités.
- 28 Pour illustrer son point de vue, et avec un certain sens de la provocation, Welty commet au beau milieu de la tourmente politique, des textes *engagés* au sens où elle avait pourtant semblé ne jamais vouloir l'être, « The Demonstrators » (1963) et « Where is this Voice Coming From ? » (1966), deux nouvelles à part (qui font partie des *Uncollected Stories*). Mais là encore, elle opère ce tour de force qui consiste à montrer l'ambiguïté inhérente à toute situation humaine, hors de toute forme de militantisme. Dans la première, elle aborde la question raciale à travers l'interaction singulière (et singulièrement complexe)

d'un médecin (blanc) et d'une patiente (noire) charriant derrière elle son charivari d'affects, loin de tout système binaire qui s'attache aux dichotomies classiques :

We cannot in fiction set people to acting mechanically or carrying placards to make their sentiments plain. People are not Right and Wrong, Good and Bad, Black and White personified [...]. If human beings are to be comprehended as real, then they have to be treated as real, with minds, hearts, memories, habits, hopes, with passions and capacities like ours. This is why novelists begin the study of people from within. (*The Eye of the Story* 150)

- 29 Pour que la mesure soit comble, Welty récidive et choisit d'écrire le texte de la seconde nouvelle du point de vue de l'auteur d'un crime raciste, à Jackson, en 1963, qui avait valu la vie à un certain Medgar Evers (militant pour la lutte pour les droits civiques). Son propos était alors de tenter de donner une voix humaine aux motifs intimes de cet acte barbare. Etrangère à toute forme de prêche idéologique, Welty n'a cessé de se faire l'avocate de l'Équivoque et de l'Équilibre instable. C'est bien sûr là son plus bel Engagement :

Great fiction [...] abounds in what makes for confusion ; it generates it, being on a scale which copies life, which it confronts. It is very seldom neat, is given to sprawling and escaping from bounds, is capable of contradicting itself, and is not impervious to humor. There is absolutely in great fiction but a clear answer. (*The Eye of the Story* 149)



comme Fruit

- 30 Sentant la mort prochaine, Becky McKelva (*The Optimist's Daughter*) n'avait plus qu'un seul désir : revoir sa Virginie natale et retrouver le goût des framboises de son enfance. Au pasteur venu à son chevet pour lui apporter l'aide spirituelle dont elle aurait pu avoir besoin, elle demanda instamment de renoncer à toute litanie liturgique pour lui livrer ce cantique immédiatement sensuel, d'une qualité épiphanique :

And on that mountain, young man, there's a white strawberry that grows completely in the wild, if you know where to look for it. I think it very likely grows in only one spot in the world. I could tell you this minute where to go [...]. Once you've let them so much as touch each other, you've already done enough to finish'em. » She fixed him with her nearly sightless eyes. « Nothing you ever ate in your life was anything as delicate, as fragrant, as those wild white strawberries. You had to know enough to go where they are and stand and eat them on the spot, that's all. » (*OD* 149)

- 31 D'une douceur quasi cutanée, les framboises synthétisent en elles l'innocence de la fraîcheur et le délice de la chair. Eclat, beauté, saveur : toutes ces valeurs bénéfiques se conjuguent ici pour exprimer le caractère intime et substantiel de l'expérience de leur découverte et de leur dégustation. Ces framboises d'argent librement offertes à leur consommation forment une entité sensible qui se donne comme le pendant des pommes d'or (*The Golden Apples*, 1949) où le fruit défendu avait été présenté dans sa pleine charge imaginaire et symbolique.

- 32 Selon des modes très divers qui intéressent soit leur couleur (orange intense des pêches au sirop, vert tendre du melon, blancheur véloutée de la noix de coco, transparence du raisin), soit leur structure (polype de la framboise, rondeur des agrumes, solidité des oléagineux) soit leur saveur (délicatesse de la poire, fraîcheur de la grenade, acidulé de la figue), le thème du fruit(é) et le registre du sensible échangent leurs qualités réciproques. De la cornouille à la sapotille, sans oublier le caroube, la goyave et la papaye, les fruits weltiens inscrivent par ailleurs l'oeuvre dans un code arboricole marqué du suc du Sud.
- 33 Parfumé, charnu, fondant, l'univers du fruit présente le plus souvent une composante euphorique qui met l'eau à la bouche. *Losing Battles* consacre ainsi la volupté sensuelle du fruit, exprimée avec une abondance jaillissante, comme l'illustre la couverture des éditions Virago, qui représente une nature morte regorgeant de fruits.
- 34 Mais il arrive aussi que le fruit soit impliqué de façon étroite à une forme de violence, comme c'est le cas d'une scène d'agression, au coeur de ce même roman. Dans l'épisode en question, décrit comme un viol, l'objectif est littéralement de faire avaler à Gloria son appartenance à la famille Beecham, et l'arme du crime n'est autre qu'une pastèque, qui devient l'objet d'une souillure physique et mentale (268-270). Tandis qu'elle est clouée au sol et qu'elle tente de se débattre contre ses agresseurs, le visage enfoncé dans la chair de la pastèque (dont le jus poisseux lui dégouline dans le cou), des mains anonymes lui dessèrent les mâchoires pour forcer dans sa bouche des morceaux du fruit d'une écoeurante tiédeur. L'impression qu'il s'agit d'un viol semble corroborée par la présence du verbe « ram » (« remplir », « bourrer », « enfoncer »), par la comparaison de la chair de la pastèque, grouillante de graines (« seed-filled ») à une chaussure d'homme (« a man's clayed shoe, swarming with seeds »). L'affront est tel que Gloria, saisie d'une pulsion de rejet pour sa belle-famille, témoignera par la suite d'une vive réticence vis-à-vis de toute assimilation alimentaire. Alors même que le groupe familial, réuni autour d'extraordinaires amoncellements culinaires, se célèbre et se consomme lui-même, dans la joie de la sensualité gourmande collective retrouvée, point de partage pour Gloria : la pastèque n'est pas passée.
- 35 Pour saisir la capacité du fruit à renvoyer à d'autres dimensions, il faut encore évoquer les fameuses baies de *The Robber Bridegroom*, qui deviennent pour le brigand éponyme l'instrument même de sa fourberie. Le visage maculé de leur jus si foncé, Jamie Lockhart est méconnaissable, et même sa dulcinée Rosamond se laisse prendre au piège (ou plutôt elle y trouve un légitime alibi). En réalité, ce maquillage naturel n'est pas le fruit de l'invention de Welty : c'est au conte des frères Grimm qu'elle l'a emprunté. Mais c'était aussi, paraît-il, la coutume des bandits du Sud à l'époque de la conquête. Dans un cas puis dans l'autre, la puissance active du fruit se trouve ici réactivée dans sa dimension magique et historique. Ainsi, à travers le vaste système de ses diverses reprises, le motif du fruit forme une ligne richement significative qui donne au texte weltien sa chair et sa saveur.
- 36 Le pouvoir symbolique du fruit s'affirme aussi dans la photographie. Il suffit pour s'en convaincre de regarder ces deux énormes pastèques (qui ressemblent à s'y méprendre à des citrouilles), à côté desquelles est assis un épicier fermement décidé à ne pas fermer boutique, même en pleine crise (*Photographs* 23. « Storekeeper » / Rankin County / 1930s). La main posée sur l'une d'entre elles, tandis qu'un régime de bananes se distingue en arrière-plan, il se contente de former avec le monde naturel du fruit une sorte de continuation simple et immédiate. Reste encore en mémoire, dans l'oeuvre photographique, cette tomate gigantesque (sans doute réalisée en toile de parachute)

annonçant la « Tomatropolis » voisine (*Photographs* 73. « Crystal Spring » / 1930s). Une tomate qui aurait pu nourrir tout le Mississippi pendant la Dépression.

- 37 Mais il aurait peut-être fallu préférer à ce paradigme du Fruit celui de la Fleur, qui de A comme Amaryllis à Z comme Zinnia, dans le parfum mêlé du Chèvrefeuille, de la Jacinthe et du Lilas des Indes, arborant ses parterres de Glaïeuls, de Magnolias, de Roses et de Pois de senteur, fait de l'oeuvre weltienne l'un des plus beaux jardins botaniques de la littérature sudiste.



comme Grossesse

- 38 Etat « intéressant » s'il en est, la grossesse ne se porte pas très bien chez Welty. Les femmes enceintes connaissent rarement l'épanouissement de la maternité à venir. On se demande pourquoi. Impossible bien sûr de trouver une réponse globale à cette question, qui exige d'être envisagée cas par cas. Car si depuis la genèse du monde, toute grossesse s'inscrit dans le cycle éternel de la répétition (de la reproduction), l'événement reste toujours, dans sa singularité même, extra-ordinaire. Welty a pris la mesure de ce phénomène d'une étrange densité et déployé le paradigme de la grossesse en un réseau de figures d'une forte prégnance emblématique.
- 39 Comme pour tant de sujets importants, *One Writer's Beginnings*, texte-matrice de l'oeuvre weltienne, retrace les données personnelles qui permettent de comprendre la charge imaginaire qui s'attache à leur vérité. Pour évoquer son passé généalogique, Eudora Welty accompagne son texte d'une quinzaine de photographies extraites de l'album familial et choisit de présenter sa grand-mère, Eudora Carden Andrews, enceinte. La très jeune femme au visage ovale pose dans une belle robe dont le plastron est richement garni de passementerie (dentelle, broderies et rubans), porte une fleur dans les cheveux et regarde fixement l'objectif. Rien en réalité ne laisse deviner son état, si ce n'est la pose de ses mains croisées sous la poitrine :
- She told her daughter Chessie years later that she was objecting to his [her husband's] taking this picture because she was pregnant at the time, and the pose—the crossed hands on the back of a chair—had been to hide that. (With my mother herself, I wondered, her first child ?) (OWB 49)
- 40 Pour reprendre la terminologie de Barthes dans *La Chambre claire*, la pose relève ici du *studium* (qui désigne l'intérêt historique et culturel de la photographie), puisqu'elle renvoie à la société sudiste de la fin du dix-neuvième (la photo date de « c. 1882 ») où la grossesse est alors un état intime que les femmes, par pudeur, cherchent à cacher. Le champ du *studium* est traversé d'un *punctum*, détail qui « point » et « poigne » (49) et qui n'est autre ici que ce geste vertueux des mains révélant ce qu'elles tentent de dissimuler. Mais au-delà de l'image, le point véritablement sensible de l'épisode est contenu dans la remarque formulée dans la parenthèse, au détour de laquelle la petite-fille s'interroge de

savoir si sa grand-mère était alors enceinte de sa mère Chestina, son premier enfant, ou d'un autre (elle en aura six : une fille, puis cinq garçons). Ce qui est, pour Welty, une manière d'affronter empiriquement la question de sa propre existence et de son identité. Si la grand-mère portait à cette époque la mère, alors implicitement, elle portait aussi, lovée dans sa chair, à une génération d'intervalle, la (petite-)fille. De manière significative, le déchiffrement de ce cliché par Eudora Welty, un siècle plus tard, s'accompagne d'une telle projection fantasmatique, qui « retourne la lettre même du Temps » dans « un mouvement proprement révolusif » que Barthes nomme pour finir « l'extase photographique »(183).

- 41 En écho à cette scène renversante, *One Writer's Beginnings* offre un autre passage centré autour de la grossesse (de la mère cette fois) qui donne à la question de l'origine une dimension tragique. Il s'agit d'un épisode fortement culpabilisé où Eudora enfant découvre parmi les effets de sa mère un petite boîte contenant deux pièces de monnaie, enveloppées dans de la ouate, qu'elle s'empresse de vouloir dépenser. La mère s'en émeut vivement et lui révèle alors le terrible secret de famille de ce frère né avant elle et mort peu de temps après sa naissance : « he was a fine baby, my first baby, and he shouldn't have died. But he did » (OWB 17). Les pièces en question avaient été placées sur les paupières de l'enfant, une fois son décès déclaré, selon la tradition de l'époque. Outre l'étrangeté de la pratique, qui la trouble, Eudora saisit ce scandale absolu du retour aux ténèbres de l'enfant auquel sa mère avait donné la vie et dont elle portera à jamais le deuil inconsolé :

She'd told me the wrong secret—not how babies could come but how they could die, how they could be forgotten about.

I wondered in after years : how could my mother have kept those two coins ? Yet how could someone like herself have disposed of them in any way at all ? She suffered from a morbid streak which in all the life of the family reached out on occasions—the worst occasions—and touched us, clung around us, making it worse for her, her unbearable moments could find nowhere to go. (OWB 17)

- 42 Secret originaire, secret des origines, l'événement traumatique se manifeste par un effet déstructurant chez la mère habitée par la présence-absence de cet enfant disparu, mais aussi chez la fille, qui lui a succédé sans jamais pouvoir le remplacer. Cette dimension diachronique du vide, qui se rapporte non pas à l'histoire individuelle mais à l'histoire généalogique qui l'a précédée relève de ce que Nicolas Abraham et Maria Torok ont qualifié de « fantôme », mort-vivant conservé dans l'espace psychique d'un sujet dont le travail de « déliaison » peut faire l'objet de transfert généalogique entre inconscients (*L'Ecorce et le noyau*). Dans un tel contexte, il n'est pas impossible de penser que Eudora Welty ait « choisi » la voie de l'écriture pour ne pas avoir à affronter elle-même le danger propre à l'enfantement, et au-delà, pour ne pas imposer à sa mère, à travers elle, le risque de la réitération d'une séquence malheureuse du passé. N'ayant jamais pu effacer la trace irréductible de la perte du premier enfant, Eudora Welty est peut-être devenue écrivain pour réparer sa mère, suturer sa déchirure première dans l'entrelacs de ses mots, la reprendre en charge dans le giron de son oeuvre. Ecrire, c'était aussi le moyen de s'inventer un réseau de relations d'une insurpassable fécondité sans jamais avoir à rompre le cordon ombilical. D'une allégeance filiale hors du commun, Welty est toujours restée à la maison, pour faire plaisir à sa mère, ou plutôt pour ne pas lui faire de peine : « she was relieved when I chose to be a writer of stories, for she thought writing was safe »(OWB 39).

- 43 De la pauvre Clytie à Laurel, la femme active accomplie, en passant par Sister, Miss Eckhart (*The Golden Apples*), les tantes Primrose et Jim Allen (*Delta Wedding*), sans oublier les diverses institutrices, personnages forts de la communauté sudiste (on pense notamment à Miss Julia dans *Losing Battles*), l'oeuvre regorge de femmes qui, pour une raison ou une autre, n'ont pas d'enfant. N'en ont jamais eu, n'en auront jamais. Celles qui vivent seules et qu'on n'hésite pas à appeler les « old maids ». Loin d'être excentrées, elles occupent une place de premier plan dans la vie familiale et sociale du groupe auquel elles appartiennent, tenant des discours (plus ou moins autorisés) sur les affects et les engagements des uns et des autres, n'hésitant pas à prendre part, et souvent une part active, à la grossesse de leurs soeurs, belles-soeurs, tantes, cousines, amies ou voisines. De la conception à l'accouchement, c'est là une affaire qui intéresse toutes les femmes (qu'elles soient elles-mêmes génitrices ou non). A Morgana, la grossesse de Miss Snowdie McLain dans *The Golden Apples* est un sujet de première importance pour son entourage, alors même que son mari, le redoutable King McLain, a déserté le foyer conjugal, sans doute dérouté par la (double) paternité à venir. La question qu'on se pose, en privé mais aussi en public, est de savoir quel sort génétique serait réservé à une naissance gémellaire chez cette femme albinos. La réponse est explicite : « Snowdie had two little boys and neither one albino » (CS 267). Des jumeaux qui sont l'un comme l'autre le portrait craché de leur père indigne, et que Snowdie choisit de baptiser Lucius Randall et Eugene Hudson, reprenant pour ses fils les prénoms de son père et de son grand-père. Qu'ils ne plaisent guère au père des enfants, peu lui importe, il n'avait qu'à être là.
- 44 Si d'une manière générale, les femmes assument (tant bien que mal) leur gravidité, ce sont les hommes qui, chez Welty, en éprouvent souvent la gravité. Centré autour du thème de la grossesse, « Flowers for Marjorie » (*A Curtain of Green*) oppose Howard à Marjorie, qui porte son enfant. Certes, les circonstances ne sont guère favorables à l'épanouissement du couple : en cette période de crise qui frappe New York, Howard est au chômage, et aucune perspective d'embauche ne se présente à l'horizon. Le voilà condamné à errer dans la ville, à faire le tour de *Columbus Circle*, alors que sa femme, enceinte de six mois, reste au foyer, absorbée par la ronde torpeur de la maternité à venir. Entrée dans le cycle de la reproduction, sa chair en connaît les rythmes et les raisons, selon une progression inexorable qui, paradoxalement, la soustrait au temps : « Nothing can stop me from having a baby » (CS 100) dit-elle, les yeux embués de larmes, à son mari qui exige qu'elle lui redise une fois encore la date prévue du terme de sa grossesse. Qu'on en finisse avec ces poses, ces postures, cette imposture. (Synonyme d'arrêt des échanges et du flux, la grossesse de Marjorie rappelle celle d'une autre héroïne de la littérature du Sud, Charlotte Rittenmeyer, qui dans *The Wild Palms*, de Faulkner, avait elle aussi connu à cette occasion les affres du conflit conjugal). Dans le texte weltien, le télescopage de ces deux temporalités aux antipodes connaît de tragiques conséquences : exaspéré par la plénitude indissoluble de ce corps fécond, ressentie comme une forme d'arrogance, Howard, pris d'une pulsion fatale, se saisit d'un couteau qu'il lui plante dans le sein, une partie anatomique (presque) aussi symbolique que le ventre matriciel où se niche le fœtus. Marjorie succombe immédiatement à cet assaut barbare. Ainsi se termine une affaire qui, depuis son origine, avait laissé Howard en souffrance : « Her fullness seemed never to have touched his body » (CS 101). Après ce (double) crime sanglant, il reprend son errance dans la ville, et à la hauteur de la 6ème avenue, son regard s'arrête sur une vitrine où figurent des images de l'Immaculée Conception. Désignant, sous la

forme du simulacre, c'est-à-dire du fantasme, l'icône même de son désir, la Vierge Marie, ou Virgin Mary, qui n'est sans doute que l'autre nom de *Marjorie*.

45 « A Wide Net », c'est encore une autre histoire. De grossesse et de discorde. Dès la phrase d'ouverture, on apprend que la jeune Hazel attend un enfant. Jusque-là, l'intrigue est faible. Mais elle rebondit très vite. Quelques lignes plus bas en effet, son mari, William Wallace, de retour d'une (énième) virée nocturne, trouve sur la table de la cuisine un billet signé de la main de la future parturiente, qui laisse entendre qu'elle est partie se noyer dans la rivière voisine. L'inconstance de son époux lui était devenue insupportable. La grossesse rend les femmes bien vulnérables, pense alors l'époux infidèle, qui repart aussitôt chercher du renfort (les mêmes compagnons de beuverie de la veille) pour draguer le cours d'eau. Le déploiement de ce « grand filet » d'une berge à l'autre de la rivière *Pearl*, où s'est perdue la jeune innocente, devient l'occasion de débattre, entre hommes exclusivement, des motivations susceptibles d'avoir conduit Hazel à un geste pareil. Empruntant au registre du pragmatisme pur et dur (au *bricolage*) plus qu'à celui de la psychologie féminine, l'extravagante équipée de ces gaillards à la recherche du cadavre censé se trouver au fond de l'eau prend des allures burlesques qui désamorcent à plus d'un titre la gravité de la situation. Et la chute de la nouvelle révèle que toute cette histoire n'était en fait qu'une farce : Hazel n'avait en réalité jamais quitté la maison. Elle avait joué ce tour pendable à son mari pour le faire revenir à elle, dans les rêts de la domesticité conjugale. Grossesse oblige. Alors qu'il lui fait promettre qu'elle ne recommencera plus, elle réplique avec désinvolture : « I will do it again if I get ready [...]. Next time it will be different » (CS 188). Les femmes enceintes ont plus d'un tour dans leur sac.

46 Le sujet est d'une fécondité inépuisable. Et il faudrait, pour rendre compte de tous ses enjeux, organiques, symboliques ou anecdotiques, envisager encore l'escamotage suspect de la grossesse de Stella, la soeur prodigue de « Why I Live at the P.O. » (voir « S comme Sister »), les commérages que suscite l'annonce de la grossesse d'une cliente, au salon de coiffure de Miss Leota Fletcher (« Petrified Man ») ou encore la grossesse-surprise de Gloria Renfro (*Losing Battles*), une expérience vécue comme une preuve d'amour permettant d'attendre plus sereinement le retour de prison de Jack (le père de l'enfant) mais aussi une « crise narcissique », pour reprendre ici une formule d'Eugénie Lemoine-Luccioni, un repli autarcique dont Welty dévoile les risques et périls.

47 Il ne faut bien sûr pas oublier que Welty évoque une époque où les grossesses font partie des événements « naturels ». Comme en témoigne la neuvième grossesse d'Ellen Fairchild (*Delta Wedding*) alors que sa cadette, Dabney, se prépare à convoler en justes noces. Véritable emblème de la féminité, Ellen est sans doute la femme enceinte la plus accomplie de l'oeuvre de Welty. « Mother-earth » comme dit l'anglais, maîtresse de la plantation, Ellen est chez elle à Shellmound, accordée aux rythmes de la vie du Delta :

The repeating fields, the repeating cycles of season, and her own life—there was something in the monotony itself that was beautiful, rewarding—perhaps to what was womanly within her. (DW 240)

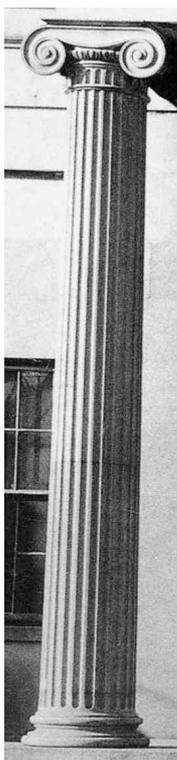
48 Tout est dans ce « within » qui dit son adhésion intérieure à l'ordre immuable de la répétition qu'elle vit dans son corps-réceptacle. Si par recouvrements successifs, elle se sent mère du monde entier, « mother of them all » (10), « like a mother to the world » (70), son état se dédouble, ou la dédouble, en de profonds clivages. La conscience assaillie des questions que se pose toute future parturiente, Ellen, « with child once more » (22) s'interroge sur le monde à venir, auquel elle va livrer cet enfant (qui n'est d'ailleurs peut-

être pas le dernier) : « sometimes now the whole world seemed rampant, running away from her, and she would always be carrying another child to bring into it » (78). Temps de partage et de clivage, la gestation d'Ellen est métaphorique de la rencontre de l'idéal et du réel, ou encore du mythe et du temps (rejoignant ainsi la dialectique centrale du roman). Car le propre de toute grossesse est de finir par rentrer dans l'histoire.



comme Haïku

To part a curtain
That invisible shadow
That falls between people.
(from « One Time, One Place », *The Eye of the Story*
355)



comme Incendie

- 49 Catastrophe naturelle, geste criminel ou acte de guerre, l'oeuvre de Welty s'embrase ici et là, provoquant de considérables dégâts. Le premier feu qui se déclare, l'incendie-étalon en quelque sorte, c'est celui qui s'était propagé au foyer de la mère d'Eudora, alors qu'elle

était enfant. Le drame est évoqué en un acte unique, d'une bravoure remarquable : Mrs Welty raconte ainsi à sa fille que, pendant l'incendie, elle était retournée dans sa chambre pour sauver des flammes l'oeuvre complète de Dickens, son bien le plus précieux (*One Writer's Beginnings* 19). La passion du texte relève dans la famille d'un atavisme ardent.

- 50 Ce qu'il y a de terrifiant dans le feu, c'est qu'il anéantit l'histoire et calcine la mémoire. Rien ne lui résiste, rien ne lui subsiste. Dans *The Golden Apples*, Miss Eckhart revient sur les lieux de son passé, la maison où elle vivait autrefois (*de, par, pour* la musique) et dont elle fut un jour délogée, pour son plus grand désespoir. Prise d'une pulsion incendiaire (et suicidaire), elle décide de mettre le feu aux poudres, pour en finir avec le souvenir exquis des leçons de piano qui avaient été la pointe incandescente de sa destinée. Cet acte de pyromanie dit toute la détresse d'une femme dont le foyer est vide (sa vieille mère s'est éteinte) et la flamme morte (ses élèves sont parties) mais dont la blessure est restée à vif. L'incendie, qui visait à mettre un terme à cette vie ratée, est lui-même un échec. Le feu est maîtrisé et tandis qu'on s'affaire à éteindre les dernières braises, la pauvre femme (dont les cheveux ont brûlé) est conduite à l'asile de Jackson, sous le regard de Virgie, son élève prodige, celle qui jouait tout feu tout flamme *Für Elise*, mais qui désormais ne peut plus rien pour elle. Entre les deux femmes, une ligne de partage a été tracée à tout jamais. L'incendie, c'est aussi l'autre nom de l'irréversible :

Danke schoen... That was out in the open. Gratitude-like rescue-was simply no more. It was only past ; it was outworn and cast away. Both Miss Eckhart and Virgie Rainey were human beings terribly at large, roaming on the face of the earth. And there were others of them-human beings, roaming like lost beasts. (CS 330)

- 51 Dissipé, volatilisé, le lien intense qui avait autrefois uni Miss Eckhart et Virgie Rainey n'est plus qu'un souffle inchoatif, une chimère. Sans feu ni lieu, sans foi ni loi. Placé sous le signe de la fulgurance et de la combustion, « June Recital » expire dans les ténèbres de la mélancolie.
- 52 Mais au moment où le récit s'achève, en guise de coda, rejailit soudain dans la mémoire de Virgie ce vers de Yeats, « Because a fire that was in my head » (extrait de « The Song of the Wandering Ængus »), qui illumine une dernière fois sa conscience du souvenir de leur (flamboyante) histoire ancienne. Par une diffusion glorieuse, s'opère alors la résurrection mémorielle du récital de piano qui, par un beau soir de juin, avait autrefois consacré le triomphe du professeur et de son élève. Une scène dont l'éclat épiphanique continue de darder ses rayons dorés et de prodiguer son extraordinaire ferveur.
- 53 Mais l'incendie le plus dévastateur de l'oeuvre weltienne, celui qui laisse le plus de traces, « The Burning », c'est celui qui donne son nom à cette nouvelle de 1955, et qui constitue, à plusieurs titres, l'un des textes-phares de la prose weltienne. Dans cette histoire d'une furieuse brutalité, la guerre civile fait des ravages : viols, pillages, incendie. La soldatesque du général Sherman n'épargne rien ni personne. Le récit s'achève sur le double suicide par pendaison des deux soeurs Myra et Theo, la mort de Phinney (*fini*), l'enfant de l'esclave brûlé dans l'incendie, tandis que la maison de planteurs n'est plus qu'un tas de cendres, comme l'est également la ville de Jackson. Mais loin de céder à la grandiloquence dramatique, l'écriture précise et contrôlée de Welty suggère la violence sans jamais la nommer, dit toute la vérité, mais « de biais », de travers (voir « O comme Oblique »), ou plutôt à l'envers, à travers d'éblouissants jeux de reflets.
- 54 C'est dans la surface polie de la glace vénitienne placée au-dessus de la cheminée du salon que se déroulent les premières scènes de la nouvelle, c'est-à-dire l'arrivée à cheval des soldats du général Sherman et le viol de Miss Myra : l'histoire bascule alors de l'autre côté

du miroir (notons au passage que Eudora a pour second prénom Alice). Ancrée dans un topos classique de la littérature du Sud, la nouvelle ne s'abandonne jamais aux clichés de l'« *Antebellum South* ». Loin de faire la moindre concession « romantique » aux liens affectueux qui auraient existé entre maîtres et esclaves, Welty dénonce la cruauté des deux soeurs à l'égard de Delilah, leur détermination à l'exploiter jusqu'à leur dernier souffle. Miss Theo dit ainsi à Miss Myra : « We've still got Delilah, and as long as we've got her, we'll use her, my dearie » (CS 490). Ironiquement, Delilah sera mise à contribution pour les préparatifs de suicide des deux soeurs. Il semble par ailleurs impossible de relever la moindre trace d'héroïsme chez ces deux vieilles filles d'une incroyable têtue : voyant arriver à cheval le soldat nordiste, Miss Theo demande « qu'on l'emmène en promenade la première ». Ces deux précieuses ridicules sont peut-être tout simplement *idiotes*, au sens où l'entend Clément Rosset, c'est-à-dire incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont, « incapables donc et en premier lieu de se refléter, d'apparaître dans le double du miroir » (*Le Réel* 42), de ce grand miroir vénitien qui ne réfléchit rien d'autre que leur vanité butée. A vouloir ainsi demeurer obstinément dans leur intérieur de velours et de porcelaine, à se croire pour toujours à l'abri du temps, elles vont soudain être emportées par l'histoire et finir au bout d'une corde.

- 55 Evoquant « les effets ironiques de la miniaturisation », André Bleikasten qualifie cette nouvelle de « parodie lilliputienne » du « répertoire du 'gothique' sudiste » et montre qu'elle est en soi une « revanche éclatante de la 'petite forme' sur les grands écrits » :

Loin des grandes fresques de la littérature sudiste (on pense évidemment à *Absalom, Absalom!*), et comme pour se moquer d'elles, « L'incendie » nous offre une tragédie de poche, minuscule et saugrenue, une tempête faulknérienne dans une tasse de porcelaine rococo. (« La tranquille audace de Eudora Welty », 14)

- 56 Interrogée sur cette étrange nouvelle quelque vingt-cinq ans plus tard, Welty déclarait : « I think that it is a bad story. I don't know why I tried to write anything historical » (*Conversations* 246) et lorsque Shelby Foote lui demanda l'autorisation de l'inclure dans une anthologie littéraire sur la Guerre de Sécession, Eudora Welty alla jusqu'à affirmer que c'était « la pire de toutes » (Devlin 20). Cet étrange reniement en bloc d'un texte qui compte parmi ses plus beaux soulève un certain nombre de questions fondamentales. Pourquoi a-t-elle donc décidé d'écrire sur le plus grand topos de la littérature sudiste, alors que par ailleurs elle n'a cessé d'affirmer la nécessité, pour sa fiction, d'une certaine mise à distance de l'histoire ? (voir « E comme Engagement »)

- 57 Il faut peut-être y voir une forme de tribut payé à la cause du Sud, comme si la guerre de Sécession était en quelque sorte un point de passage obligé pour tout écrivain sudiste. Quand même. Un héritage à prendre en charge et à mettre en mots, d'une façon ou d'une autre. Et ce malgré l'horreur de la guerre, que Welty affirme haut et fort :

You know, I don't like reading anything about the Civil War, that's the truth. I hate the Civil War. I hate it. I never have read *Gone with the Wind*. I'm totally ignorant about the Civil War. I mean, I had people on both sides, being half-Yankee and half-Southern. [Laughter]. But I just hate it, all those hideous battles and the terrible loss. (Devlin 20)

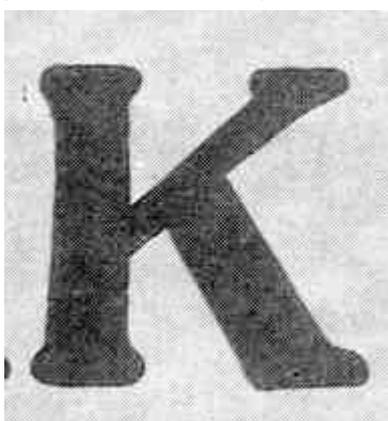
- 58 On peut lire dans cette farouche déclaration de haine l'écho inversé de Quentin affirmant à la fin de *Absalom, Absalom* que « non, non, il ne hait point le Sud » (« *I don't. I don't! I don't hate it! I don't hate it!* »). Pour Faulkner, l'amour est une sorte de rage amère, car on n'aime pas à cause de mais *malgré* (« You don't love because : you love despite ; not for the virtues, but despite the faults » (*Essays, Speeches and Public Letters* 43)). Chez Welty, d'une certaine manière, la formule s'inverse : en prenant en charge une part d'histoire pour en réviser

les enjeux, Welty montre indirectement qu'on peut aimer à cause de, et désacralise du même coup l'importance fatale du passé. Son traitement de la guerre civile dans « The Burning » témoigne sans doute moins d'une méprise que d'un désir délibéré de marquer vis-à-vis de cette référence historique forcée une certaine irrévérence. Autant en emporte le temps.



comme Joie

- 59 Avant, c'est le jeu. Au-delà, la jouissance. L'oeuvre de Welty est un hymne à la joie. « It does lie in my nature to praise and celebrate things » avait-elle d'ailleurs déclaré lors d'un entretien. Il faut lui reconnaître en effet cette belle nature qui lui a permis de déceler la part d'enchantement qui se niche au coeur de toute expérience quotidienne, aussi prosaïque fût-elle. Capable d'apprécier les gratifications les plus ténues jusqu'aux bonheurs les plus glorieux, papillonnant entre jeu et jouissance, son écriture exauce la joie, découverte ici et là, en toutes circonstances. Ce sens inné de la félicité, elle l'a en commun avec cet autre magicien des lettres américaines, Nabokov, qui dans *Look at the Harlequins!* (1974) enjoignait ses lecteurs à regarder « les arlequins du monde », c'est-à-dire à voir l'univers environnant en sa capacité de métamorphose, à découvrir la bigarrure élémentaire affleurant à la surface du réel le plus banal(isé), à (re)connaître le polychrome sous l'uni(forme), pour actualiser l'arlequinade que recèle toute destinée. Car la vie est un patchwork, chatoyant comme une plume de paon. Il n'y a qu'à ouvrir les yeux. Y a-t-il plus belle joie ?



comme « Keela, the Outcast Indian Maiden »

- 60 Les apparences sont souvent trompeuses chez Welty, et cette nouvelle est une mystification. Une véritable escroquerie. Tout y est faux. Le personnage principal de cette histoire, pour commencer, ne s'appelle pas Keela, comme l'indique le titre, mais Lee Roy. Par ailleurs, ce n'est pas une jeune fille, mais un homme mûr. Qui n'a rien d'un Indien,

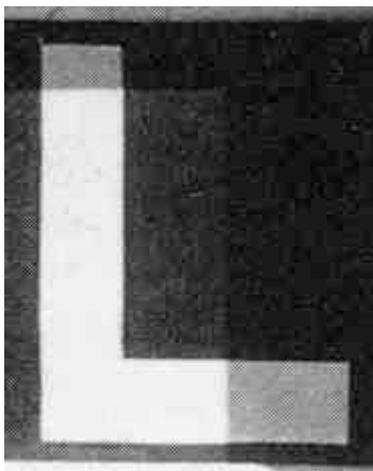
puisque c'est un Noir. Tous les soirs, sous le grand chapiteau du cirque, vêtu d'une robe et de bas rouges et le visage peinturluré comme un Apache, Lee Roy devient sur scène « Keela, the Outcast Indian Maiden » dans un numéro exceptionnel qui consiste à manger cru des poulets vivants. C'est du moins l'histoire qu'on raconte, plusieurs années plus tard. Une effroyable histoire, il faut en convenir.

- 61 Comment Welty a-t-elle pu mettre en scène ce chassé-croisé sexuel, racial et culturel, d'une audace aussi invraisemblable ? Et surtout pourquoi ? Le texte date de 1941, et il n'est guère d'écrivain américain aujourd'hui qui se hasarderait à brouiller des registres plombés d'enjeux si importants (mis à part Philip Roth peut-être, mais il ne prendrait alors pas la peine de ce détour par le spectacle, car chez lui en effet, le cirque est (dans) la vie elle-même).
- 62 Plusieurs hypothèses sont à formuler pour tenter d'expliquer cette singulière mascarade. La première qui vient à l'esprit est que Welty a voulu exprimer une exclusion au moyen d'une autre, mettant en somme sur le même plan le fait d'être nègre (c'est le terme de l'époque), d'être indien, ou d'être (une jeune) femme. Exploitation, ostracisme, rejet : la créature représenterait tous les pieds-bots de la terre (ce détail anatomique étant d'ailleurs la seule chose vraie de cette histoire). Certes. L'amalgame semble tout de même un peu épais pour être digne de Welty. Il faut sans doute chercher plus loin.
- 63 Le travestissement d'un noir en indien(ne) est peut-être à interpréter comme une remontée de l'histoire du Sud vers le temps des origines de la nation, visant à mettre en relation, sans pour autant les confondre, l'esclavage des Noirs et l'extermination des Indiens, qui constituent les deux péchés fondamentaux de l'Amérique. Suggérant en filigrane qu'il serait temps de les reconnaître l'un et l'autre, l'un comme l'autre. Ce phénomène de retour du refoulé (anachronique) n'est pas étranger à Welty : dans son premier roman, *The Robber Bridegroom*, écrit en 1942, dont l'action était située à l'époque des Chevaucheurs de Prairie, elle avait introduit une allusion discrète à la Guerre de Sécession, et transposé l'intégralité du récit dans le hors-temps d'un conte de fées traditionnel européen (des frères Grimm). Par le biais de tels achoppements, Welty provoque, aguiche, déroute : en tout état de cause, elle fait de son oeuvre le lieu d'une accommodation complexe, invitant le lecteur à trouver sa place face à chaque texte, à en recomposer le sens. *The Robber Bridegroom* s'attachait à redéfinir la nature de la violence originelle de la nation américaine. Par le biais d'une puissante mécanique du déplacement, « Keela » opère la jonction de réalités a priori incompatibles pour aliéner le sens (ou le lieu) commun et obliger le lecteur à faire la part des choses. A la *dénonciation* Welty préfère la *ré-énonciation*, selon un programme actif qui est une *convocation* de l'autre, une demande de reconnaissance.
- 64 Et en dernier ressort, ce qu'il faut ici reconnaître est peut-être tout autre chose que ce qui se présente à première vue. Menaçant de dévorer tout cru quiconque oserait s'approcher de sa chaste personne, ou de lui faire sauter la cervelle au moyen d'une solide barre de fer (pour le moins phallique) brandie comme l'étendard de sa revanche, Keela pousse des grondements d'une rare intensité, qui inspirent aux blancs assis dans les gradins (l'heure est à la ségrégation) une terrible horreur. Sous son déguisement de « jeune indienne infortunée », Lee Roy est peut-être en réalité le roi de la manipulation, jouissant en douce de ce charivari carnavalesque qui lui permet d'incarner sur scène la caricature à laquelle est souvent réduit le nègre qu'il est, ou plutôt celui qui est en lui, parmi d'autres définitions de son identité. Keela (*qui là*) n'est donc pas celle/celui qu'on croit. Au lieu de compatir au sort funeste qui lui est réservé, apitoiement de commande qui ne sert à rien,

il faudrait sans doute rire du tour qu'il nous a joué et en tirer les conséquences. Au passage, applaudir aussi des deux mains Welty pour cette performance éblouissante. A propos de l'humour comme mode d'accès au vrai, Umberto Eco écrivait :

Le devoir de qui aime les hommes, est peut-être de faire rire de la vérité, faire rire la vérité, car l'unique vérité est d'apprendre à nous libérer de la passion insensée pour la vérité. (*Le Nom de la rose* 613)

- 65 Fidèle à la lettre à ce (très sérieux) principe, Welty a mis son coeur à l'ouvrage pour nous donner le coeur à rire. De la vérité. Même la plus crue. Ce qui n'est rien d'autre qu'une preuve d'amour.



comme Lampe de porcelaine

- 66 Il est chez Welty un objet-fétiche, qui éclaire ses textes de fiction comme son oeuvre critique : c'est une lampe de porcelaine, constituée d'un pied translucide, représentant un village peint à la main, surmonté d'une petite théière en porcelaine. Dans *Delta Wedding*, c'est le cadeau offert à la future mariée par ses tantes, qu'elles lui remettent comme un vrai trésor :

The picture on it was a little town. Next, in the translucence, over the little town with the trees, towers, people, windowed houses, and a bridge, over the clouds and stars and moon and sun, you saw a redness glow and the little town was all on fire, even to the motion of fire, which came from the candle flame drawing. (*DW* 46)

- 67 Par le biais de cette flamme insinuée en son centre, le foyer s'anime jusqu'à l'incandescence. Ce mécanisme, au coeur de la fiction weltienne, l'informe tout entière. Apparue pour la première fois dans un texte romanesque, cette image revient au terme du parcours, dans son récit autobiographique, pour témoigner encore de la puissance d'inspiration et d'enchantement qu'elle a représentée pour l'écrivain. Entre-temps, elle a fait l'objet d'un développement théorique qui fait désormais partie des classiques de la critique weltienne, souvent désigné par la formule « two pictures at once in a frame » (c'est d'ailleurs le titre du livre de Barbara Harrell Carson, *Eudora Welty: Two Pictures at Once in Her Frame*). Il faut citer ce passage dans son intégralité, tant il est lumineux :

Some of us grew up with the china night-light, the little lamp whose lighting showed its secret and with that spread enchantment. The outside is painted with a scene, which is one thing ; then, when the lamp is lighted, through the porcelain sides a new picture comes out through the old, and they are seen as one. A lamp I knew of was a view of London till it was lit ; but then it was the Great Fire of London, and you could go beautifully to sleep by it. The lamp alight is the combination of internal and external, glowing at the imagination as one ; and so is the good novel. Seeing that these inner and outer surfaces do lie so close together and so implicit in each other, the wonder is that human life so often separates

them, or appears to, and it takes a good novel to put them back together. (*The Eye of the Story* 119-120)

- 68 Par le biais d'un phénomène diaphane, l'écriture de Welty est le lieu d'un certain nombre de révélations épiphoniques qui ne peuvent être effacées une fois qu'elles ont pris corps dans l'espace du texte. Comme ces images-devinettes où il est impossible de ne plus voir la moustache du chasseur dans le buisson une fois qu'elle a été repérée, chez Welty, ce qui a été ne peut plus jamais ne pas avoir été.



comme Mémoire

- 69 « Memory », c'est le souvenir et la mémoire. Et Welty a écrit tout à la fois une nouvelle intitulée « A Memory » (*A Curtain of Green*) et ses mémoires, ou du moins les souvenirs de ses débuts d'écrivain, *One Writer's Beginnings*. D'un bout à l'autre de son oeuvre, elle n'a cessé de se souvenir. Ecrire, est-ce d'ailleurs autre chose que se souvenir ? Mais de quoi ?
- 70 En fait, de tout. Souvent interrogée sur les sources de son imagination si fertile, Welty répondait, avec sa modestie naturelle, qu'elle n'inventait rien, mais qu'elle se contentait de se rappeler ce qu'elle avait perçu ici ou ailleurs. « You can do a lot of things with vinegar », avait-elle un jour entendu lors d'un voyage en bus (*Conversations* 86). La formule lui avait tant plu qu'elle était aussitôt rentrée chez elle pour se mettre à écrire un bout d'histoire à partir de cette heureuse trouvaille. La première qualité de la mémoire weltienne est sa largesse, son ampleur, sa générosité. Elle ne fait pas le tri, mais garde le souvenir de toutes ses lectures, de la mythologie grecque aux contes traditionnels en passant par les grands classiques anglais ou américains (Dickens, Swift, Austen, Twain, Faulkner) et semble tout aussi capable de se remémorer les conversations entre les uns et les autres. Dans *One Writer's Beginnings*, Welty évoque ainsi des bribes de dialogues entendus au cours de l'enfance : les potins de la couturière Fanny, les recommandations de sa mère, les remontrances de la bibliothécaire, les indignations des institutrices, jusqu'aux injonctions de l'évangéliste Gypsy Smith de passage à Jackson. Avec une parfaite justesse de ton pour chaque registre.
- 71 Welty raconte ainsi encore ce souvenir d'enfance qui l'avait marquée au point qu'elle s'en souvient au moment où elle rédige ses mémoires (à l'âge de soixante-cinq ans). La scène, assez prosaïque au demeurant, évoque un échange entre Eudora et une camarade de classe, Elizabeth, dans les toilettes des filles de l'école communale, par-dessus la cloison séparant les deux habitacles. Invitée par Eudora à passer la journée chez elle, Elizabeth avait répondu, avec une parfaite désinvolture : « I might could ». En écho à cet impair grammatical, une voix avait alors grondé : « 'Who-said-MIGHT-COULD ?'. It sounded like 'Fe Fi Fo Fum !' » (*OWB* 27). C'était l'institutrice de la classe voisine, chargée de surveillance pendant la récréation, une certaine Mrs McWillie, vieille comme Mathusalem (« we children took her to be a hundred years old »), d'une rigueur presbytérienne, raide

comme son col de chemisier impeccablement amidonné. Ayant exigé que la fautive se dénonce, elle était restée plantée comme un piquet à la porte des toilettes, pétrifiant de terreur les deux jeunes filles (l'innocente comme la coupable). Guère téméraire, la jeune Eudora avait résolu de ne pas bouger : « If Elizabeth wouldn't go out, of course I wouldn't either » (OWB 27). Décidant finalement de braver ensemble l'autorité de la terrifiante Mrs McWillie, les deux camarades étaient sorties comme un seul homme, sans dire un mot, pour s'entendre proférer cette menace comminatoire d'une semaine de retenue si la faute « venait à se reproduire ». L'incident se clôt sur cette remarque impertinente :

Saying « might-could » was bad, but saying it in that basement made bad grammar a sin. I knew Presbyterians believed that you could go to hell. (OWB 28)

- 72 On sait gré à Welty d'avoir eu cette mémoire magnifique, grâce à laquelle elle a pu se souvenir avec tant de bonheur des débuts de sa pratique de la langue. Et l'on voudrait tant, à la lire, retrouver en soi le souvenir de ses propres balbutiements dans l'univers des mots, l'articulation mentale des premiers liens entre la forme et le fond.
- 73 Si l'oeuvre de Welty est bâtie sur la mémoire, ce n'est jamais la même qui est convoquée pour chaque texte. Premier roman, *The Robber Bridegroom* (1942) est un texte écrit sous influence, dans le prolongement de lectures accumulées au fil du temps. Au moment où elle compose cette histoire, Welty a notamment en mémoire les contes classiques, genre de prédilection auquel elle restera attachée tout au long de sa vie, relisant inlassablement les textes par lesquels elle était entrée en littérature.
- 74 Loin de toute mémoire historique et littéraire, en apparence, *Delta Wedding* (1946) se déroule dans l'immanence du temps présent (l'été 1923). A Shellmound en effet, chacun s'affaire aux préparatifs de la noce que la famille Fairchild va bientôt célébrer, et l'affaire est si absorbante qu'elle semble a priori ne laisser guère de place (ni de temps) à l'évocation de souvenirs. Mais en réalité, la ligne temporelle du récit est entrecoupée de références à un événement récent, qui a fait ses ravages, à la lisière du récit, mais au coeur de son actualité. Chacun à tour de rôle raconte ainsi comment George a risqué sa vie pour sauver celle de Maureen, qui, traversant la voie ferrée, s'était coincé le pied dans les rails et risquait d'être écrasée par le Yellow Dog. L'incident a eu lieu quinze jours plus tôt, mais il continue de défrayer la chronique familiale et d'occuper les âmes et consciences : « perhaps that near-calamity on the trestle was nearer than she had realized to the heart of much that had happened in her family lately » (DW 157). A bien des égards, l'événement joue le rôle d'une ordalie antique : George a vaincu la terrible épreuve, puisque le drame a été évité de justesse. Mais à travers cette catastrophe esquivée, s'illustre à nouveau la menace de la sauvagerie dont la pastorale, en Amérique, ne peut faire l'économie. Avec le Yellow Dog, *la machine* est bel et bien entrée dans le jardin . Dont acte.
- 75 Immense réunion de famille, célébrée à l'occasion de l'anniversaire de l'aïeule Granny (dont on fête les quatre-vingt-dix ans), *Losing Battles* est un hymne à la mémoire :
- A reunion is everybody remembering together—remembering and relating when their people were born and what happened to their children, and how it was that they died. There's someone to remember a man's whole life, every bit of the way along. I think that's a marvellous thing, and I'm glad I got to know something of it. (*Conversations* 87)
- 76 Associée aux notions de continuité et de permanence, la parole est avant tout au service de la mémoire collective : il s'agit de transmettre toute information relative à la famille sous forme d'anecdotes, de récits, d'histoires en tous genres. Chacun ayant conscience des

limites du temps qui lui est imparti, il s'agit d'en dire le plus et le plus vite possible. Non seulement il convient de passer en revue les événements les plus marquants de l'année écoulée, mais il faut aussi prendre le temps de reprendre les vieilles histoires familiales, celles qui garantissent au groupe sa cohésion, son unité. Raconter (rabâcher) toujours les mêmes histoires, c'est, d'une certaine manière, lancer un défi au temps qui passe, c'est s'octroyer une part de hors-temps dans le flux de l'histoire. Comme l'écrivait Joan Didion (dans *The White Album*) : « We tell ourselves stories in other to live ». Un principe vital auquel souscrit aussi Welty.

77 Après cet exercice d'archéologie familiale, *The Optimist's Daughter* se resserre sur la mémoire individuelle de Laurel McKelva, pour laquelle l'épreuve du deuil (de son père) est l'occasion d'une immense anamnèse qui la confronte à des souvenirs enfouis de longue date au fin fond de sa mémoire. Cette confrontation aux fantômes du passé est aussi pour elle l'occasion de la révélation du bien humain le plus précieux qu'est cette capacité à retenir en soi ce qui a été, indéfiniment, et à y revenir, pour en prolonger et en accomplir le sens.

78 Ainsi, dans l'ampleur du monde sensible, lui reviennent en mémoire l'odeur des roses au jardin de Mont Salus, la douceur feutrée des séances de couture auprès de sa mère, le carillon de la grande horloge du salon, et la beauté simple et lisse de la planche à pain qu'avait autrefois faite son mari, de ses propres mains. Le tout s'achève dans un mouvement de confluence finale : « the greatest confluence of all is that which makes up the human memory », où, l'espace d'un instant, tout finit par se rejoindre. Ce dont elle se souvient dans *One Writer's Beginnings* :

The memory is a living thing—it too is in transit. But during its moment, all that is remembered joins, and lives—the old and the young, the past and the present, the living and the dead. (OWB 104)

79 Si l'on écrit d'abord pour tenir en éveil tous les souvenirs du passé, le but ultime de l'écriture est sans doute, au terme du parcours, d'une autre nature. Si Eudora Welty a fini par écrire ses mémoires, avant de poser la plume, c'est sans doute dans l'espoir de trouver enfin le calme radieux qui vient une fois la tâche accomplie :

Écrit-on pour se souvenir, et particulièrement de soi ? Pour retracer ses mémorables, si l'on se croit un destin, ou plus simplement, se raconter, une fois encore ? Je pense plutôt qu'on écrit pour oublier, oublier celui qu'on fut ; pour mettre hors de soi cette mémoire démentielle, obscène et insomniaque, se reposer enfin, dans la lecture que les autres feront de votre passé, et trouver, dans ces dormeurs que sont les lecteurs les plus vigilants, le sommeil promis au bout de l'écriture. (Schneider 104)

80 En souvenir d'elle, il reste donc à la lire et à la relire, indéfiniment, pour qu'elle puisse de son côté tout oublier et goûter à jamais le repos éternel.

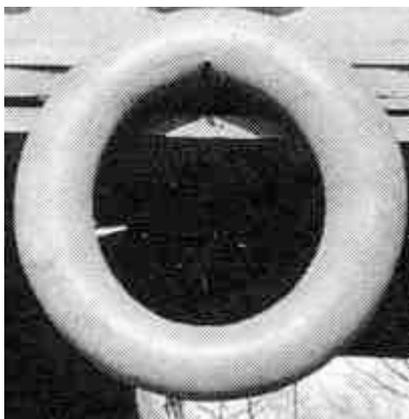


comme « No Place for You, my Love »

81 Dédié à Elizabeth Bowen, qui avait très tôt encouragé Eudora Welty à se lancer dans l'aventure littéraire, *The Bride of the Innisfallen*, d'où est extrait « No Place for You, my

Love » se place sous le signe de l'audace. Son titre, emprunté au bateau parcourant la mer d'Irlande, *l'Innisfallen*, renvoie aux trajectoires diverses de ses protagonistes, qui connaissent l'ineffable vertige des destinées qui changent de sens et accomplissent à tour de rôle la traversée des apparences. A commencer par celle de l'intrépide passagère qui décide un beau jour de rompre les amarres, d'abandonner son mari et de partir en terre inconnue découvrir l'avenir dans sa pleine dimension d'imprévisible. Riche en conjectures inouïes, « No Place for You, my Love » se déploie également dans les tranches d'un hasard aux vertus libératoires. Proche par son titre et par son esprit, cette nouvelle annonce le roman d'Elizabeth Spencer, *No Place for an Angel* (1967), qui rejoint le texte weltien sur le terrain de l'émancipation conjugale, où se découvre l'aurore naissante d'un nouveau rapport à soi. Et c'est à Kate Chopin qu'il faudrait sans doute revenir ici, dont l'oeuvre fondatrice, *The Awakening* (1899) est à la source du réveil libérateur de toutes ces héroïnes sudistes devenues un jour sensibles à l'appel du large.

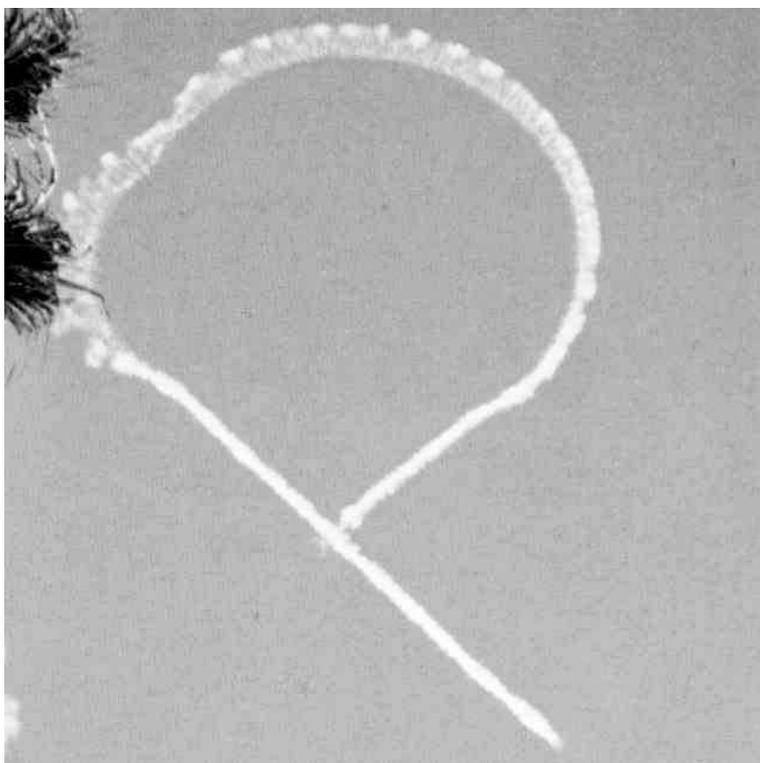
- 82 « No Place for You, my Love » dessine les contours d'un parcours qui bifurque et donne corps à l'énigmatique mystère que constitue toute histoire amoureuse, aussi brève soit-elle. Tout commence par un dépaysement : par un beau dimanche d'été, un homme et une femme venus d'ailleurs (lui de la côte Est, elle de l'Ohio) se rencontrent à la Nouvelle-Orléans, au *Galatoire* (un restaurant où se télescopent les vocables *Galaxie* et *Observatoire*, annonçant en quelque sorte la nébuleuse sentimentale qui se profile à l'horizon). Il commence par détester son chapeau à fleurs, allant jusqu'à se demander comment on peut porter une chose pareille ; elle n'éprouve rien d'autre que le poids écrasant de la canicule ambiante qui lui gâte l'appétit et voile sa conscience d'une sourde mélancolie. Et pourtant, malgré l'épaisseur des résistances qui s'interposent entre eux, le miracle a lieu : en très peu de mots, ils savent se dire la nature de l'envie à laquelle ils aspirent tous les deux et qui les entraîne loin de là, sous d'autres latitudes. Avec un aplomb stupéfiant, ils quittent les lieux et partent en promenade dans le « Sud du Sud », vers les régions les plus reculées du pays cajun dans le Golfe du Mexique, là où tout est luxuriance, chaos et nouveauté. C'est alors qu'ils découvrent le délice d'un intermède poétique au sein du prosaïsme de leurs existences trop bien (ou trop mal) réglées, grevées de tous les poids des choix accomplis. Comme une revanche du rêve au coeur de la réalité, en plein jour, l'aventure régénère cette dimension d'aléatoire dont ils avaient oublié jusqu'à la seule possibilité. Tout au long de leur fiévreux parcours, des crustacés (écrevisses, crabes et autres tortues d'eau) ne cessent de traverser la route, crissant sous les roues de leur voiture lancée dans une folle embardée. Si l'échange charnel de ces amoureux d'un jour se limite à un « simple » baiser qui n'exauce qu'une infime part de leur désir immense, les conséquences de cette éblouissante rencontre intéressent leur être tout entier : quelque chose d'essentiel est advenu, entre eux, et pour eux, comme une oasis de passion fervente dans le quotidien des jours ouvrables, une sorte de *raptus interruptus* extérieur à leurs vies respectives, mais rattaché au coeur de leurs destinées, dont ils ont compris, l'espace d'un instant, qu'elles ne faisaient peut-être qu'une. Alors que l'escapade se termine, en fin de journée, ils rentrent côte à côte, en silence, bouleversés par l'ivresse onirique qu'ils ont goûtée, flottant dans un océan de grâce, identiques à eux-mêmes, mais changés pour l'éternité. Et c'est alors que pointe la rumeur de l'irréel du passé, ce temps si poignant de la langue sudiste, que Faulkner avait qualifié de « *might-have-been which is more true than truth* » (*Absalom ! Absalom !* 1936).



comme Oblique

« Tell all the Truth, but Tell it Slant ».

- 83 De cette devise d'Emily Dickinson (poème n° 1126), Welty a fait le principe de son écriture. Multipliant les effets d'indirection les plus divers, son oeuvre croise et recroise transversales et divergentes pour éclairer les points aveugles de notre vision, afin que d'oblique en oblique, rayonne la vérité.



comme

Photographie

What I learned for myself came right at the time and directly out of the *taking* of the pictures. The camera was a hand-held auxiliary of wanting-to-know .

It had more than information and accuracy to teach me. I learned in the doing how ready I had to be. Life doesn't hold still. A good snapshot stopped a moment from running away. Photography taught me that to be able to capture transience, by being ready to click the shutter at the crucial moment, was the greatest need I had. Making pictures of people in all sorts of situations, I learned that every feeling waits upon its gesture : and I had to be prepared to recognize this moment when I saw it. These were things a story writer needed to know. (OWB 85)

- 84 Puisque « la vie ne tient pas en place », Eudora Welty s'est très tôt mise en quête des moyens de s'en saisir, comme on saisit la balle au bond. En commençant par la photographie. Revenant sur les premiers pas de sa carrière, à travers son récit autobiographique publié en 1984, *One Writer's Beginnings* (illustré d'une quinzaine de portraits de famille), elle en évoque les effets sur sa création, et notamment cette recherche du « moment-clé », qui n'a cessé, depuis cette époque, d'animer son propos. Outre la valeur de l'instant(ané), la pratique photographique lui a apporté la technique du cadrage, l'art des proportions et le sens de l'exposition, autant d'éléments dont elle a fait, pour son oeuvre littéraire, d'authentiques principes de composition.
- 85 Welty est donc entrée dans le monde des mots par le biais des images. D'images qu'elle a construites, et qui en retour, ont forgé son regard sur le monde, lui ont « appris à voir » (« Learning to see » est le titre du deuxième volet de ce texte). C'est en revenant sur ses propres clichés, qu'elle a découvert ce que la photographie lui avait enseigné, au fil du temps : « I learned from my own pictures, one by one, and had to ; for I think we are the breakers of our own hearts » (« One time, One Place » ES 354). Chez Welty, ce qui dessille les yeux est aussi ce qui meurtrit. La donnée première de la photographie weltienne, et le principe ultime de son fonctionnement, c'est cette vérité qu'elle donne à voir, née de la mise en relation, ou même en équation, de l'univers de l'instantané et de son déchiffrement différé, animé d'une charge sensible. Intrigue affective, rétine du temps, chez Welty, la photographie est avant (ou après) toute chose, un état d'âme.
- 86 Si l'oeuvre photographique de Welty date pour l'essentiel des années trente, elle a été dévoilée au public américain près d'un demi-siècle plus tard, grâce notamment à la publication de *One Time, One Place ; Mississippi in the Depression* (1971) et de *Photographs* (1989), auxquels il faut ajouter *Country Churchyards* (paru en 2000). Depuis ces publications, de nombreuses expositions ont été montées dans le Mississippi et à travers les Etats-Unis. Une récente rétrospective vient de lui être accordée au Musée d'Art du Mississippi, à Jackson : « Passionate Observer : Welty and the Artists of the Thirties », où sa photographie s'illustre parmi (et à travers) les oeuvres de ses contemporains, peintres et sculpteurs.
- 87 La critique weltienne semble avoir pris désormais la mesure de la richesse des modes selon lesquels la photographie s'insère dans sa production littéraire et la prolonge. En exprimant un état émotionnel qui n'est pas directement verbal, tout à la fois intangible et indépassable, la photographie telle que la conçoit Welty ne saurait se limiter à n'être que l'illustration de son oeuvre de fiction, pour en devenir le pendant, le répondant, formant l'un avec l'autre un système complexe, inscrit dans une relation d'échange où le texte et l'image s'éclairent mutuellement et se confèrent une intelligibilité réciproque. Comme en témoignent les travaux critiques récents, encore rares, la photographie se présente comme un instrument d'exploration privilégié de l'univers weltien. C'est dans ce vaste champ de rapports et de correspondances, dans cet incessant va-et-vient d'un registre à l'autre que se (re)compose le sens de son oeuvre fertile.
- 88 La reconnaissance tardive de la production weltienne vient confirmer une nouvelle fois que la photographie est intrinsèquement un art du délai et de l'écart. Tandis que Welty n'a cessé, de son côté, de revenir sur ses images du passé pour en saisir rétrospectivement la portée, l'essentiel des enjeux de la photographie ne semble pouvoir surgir qu'après-coup, par le biais d'un décalage temporel, témoignant ainsi d'un phénomène d'« effet-retard » dont Régis Durand a pu dire que c'était le propre du photographique » (*Le Regard*

pensif 38). Si pour chaque image, tout se joue en un instant, la photographie se fonde sur une relation d'ajustement (ou d'ajustage) entre le temps de la pose et le temps de sa révélation, in(dé)finiment renouvelée dans le temps. En effet, il n'y a pas d'expérience directe de la photographie, mais un faisceau d'approches dilatoires, divergentes à chaque cliché, pour chaque regard, selon chaque époque. Ce en quoi la photographie diffère de tout autre forme d'art, c'est précisément cette faculté qu'elle a « de rendre visible et intelligible ce télescopage de niveaux et de rythmes temporels », à travers laquelle cet « art du présent » se fait « art de la mémoire » (*Le Regard pensif* 76). Située au cœur de divers types de temporalités, la photographie weltienne construit notre connaissance du passé en même temps qu'elle réactive notre conscience du présent, nous entraînant dans un état d'équilibre instable qui accomplit le temps, ou plutôt qui interdit qu'il ne s'accomplisse tout à fait. Dans cet inachevé qui dure et perdure, se produit, à chaque cliché, une forme de séisme qui soulève le sens. Regarder aujourd'hui ces photographies, c'est se plonger dans l'histoire pour y découvrir ce qui résiste à l'épreuve du temps, ou encore, au-delà, ce qui met le temps à l'épreuve.

- 89 Si les photographies weltiennes se prêtent à une approche spéculative, différée, elles restent à l'origine des documents de reportage, couvrant « l'événement » qu'a été la Dépression (comme l'indique le titre du premier recueil : *One Time, One Place : Mississippi in the Depression*). Il s'agit en effet de clichés réalisés pour le compte du W. P. A., organisme dont elle fut l'employée au titre de « junior publicity agent », sous la présidence de Roosevelt (1933-1936).
- 90 L'importante production photographique réalisée à cette époque répond à un souci d'éveil (pédagogique), de prise de conscience (idéologique) assortis d'une volonté d'indexation (générique) du continent par le biais de sa représentation. Si dans les années trente, l'Amérique n'est plus à découvrir, elle reste à (re)construire, c'est-à-dire à réinventer. Plusieurs « documentaristes » se sont livrés à cette entreprise fondatrice, fidèle dans son esprit même à la genèse des Etats-Unis, en particulier au sein de la célèbre FSA.
- 91 Tandis que Welty parcourait le Mississippi, pour saisir une réalité géographique et humaine qu'elle croyait connaître, mais qui est devenue, au fil de son enquête, une vraie « révélation », Dorothea Lange de son côté sillonnait tout le continent, s'attardant en Californie, où elle réalisa ses plus célèbres clichés. Quant à Walker Evans, il traversait l'Alabama en compagnie de James Agee, réalisant en 1941 un célèbre reportage, *Louons maintenant les grands hommes* (*Let Us Now Praise Famous Men*) devenu depuis le grand classique de la période.
- 92 Les démarches de Welty et de Evans ont souvent été comparées, et leurs divergences d'approche sont éclairantes. D'une manière générale, les clichés (posés) de Evans mettent l'accent sur la difficulté des temps de pénurie. Même si le propos est d'affirmer que la crise est conjoncturelle (et donc conjurable), c'est l'indigence de la Dépression qui frappe, et qui frappe fort. Dans les pauvres intérieurs des cabanes de métayers blancs du Sud, tout est usé, comme le sont les visages de ceux et celles qui les habitent. Fatigue, malnutrition, misère : l'heure est à l'érosion des êtres et des choses. Pris dans un contexte analogue, les sujets weltiens (qui ne posent pas toujours) se définissent plutôt par leur résistance face à l'adversité, qui semble découler d'une adhérence, et même d'un enracinement dans un environnement qui leur est familier. Souvent photographiés chez eux, ou devant leur maison, ils semblent faire corps avec leur foyer, bien (main)tenu. De nombreux clichés de Welty se caractérisent par leur force d'évidence : il en émane

quelque chose de direct et de franc, de presque sommaire. Témoinnant d'une prédilection pour la verticalité, Welty aime présenter les personnes debout, assez souvent de face, ce qui leur donne une dignité altière. Dans leurs vêtements rapés ou grossièrement rapetassés, ils continuent ainsi, coûte que coûte, à faire bonne figure. Même au plus fort de la Dépression, il s'agit de conserver le sens de la forme, c'est-à-dire de la beauté, au nom d'un ordre qui se vit comme salvateur (ou se veut comme tel). Comme l'a souligné Reynolds Price, Welty a su saisir, à travers ses clichés, « les triomphes intimes d'hommes, de femmes et d'enfants, leurs victoires successives contre le temps, le destin, l'adversité » (Préface à *Photographs*).

- 93 C'est en cela que Welty est une vraie photographe *américaine* : en donnant à voir ce florilège d'humanité pionnière, elle s'inscrit à sa manière, dans la « destinée manifeste » qui fait la grandeur du Nouveau Monde depuis ses origines. Par ailleurs, le droit à la différence, valeur essentielle d'une nation animée par le respect (voire le culte) du droit, devient chez Welty une affaire de principe. Photographier l'Amérique à travers des individus, c'était risquer de trahir leur cause en les transformant en abstractions humaines. C'est pourquoi elle a pris la peine de préciser que ses sujets ne devaient (surtout) pas devenir les symboles d'un milieu, d'une classe sociale, de la misère des temps de crise. Il fallait au contraire tenter de retrouver, pour chacun d'entre eux, « the story of a life », c'est-à-dire la temporalité vive d'un sujet doté d'une histoire propre, inscrite dans le cadre de l'Histoire, de la Dépression, de la communauté noire, du Sud, certes, mais sans y être réduite. Par ce rejet farouche d'une approche métonymique de la photographie (qui fonctionnerait par renvoi à des catégories plus vastes (par expansion, association, estompage du référent initial), ses images ne visent pas à mettre en évidence des caractères communs à des sujets singuliers, mais bien plutôt à dégager ce qu'il y a d'unique parmi une communauté humaine. L'enjeu est donc ici moins de fournir des pièces à conviction que de faire triompher une vérité humaine tendue au fil d'une vie : ténue, (re)tenue et pour ainsi dire têtue dans sa différence.
- 94 Les photographies weltyennes témoignent par ailleurs d'une vertu d'effacement et de discrétion qui n'est pas synonyme d'indifférence, mais bien au contraire approbation de l'autre dans sa présence lumineuse et irréductible, dans un face-à-face qui est en même temps distance infranchissable et intimité. Le premier portrait de femme annonce d'emblée la dimension éthique de cette rencontre avec l'autre : le dépouillement de sa mise et la force de sa pose (de sa posture) bouleversent la conscience de celui qui la regarde et qui se doit alors de répondre à son pressant appel.
- 95 Exposition maximale à ce qu'il y a de plus vivant dans la pluralité merveilleuse de l'existence humaine, l'art photographique tel que le pratique Welty rétablit la primauté de l'élan vers autrui dans un perpétuel désir de saisir l'éphémère, d'en donner à voir l'intarissable richesse, d'en faire rayonner l'unique splendeur. Selon l'un des personnages de la fiction weltyenne, Clytie :
- The most profound, the most moving sight in the world must be a face. Was it possible to comprehend the eyes and the mouths of other people, which concealed she knew not what, and secretly asked for still another unknown thing ? (CS 83)
- 96 A travers les images de ces femmes, de ces hommes et de ces enfants, au-delà des clivages qui nous séparent les uns des autres, la photographie de Welty est une invitation à « lever le voile de l'indifférence » (« One Time, One Place » 354) comme on lève l'ancre vers l'aventure, afin de découvrir les mille et un visages du partage, éclairés par le halo lumineux de ces rencontres qu'on n'oublie pas.

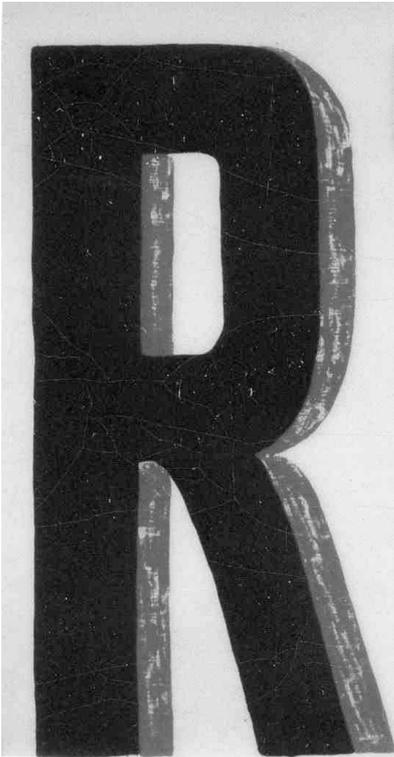


comme Quilt

- 97 A la lettre précédente, entre Photographie et Patchwork, le choix était cornélien. Par le heureux hasard de l'ordre alphabétique, il a été possible de faire passer la Photographie avant le Patchwork pour décliner, dès la lettre suivante, quelques-unes des figures du *Quilt* weltien.
- 98 Empilés dans les armoires, étalés sur les lits, exposés sur la rembarde des terrasses (*Photographs* 14. « Hat, fan, and quilts » / Jackson / 1930s), les quilts confèrent à l'oeuvre de Welty une forte puissance d'enveloppement.
- 99 Objets affectivement très chargés, les *quilts* (ou *patchworks*) se cousent, s'offrent et se transmettent dans le cercle de famille. Situés à l'intersection de l'espace et du temps, de la surface et de la profondeur, composés à partir de tissus ayant eu une histoire, ils transmutent un temps diachronique en une totalité synchronique close sur elle-même, sans pour autant effacer la dimension de profondeur, qui y figure à la surface. C'est un « lieu de mémoire » d'une autre sorte, un espace cousu au fil du temps, dont Welty déploie la forme, la fonction et la formule.
- 100 Dans *The Golden Apples*, Katie Rainey procède à l'inventaire des pièces uniques qu'elle compte léguer à sa fille Virgie : « Road to Dublin, Starry Sky, Strange Spider Web, Hands All Around, Double Wedding Ring, Mama's rich in quilts, child » (CS 431). Dans *Delta Wedding*, Troy Flavin se fait une joie de montrer à sa belle-famille qu'il connaît par coeur le nom des modèles que sa mère vient d'envoyer aux futurs mariés, à titre de cadeau de mariage : « I swear that's the 'Delectable Mountains.' [...] Look, 'Dove in the Window,' Where's everybody? [...] Let's see. I think it's 'Tirzah's Treasure,' but it might be 'Hearts and Gizzards' » (112). Le patchwork tel que le pratique Mrs Flavin est considéré à Shellmound comme un exercice de couture assez rustique (la mère de Troy vit à la campagne, et le modèle (inspiré du *Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, publié en 1678) exprime un attachement particulier à la terre, qui s'oppose en tous points (c'est le cas de le dire) aux travaux d'aiguille plus sophistiqués tels qu'on les conçoit à la plantation (broderie, tapisserie, couture : les Fairchild font dans la « dentelle »). Dans *Losing Battles*, le *quilt* offert à l'aïeule à l'occasion de son quatre-vingt-dixième anniversaire est ce même « Delectable Mountains » cousu par toutes les petites mains de la famille (et achevé la veille de la fête) à partir des chutes de tissu, « odds and ends » récupérés ici et là. A l'époque de la grande Dépression (le récit se situe dans les années 1930), le patchwork répond avant tout à cette nécessité économique qui consiste à faire du neuf avec du vieux.

Certains noms de quilts de l'époque tels que « Odds and Scraps », « Economy » ou « Home Treasures » en sont l'illustration manifeste.

- 101 Le patchwork constitue la figure privilégiée d'un riche réseau thématique et structural qu'il est possible de tenir pour emblématique d'une large part des significations weltyennes. Dans « Livvie », le couvre-lit de Salomon est un modèle répertorié, « Trip Around the World », cousu par sa mère : un magnifique ouvrage constitué de quatre-cent quarante pièces, réalisé en vingt et une couleurs différentes. C'est ici le nom de l'ouvrage, davantage que sa façon, qui mobilise le sens de ce texte où Livvie entame son périple à travers le monde, laissant derrière elle une domesticité conjugale devenue synonyme d'emprise et de contrainte. Dans *Losing Battles*, la réunion familiale obéit à ce principe acentré (ex-centrique) qui définit le patchwork, et ne cesse d'évoquer, au fil du temps, des histoires dont la formule de raccordement est laissée à la libre inspiration de chacun. Enfin, dans *The Optimist's Daughter*, la pratique du patchwork s'associe au travail de deuil. Laurel McKelva se souvient ainsi des séances de couture où, assise au pied de sa mère quand elle était enfant, elle avait appris à composer des figures personnelles à partir des chutes de tissu que celle-ci lui laissait. Bien des années plus tard, la mémoire de la mère morte est devenue une étoffe à rapiécer. Exigeant réparation, remembrement, remémoration. En rassemblant des morceaux disjoints sans effacer les points de suture, le patch-work rend possible un tel remembrement : couture, mémoire, et écriture se confondent ici en un même travail de raccommodage.
- 102 « Were you ever a seamstress ? » demanda-t-on un jour à Welty. Avec sa modestie légendaire, elle répondit qu'elle avait « fait des choses » (« Oh I've cut out things with patterns. No, I'm not a seamstress but I've made things ») avant de décrire sa pratique de l'écriture dans les termes suivants :
- I ended up with strips-paragraphs here, a section of dialogue, and so on. I pin them together and then when I want to cut something, I cut it with the scissors. [...]. You can move it, you can transpose. It's wonderful. It gives you a feeling of great moveability. (*Conversations* 272-273)
- 103 En d'autres termes, Welty n'a rien fait d'autre, tout au long de sa vie d'écrivain, que du patchwork. *Sew to speak*.



comme Rideau

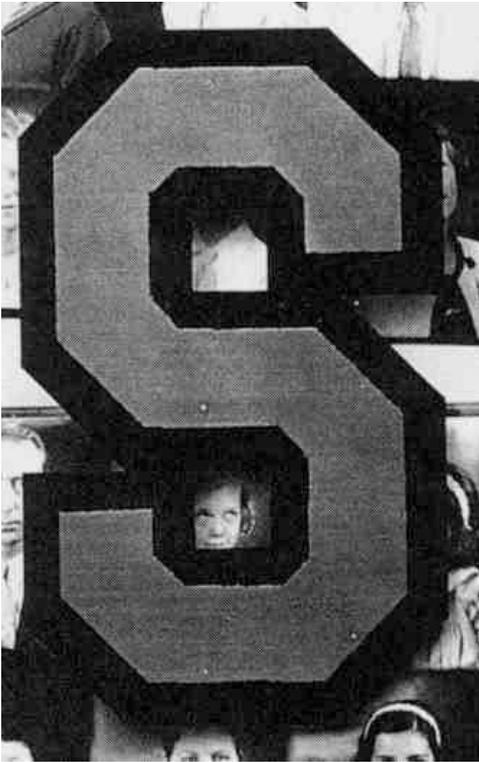
- 104 Bien des rideaux étoffent l'oeuvre de Welty. C'est un rideau de verdure qui borde sa première publication, *A Curtain of Green and Other Stories*, en 1941, un recueil de nouvelles où les protagonistes, en proie à de violentes pulsions, se trouvent engagés dans des litiges qui vont jusqu'à la conflagration et font du texte weltien le théâtre de spectaculaires scènes d'affrontement. Il s'agit tour à tour (ou tout à la fois) de conflits de sexe (« Flowers for Marjorie »), de famille (« Why I live at the P.O. »), de générations (« A Visit of Charity »), de classe (« A Memory »), de race (« Keela, the Outcast Indian Maiden ») où s'exarcebent à chaque fois bien d'autres ressentiments, refoulés plus loin.
- 105 La douceur apparente du titre de la nouvelle qui donne son nom au recueil ne doit pas faire illusion. L'histoire, en effet, est terrifiante (comme les autres) : la jeune Mrs Larkin a perdu son mari, terrassé par la chute d'un arbre sur sa voiture. En voyant l'accident (dont elle se souvient un an plus tard) se produire, Mrs Larkin n'avait pas pensé un instant qu'il pût être fatal : « You can't be hurt » avait-elle dit placidement. En réalité, elle était si forte de son amour pour son mari qu'elle le croyait capable de défaire l'irréversible : « It was accident that was incredible, when her love for her husband was keeping him safe » (CS 109).
- 106 Chose invraisemblable, et pourtant vraie, l'irréparable est arrivé. Son mari est mort. Rien à faire contre ça. Reste à tirer le rideau sur le passé. En riposte à l'atrocité de son malheur, l'inconsolable Mrs Larkin cesse d'abord toute interaction avec le monde extérieur : plus de sortie, plus de visite, plus d'échange, plus rien, l'objectif étant pour elle de revenir à l'absence absolue de détermination, de coïncider avec le zéro, de s'anéantir. Elle ne se coiffe même plus, comme pour laisser sa propre personne retourner à l'état de friche. Mais c'est précisément à travers le rideau de sa chevelure emmêlée que s'amorce la perspective du deuil. Car elle a beau (ne rien) faire, ses cheveux repoussent, comme la végétation de son jardin, dont il faut bien s'occuper : en d'autres termes, la nature reprend ses droits, quoi qu'il arrive (ou plutôt, quoi qu'il fût arrivé). C'est ce qu'on appelle

l'ordre des choses, qui n'est que l'envers de leur barbarie, bien sûr, lorsque le chagrin est encore là. L'extrême fertilité du rideau de verdure qui l'entoure constitue pour Mrs Larkin « tout à la fois un sujet de préoccupation et un défi ». La nouvelle se referme sur l'image énigmatique de son corps allongé à même le sol, pendant la tempête, pour s'abolir avec l'univers dans un mouvement de totale abnégation, ou renaître avec lui, après avoir absorbé, par capillarité, son suc et sa substance.

107 Le motif du rideau mobilise une thématique du passage dans le roman final, *The Optimist's Daughter*. Centré autour de l'expérience du deuil, le récit en exploite la capacité signifiante dans la mesure où tout rideau qui se ferme (sur le pays natal, le temps de l'enfance, la famille, le mythe conjugal, l'état de fusion) est aussi un rideau qui s'ouvre à l'horizon sur d'autres perspectives (le retour à Chicago, la vie d'adulte, la liberté, la coïncidence à soi). Et l'objet même se matérialise dans l'épaisseur d'un rideau de théâtre. Créatrice de motifs textiles, c'est à cette pièce que Laurel travaillait avant les funérailles de son père, et c'est vers ce rideau que convergent ses pensées au moment où elle se prépare à regagner le Nord. Tout invite à penser que sa réalisation sera étoffée de toute la puissance de l'épreuve (douloureuse mais finalement libératoire) qu'elle vient de vivre, où se sont entrecroisés, dans une sorte de saturation du lien, les multiples souvenirs de sa vie intérieure (et antérieure), des attaches filiales à l'union conjugale en passant par toutes les formes de l'échange social.

108 Enfin, le thème du rideau connaît chez Welty un prolongement fort caractéristique, puisqu'il devient, en se métaphorisant, l'élément qui désigne l'écriture même, envisagée comme ouverture vers l'autre :

In my own case, a fuller awareness of what I needed to find out about people and their lives had to be sought for through another way, through writing stories. But away off one day up in Tishomingo County, I knew this, anyway : that my wish, indeed my continuing passion, would not be to point the finger in judgment but to part a curtain, that invisible shadow that falls between people, the veil of indifference to each other's presence, each other's wonder, each other's human plight. (*The Eye of the Story* 355)



comme *Sister*

- 109 Ecoutez-la. Elle a des choses à dire. De toute première importance. Elle, c'est Sister, la narratrice anonyme de « Why I Live at the P.O. », ce texte de 1941 devenu depuis la pièce d'anthologie de la prose weltienne. Voilà donc un demi-siècle que la pauvre Sister s'acharne à expliquer à la terre entière pourquoi elle a décidé, par un beau matin de (4) juillet, alors que l'Amérique célébrait son Indépendance, de se joindre au mouvement émancipatoire général et de quitter sa famille. De prendre le large, une fois pour toutes. Enfin le large, si on veut. Le bureau de poste de China Grove, au fin fond du Mississippi, n'est pas à proprement parler ce qu'on appelle (le) large. La description qui est faite de ce réduit suggère d'ailleurs qu'elle a bien du mal à y faire tenir ses effets personnels. Tout y est de travers (« catercornered »). Mais c'est au moins un lieu à l'écart, à distance des autres. Ce bureau de poste, c'est sans doute la version sudiste de la *chambre à soi chère* à Virginia, l'âme-soeur de Eudora. En tout état de cause, un espace mental où se ressaisir et (tenter de) se retrouver.
- 110 Oui mais voilà. Depuis 1941, personne ne fait grand cas de ses élucubrations. Ou plutôt, on s'acharne à ne pas l'entendre. Sister ? Elle est folle, dit-on. Hystérique. Une vraie cinglée. Il aurait fallu l'enfermer. C'est d'ailleurs ce que la critique a fait. A commencer par Katherine Ann Porter, une lectrice pourtant fort avertie de Welty, dont le diagnostic fut sans appel : Sister était atteinte de « démence précoce » (« a terrifying case of dementia praecox »), un trouble psychique irréversible (Introduction to *A Curtain of Green*, 1941). Comme toute erreur de diagnostic, celle-ci a laissé des traces. Durables. Pas loin d'être incurables. Depuis les années 1980, malgré tout, le cas de Sister est régulièrement réexaminé par la critique weltienne. Dans un article datant de 1982, Vande Kieft soulignait que la remarque avait été (mille fois trop) sévère. C'était ce qu'on appelle une bourde : « the *Ur-blooper* of Welty criticism » (« Questions » 28). Un impair monumental qui avait injustement relégué la pauvre Sister dans la catégorie des débiles mentaux profonds, dont il était temps qu'elle sorte (de la sortir). D'autres ont tour à tour pris le

relais (Schmidt, Nissen, Chouard) pour tenter de montrer que la narratrice de « Why I Live at the P.O. » n'était sans doute pas la plus atteinte de la famille Rondo et, qu'en tout état de cause, ses troubles mentaux pouvaient s'expliquer.

- 111 C'est le caractère grotesque de l'histoire, d'une part, et les phénomènes d'exagération de la langue sudiste, de l'autre, qui ont le plus souvent été relevés dans ce texte déjanté. Cette crise familiale, animée de part et d'autre de violentes rancoeurs, nourrie d'échanges tordus, d'invectives perfides et de contradictions des plus embrouillées atteint des sommets dramatiques qui prêtent indubitablement à rire. Et les prodigieuses vocalises de l'intarissable Sister (qui assume l'intégralité de la narration) ont donné à cette affaire un tour excentrique fort récréatif. Mais la véritable ironie de l'histoire tient sans doute au fait que sa vérité est ailleurs, en filigrane, dans les interstices du discours, une vérité dont on ne peut négliger la dimension pathétique. Evoquant le phénomène d'emprise de ce texte (« a monologue that takes possession of the speaker »), Welty ajoutait en passant cette remarque : « How much more gets told besides ! » (OWB 13) dont il n'est pas interdit de penser qu'elle renvoyait à d'autres formes de possession (et/ou de dépossession) qui en constituent le centre de gravité intime.
- 112 En dépit de ses dénégations multiples (Sister passe son temps à affirmer que « tout allait pour le mieux » avant que Stella ne revienne), la situation était pour le moins suspecte. Que penser en effet de cette femme restée vivre à la maison avec sa mère, son grand-père Papa-Daddy (le père de sa mère) et son oncle, Uncle Rondo (le frère de sa mère), tandis que sa soeur cadette, Stella, était soudain partie vivre ailleurs (avec un photographe itinérant, M. Whitaker (sans doute le premier homme « that would take her »). La première question que l'on se pose en découvrant cette étrange famille est de savoir *qui* est le père, et où il est. Or, chez les Rondo, c'est un sujet tabou. Le père, on n'en parle pas. C'est comme ça. Et comme dirait Mama : « Don't contradict me » (CS 50). Si le propre du refoulé est de (ne cesser de) revenir, voilà une famille qui en incarne le principe même, dans la mesure où, à la génération suivante, la petite Shirley-T, la fille de Stella, n'a pas de père non plus. C'est qu'elle a été adoptée. Ah oui. Nul en réalité n'est dupe du mensonge de sa mère, mais curieusement, personne ne cherche à connaître la vérité qui la concerne (sauf Sister). Est-ce que la question de la généalogie n'intéresse pas les Rondo, ou est-ce qu'ils savent tous (trop bien) qui est le père, et qu'il « vaut mieux » justement laisser la question de côté ? En tout état de cause, comme le dit Sister (mais à propos du repas qu'elle prépare) : « Somebody had to do it » (50).
- 113 Des pères, du père, parlons-en justement, car sur la question des « structures élémentaires de la parenté », il semble qu'il y ait ici beaucoup à dire. Et c'est bien ce qui rend ce texte si dérangeant.
- 114 Venons-en d'abord au grand-père (grand-pervers) qui terrorise toutes celles qui vivent sous son toit : Mama, Sister, mais aussi Stella (du temps où elle habitait encore avec eux). Présenté comme le patriarche-type : « Papa-Daddy is about a million years old and's got this long beard » (CS 47), c'est le vrai *senex iratus* de la comédie classique, l'*alazon* toujours prêt à faire des remarques désobligeantes et à redresser tous les torts. Odieux personnage, Papa-Daddy tente de compenser ses faiblesses par une attitude tyrannique. N'ayant (plus) guère d'autorité naturelle (à supposer qu'il en ait eu autrefois), le voilà qui s'acharne à défendre les symboles de sa masculinité, et notamment sa barbe, à laquelle il semble pathétiquement attaché. Alors que Stella l'informe (avec sa redoutable perfidie) que sa soeur se demande pourquoi il ne se la coupe pas (alors qu'elle n'a bien sûr rien dit de tel, même si elle l'a sans doute pensé très fort), le voilà qui se met dans une colère

noire : « Have I heard correctly ? You don't understand why I don't cut off my beard ? » et rappelle à qui veut l'entendre : « This is the beard I started growing on the Coast when he was fifteen years old » (CS 47). Comme s'il était besoin d'en rajouter, il précise enfin à sa petite-fille qui vient de lui annoncer son départ pour le bureau de poste : « I won't have you reachin' out of that little old window with a pair of shears and cuttin' off any beard of mine. I'm too smart for you ! » (CS 55). A quoi la formule « any beard of mine » peut-elle bien renvoyer si ce n'est à son organe viril (c'est-à-dire, en dernier ressort, à la terreur de la castration) ? Papa-Daddy a beau être sourd et gâteux, il a fort bien compris qu'en décidant de quitter le domicile familial, Sister avait pris pour la première fois ses distances vis-à-vis de la loi du (grand-)père, pour tenter, assez tard sans doute (mais mieux vaut tard que jamais), d'effectuer son entrée dans l'ordre symbolique, médiatisée par le biais social que représente son emploi à la poste. Et c'est la raison pour laquelle il lui rappelle enfin que c'est grâce à ses relations « politiques » (« through my influence with the government » CS 47) qu'elle a obtenu cette belle « planque », et qu'elle ferait bien de lui en être reconnaissante. La perversité du pouvoir phallique de Papa-Daddy est sans limite.

- 115 En matière de figure de père, l'oncle ne vaut guère mieux. Pharmacien de son état, l'Oncle Rondo s'est concocté une préparation à laquelle bien sûr lui seul a droit, qu'il avale d'un trait avant d'aller s'allonger dans le hamac au fond du jardin, en observant ses nièces. Rien n'est précisé quant à la nature du breuvage, mais il ne serait guère étonnant qu'il s'agisse d'un puissant aphrodisiaque, destiné à lever les inhibitions qui pourraient éventuellement lui rester. « He does it every single Fourth of July as sure as shooting » (CS 48), précise Sister. « It », qu'est-ce à dire ? Profiterait-il de la célébration de l'indépendance nationale pour se livrer à des formes de transgression plus personnelles ? C'est bien ce qu'on est tenté (ou plutôt forcé) de croire, si l'on en juge par l'attitude suspecte dont il témoigne par ailleurs. Stella s'indigne des libertés qu'il prend avec ses effets personnels, et notamment avec ce kimono couleur chair, la pièce-maîtresse de sa garde-robe, dont elle avait par ailleurs souligné la valeur sentimentale (c'est-à-dire sexuelle) : « that happens to be part of my trousseau, and Mr. Whitaker took several dozen photographs of me in it » (CS 47). Elle trouve à redire à la chose : « What on earth could Uncle Rondo mean by wearing part of my trousseau out in the broad open daylight without saying so much as 'Kiss my foot', knowing I only got home this morning after my separation ? » (CS 49). Fort tendancieuse, l'expression « Kiss my foot » est un exemple (parmi tant d'autres) des déplacements qui s'opèrent dans cette famille (dont tous les membres sont littéralement « hors d'eux-mêmes ») : au-delà des tendances fétichistes de Rondo, elle traduit sans doute aussi indirectement le désir secret de « baisers » sur une autre partie de son anatomie. Et quand Sister lui demande de se calmer : « I think you better go lie down », le voilà qui rétorque, de façon plus ambivalente encore : « Lie down my foot » (CS 52). Le Rondo, comme son nom l'indique, a tendance à se répéter. Normal, c'est un obsessionnel.
- 116 Bien trop embarrassantes, la plupart des questions que se posent entre elles les deux soeurs restent sans réponse. Car si elles semblent capables de comprendre ce qui se passe, elles n'ont pas les moyens de réagir. Alors que Stella demande à sa soeur ce qu'elle pense du comportement de leur oncle, celle-ci réplique d'abord sur un ton (faussement) dégagé : « I'm sure I don't know, what do you expect me to do about it ? » (CS 49) avant de suggérer cette hypothèse : « Jump out of the window ? » qui révèle qu'elle a bel et bien compris la gravité de l'outrage fait à Stella. Un affront n'arrivant jamais seul chez les Rondo, Sister

ne tarde pas à être mise à l'épreuve à son tour, d'une manière non moins emblématique. Dépravé en diable, Uncle Rondo ne trouve rien de mieux à faire pour impressionner sa nièce (et la faire déguerpir, car elle commence à être gênante) que de disposer sous son lit des pétards qui explosent au petit jour, provoquant à la ronde (à la Rondo) une détonation à réveiller les morts : « People tell me they heard it as far as the cemetery, and old Aunt Jep Patterson [...] thought it was Judgement day and she was going to meet the whole family » (CS 53). La vieille tante Patterson avait bien entendu, car le départ de Sister coïncide bien, en ce qui la concerne, avec le jour du Jugement Dernier. Non pas celui où l'on rejoint toute sa famille, mais celui où une fois pour toutes, on s'en sépare. Il était temps.

- 117 Parmi les effets que Sister emporte avec elle, certains semblent d'un intérêt assez limité, comme c'est par exemple le cas de ce bracelet à amulettes, de ce moteur de machine à coudre, de cette lampe de piano (alors qu'elle n'a pas de piano) ou de ce serre-livres (alors qu'elle n'a pas non plus de livres). Quant à l'ukulélé d'Hawaï, c'est sans doute à titre d'objet décoratif qu'il trouvera sa place au bureau de poste (parmi les cartes postales venues du bout du monde), car rien n'indique que Sister soit douée du moindre talent musical. Mais après tout, il suffit peut-être de s'y mettre (et elle aura le temps de pratiquer). D'autres objets en revanche (calendrier, thermomètre, radio) représentent les prémices d'une forme d'orientation dans sa nouvelle existence. Quelle que soit la nature de ces diverses choses, ce monde d'objets s'oppose au monde d'états qui était autrefois son seul univers. Ce qui est un début. Il fallait sans doute en passer par là pour devenir un être social. « I know which is which » (56) déclare-t-elle encore, triant son courrier, avant de se féliciter de sa capacité à émettre une opinion qui lui soit propre : « I draw my own conclusions » (CS 56). Loin du capharnaüm familial, Sister semble même capable d'entendre enfin les offres mirobolantes (« perfectly marvelous offers ») qu'on propose à la radio : « one thousand mixed seeds, no two the same kind » (CS 54). Des graines qui signalent sans doute la prise de conscience de soi comme entité distincte, étape déterminante de l'ontogénèse humaine. Reste désormais à actualiser cette autonomie du sujet dans l'ordre symbolique. Il y a de quoi faire. Voilà pourquoi Sister, notre soeur à tous, habite à la poste.



comme Trois

- 118 C'est sans aucun doute son chiffre de prédilection. Chez Welty d'ailleurs, les choses qui marchent par trois ne se comptent plus. Dans « Lily Daw and the Three Ladies », la nouvelle d'ouverture de *A Curtain of Green*, les dames en question se mettent à trois pour contrecarrer le projet de mariage de la jeune Lily Daw. Si à ce compte, la bataille semble perdue d'avance (a « losing battle » en somme), la réalité est tout autre : c'est Lily en effet qui finit quand même par l'emporter et quitte la petite ville de Victory au bras de son xylophoniste de charme (Voir « X comme xylophoniste »). En raison du simple fait que cette histoire ne s'ordonne pas à un principe mathématique, mais obéit à la loi du cœur. Et comme chacun sait, quand on aime, on ne compte pas.
- 119 Juste après « A still Moment », construit autour de la rencontre de trois hommes, un nouveau trio de femmes reparaît sur la Trace des Natchez, au pied des ruines de ce qui fut jadis la superbe « Asphodel » dont le modèle historique n'est autre que Windsor (une demeure sudiste qui fut construite en 1861, et que le feu détruisit en 1890). De la splendeur architecturale du passé, il ne reste plus que les six (3x2) colonnades doriques, ornées d'une frise de vierges gorgées de soleil, élancées dans la chaude lumière d'un jour d'été, « suspended in the resting of noon » (CS 201).
- 120 C'est dans ce paysage ordonné selon principe apollinien de l'art grec que Cora, Irène et Phoebe ont choisi de se retrouver au lendemain des funérailles de leur fidèle amie, Sabine, pour évoquer ensemble l'histoire de son étrange destinée. Si le chiffre trois domine la prosopopée qui lui est consacrée, la nouvelle gravite autour de l'opposition binaire de l'apollonien et du dionysiaque, dont la poésie de Keats avait formulé les enjeux esthétiques autour d'une célèbre ode grecque, devenue dans *Asphodel* la métaphore de la double vie de Sabine, la femme aux deux maisons :

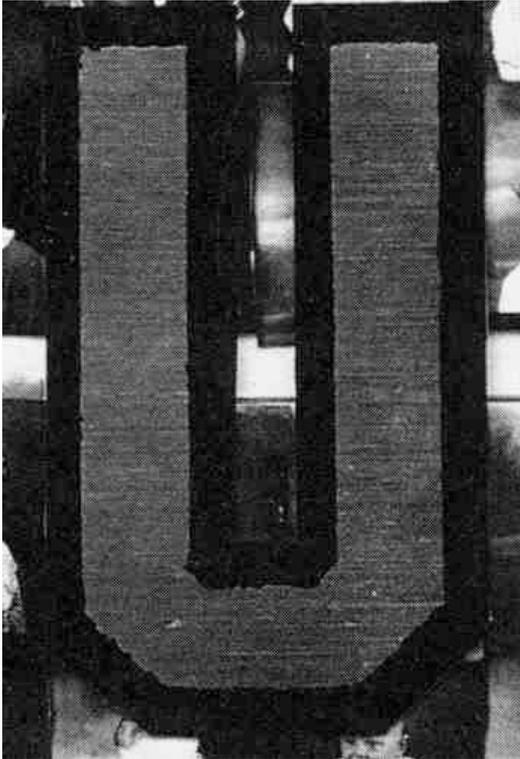
It was like an old song they carried in their memory, the story of the two houses separated by a long, winding, difficult, untravelled road-a curve of the old Natchez Trace-but actually situated almost back to back on the ring of hills, while

completely hidden from each other, like the reliefs on opposite sides of a vase. (CS 201)

- 121 Après avoir passé la première partie de sa vie dans la lisse Arcadie que fut la chaste maison de son enfance, un labyrinthe antique garni des statues de Vénus, de Hermès et de Déméter, Sabine épousa celui que son père avait choisi pour elle, Mr Don McInnis, l'incarnation même du dieu-bouc de la musique, de la danse et de la folie. Cora, Irène et Phoebe se souviennent des bacchanales que furent les noces de Sabine, muette et pétrifiée dans sa robe de mariée impeccablement amidonnée et du tumultueux Don McInnis à la figure empourprée, titubant d'ivresse pendant la cérémonie : « He had a sudden way of laughter, like a rage, that pointed his eyebrows that were yellow and changed his face » (CS 202). De cette union contre nature naîtront trois enfants : Minerve, Théo et Lucian, tous appelés à connaître un destin tragique. Un par un en effet, ils meurent juste un an avant d'atteindre la maturité : Minerve se noie, Théo succombe à une chute de cheval (juste après avoir quitté l'université dans sa robe de juriste) et Lucian se brûle la cervelle sur les marches du tribunal, ivre-mort en pleine journée. Par un tour de la Némésis (incarnant la loi de la modération), la malédiction frappe ainsi la génération suivante, condamnant rétrospectivement l'alliance originelle.
- 122 En mathématiques, le produit d'une somme positive par une somme négative est toujours négatif ($+ \times - = -$). « Asphodel » apporte la forte démonstration de cette équation selon laquelle la sauvagerie menace toujours au coeur du monde en apparence limpide et pacifié. Il faut rappeler que chez Welty, l'idylle pastorale est toujours lézardée de la violence de l'histoire. La présence du marbre sculpté a souvent pour fonction d'offrir un cadre au déchaînement de la matière obscure (des passions, des pulsions).
- 123 Au-delà des classiques oppositions entre ordre et désordre, stase et mouvement, lumière et ténèbres s'appliquant à l'histoire passée, « Asphodel » pointe en direction d'une autre réalité qui diffuse son énigmatique pouvoir : le désir. Secret, inassouvi, brûlant. Et (terriblement) présent. Tandis que les trois femmes, « old maids » de leur état, évoquent l'existence de la farouche *Sabine*, dont le prénom évoque une célèbre scène d'enlèvement (immortalisée dans un tableau figurant dans *Delta Wedding*, 58), elles consomment avec appétit d'exquises nourritures (jambon épicé, petits pains frais, liqueur de mûres), goûtant à travers le plaisir de la gourmandise, le réconfort bienfaisant de la plénitude nutritive. Dans l'euphorie du partage à venir, Cora n'avait-elle pas d'ailleurs déclaré en arrivant : « This is the kind of day I could just eat ! » (CS 200). Autour de ce déjeuner sur l'herbe, qualifié de « petit festin », bien des signes suggèrent l'association du culinaire et de l'érotique : allongées au soleil sans rien faire après un copieux repas, les yeux mi-clos, pleins de rêves, elles se laissent aller à un engourdissement presque impudique. Tandis que Phoebe tient entre ses dents une feuille verte pleine de sève (« a juicy green leaf »), un cheval s'enfuit au galop (« his tail flaunted like a decoration ») et le rêve des femmes se perd dans les hautes colonnades d'Asphodel, « a dream like the other side of their lamentations » (CS 206). L'envers de cette charmante équipée bucolique n'est autre que le tumulte sauvage de leur(s) fantasme(s) intime(s) qui traverse le récit de part en part, et qui s'exprime par un biais oblique, conformément au principe triangulaire du « désir selon l'Autre » défini par René Girard (*Mensonge romantique et vérité romanesque*) selon lequel le désir n'opère jamais seul, mais obéit à une suggestion extérieure, désignée par une instance médiatrice. Qui est ici triple : pour chacune, le désir opère à travers Sabine, mais aussi à travers les deux autres femmes composant cette ardente triade.

- 124 Le texte se clôt sur la saisissante rencontre d'un homme, barbu, dressé parmi les colonnes en pleine lumière et *nu*. Face aux trois femmes littéralement médusées (de la force hallucinatoire de leur désir ?). Abandonnant leurs paniers de pique-nique, les voilà qui détalent au pas de course, en poussant en chœur de petits cris ténus (de vierges effarouchées, qu'elles sont sans doute) et qui se retrouvent de l'autre côté de la clôture, près d'une pancarte où figure la formule : « No Trespassing ». De transgression il aura pourtant bel et bien été question au fil de cette nouvelle ; il n'aura sans doute même été question que de ça. On apprend d'ailleurs *in fine* que jamais Sabine n'aurait permis à ses amies de venir sur les lieux où son mari avait pour habitude de se rendre avec ses nouvelles conquêtes. Tiens donc.
- 125 Sous couvert d'un hommage apollinien (idéal) à la figure de l'amie défunte, « Asphodel » bascule vers l'extase dionysiaque, par le biais de la projection (qui détourne la censure). Quant à savoir ce qui s'est réellement passé ce jour-là, c'est une autre affaire. Cet homme nu, était-ce Mr Don McInnis revenu hanter les lieux, comme le soutient Cora ? Ou une simple branche dans le vent, comme l'affirme Irène ? Impossible de trancher, car face à ce spectacle insensé, la troisième du groupe, Phoebe, a préféré baisser les yeux. Il est donc à parier qu'entre elles, le débat sur l'homme nu d'Asphodel est toujours d'une fervente actualité. Quant au lecteur, au centre de cette fougueuse affaire, il doit plusieurs fois se pincer pour croire à ce qu'il lit. Véritable temple de Vénus, « Asphodel » se place sous le signe d'un registre onirico-érotique où, sans scandale apparent, en plein jour, se déversent tour à tour, comme d'une corne d'abondance suspendue à l'une des colonnes du bâtiment en ruines, les fantasmes les plus torrides.
- 126 Le chiffre trois est par excellence celui du fantasme. De l'autre, de l'ailleurs. « Livvie » (« The Wide Net ») gravite ainsi autour du classique trio que constituent le mari (Salomon), la femme (Livvie) et l'amant (Cash). Mais c'est moins le caractère amoureux de l'aventure qui compte dans cette histoire que la possibilité d'aventure que contient toute histoire humaine. La vérité du chiffre trois intéresse l'avènement de la différence et de l'écart, « the other way to live », pour reprendre une formule désormais célèbre de la prose weltienne (CS 361). Ce qui, bien entendu, n'est pas gagné d'avance. A l'instar de la mariée de l'Innisfallen, de nombreux personnages weltiens choisissent de renoncer à leur certitudes et de s'exposer pleinement à la dimension d'inconnu. (Voir « N comme 'No Place for You, My Love' »). Pour qu'enfin quelque chose advienne de leur vie. Si la délicieuse condensation de leur devenir est incomparablement évoquée, l'histoire dépasse rarement le stade de cette palpitante imminence. En d'autres termes, le chiffre trois du détour et de la rencontre devient rarement le chiffre deux de la continuation. Peu de couples heureux chez Welty : à quelques exceptions près, la vie à deux tourne court. Dans « Flowers for Marjorie », le drame éclate précisément au moment où les deux protagonistes allaient devenir trois. Incapable d'assumer l'enfant à venir, Howard élimine la mère et se retrouve seul. (Voir « G comme grossesse »).
- 127 Dans ce même registre ternaire, il faut enfin citer l'étrange ménage à trois sur lequel se fonde *The Ponder Heart*, qui se termine aussi mal que possible. Tandis que la première femme de l'oncle Daniel, Miss Magee Teacake, décide de quitter le domicile conjugal aussitôt après s'être mariée, la seconde, Bonnie Dee Peacock fait de même puis, sous l'effet du chantage de la nièce de Daniel, revient au foyer, pour y mourir le jour même dans des circonstances fort mystérieuses où sont impliquées l'oncle et la nièce. « In plenty of marriages, there's three-three all your life. Because nearly everybody's got somebody (PH 26) », avait déclaré Edna Earle. Avec cette devise boîteuse, il fallait bien s'attendre au

pire. Entremetteuse de choc : « I'm the go-between, that's what I am, between my family and the world » (PH 103), Edna Earle n'a cessé de s'insinuer dans la vie sentimentale de son oncle dans le seul but, semble-t-il, de former avec lui un couple. Quel qu'il soit. Et force est de reconnaître qu'elle arrive à ses fins. A quel prix, toute la question est là. « Two's company, three's a crowd » dit le proverbe. Pour bénéficier de la compagnie exclusive de son cher oncle, Edna Earle a éliminé le monde entier. Et pour finir, ils se retrouvent tous les deux au Beulah (l'hôtel familial), ayant sombré dans une exclusion dont tout laisse à penser qu'elle est sans recours. Il est un certain nombre de cas (tragiques) où la résistance au chiffre trois est le signe de tous les impairs. De l'arithmétique relève alors toute solitude.



comme les Uns et les autres

- 128 Elle a commencé par lire les uns et les autres, avec une avidité insatiable. Pour Welty, écriture et lecture se présentent comme l'envers et l'endroit d'une seule et même existence dans les livres. Comme chez d'autres écrivains, les deux activités sont intimement liées l'une à l'autre : Julien Gracq témoignait dans *En lisant, en écrivant* (1980) de leur essentielle complémentarité. Dans *Les Mots* (1964), scindé en deux volets (« Lire », « Ecrire »), Sartre soulignait à son tour leur caractère indissociable, un point de vue que partage aussi Welty, comme l'indique le schéma structurel de son autobiographie et comme le confirment certains de ses textes critiques :

Indeed learning to write may be a part of learning to read. For all I know, writing comes out of a superior devotion to reading. I feel sure that serious writing does come, must come, out of the devotion to the thing itself, to fiction as an art. Both reading and writing are experiences-lifelong-in the course of which we who encounter words used in certain ways are persuaded by them to be brought to mind and heart within the presence, the power, of the imagination. (*The Eye of the Story* 134)

- 129 Loin d'interdire l'accès à l'écriture, la lecture l'entre-dit. Welty ne souffre d'aucune inhibition à écrire qui serait due à l'« angoisse de l'influence » des autres écrivains. Bien au contraire, elle enracine sa création dans la lecture de leurs oeuvres. Souvent

interrogée sur l'effet qu'avait pu exercer Faulkner sur son oeuvre, elle répondait que la présence à ses côtés de cette immense figure littéraire, comparée à une « montagne », n'avait pas entravé son écriture, mais l'avait obligée à une certaine distance :

It was like living near a big mountain, something majestic-it made me happy to know it was all there, all that work of his life. But it wasn't a helping or hindering presence. Its magnitude, all by itself, made something remote in my own working life. (*Conversations* 89-90)

- 130 Tout au long de sa carrière d'écrivain, elle continue à lire les textes des autres et à les commenter. Parmi ses nombreux essais critiques, dont la plupart figurent dans les recueils *The Eye of the Story* et *A Writer's Eye* (parfois sous le pseudonyme Michael Ravenna), ceux qu'elle consacre à Katherine Ann Porter, à Jane Austen, et à Chekhov, comptent parmi les plus admiratifs. Ce sont par ailleurs les noms qu'elle cite le plus souvent dans les entretiens où lui est posée la question de ses affinités avec d'autres écrivains. Ce travail d'analyse de « l'écriture seconde » (Schneider 25) est sans doute une façon de « traquer le secret de l'oeuvre », d'en comprendre les ressorts intimes. C'est ici que fait surface l'étymologie commune aux termes *secret* et *critique* (*kritein*) :

Comment écrit-on ? Comment c'est fait, à l'intérieur ? Est-il certain d'ailleurs que ces livres l'entravent, le séparent ? Ne forment-ils pas, par leur épaisseur tangible, leur disposition rituelle, leur pouvoir magique, un accès-peut-être le seul-, un sésame ouvrant la porte de l'écriture ? Prétexte, si l'on veut, mais sans lequel il n'y aurait pas de texte ; divertissements, mais qui reconduisent au chemin d'écrire. (25)

- 131 C'est en termes dithyrambiques qu'elle évoque, dans une lettre adressée à Katherine Ann Porter (en 1941), la révélation que fut pour elle la lecture de l'oeuvre de Virginia Woolf :

Virginia Woolf was the one who opened the door. When I read *To the Lighthouse*, I felt, Heavens, what is this? I was so excited by the experience I couldn't sleep or eat. I've read it many times since. (*Conversations* 75)

- 132 Lire et relire déclenchent en elle la soif de produire. Si d'autres ont écrit pour « faire taire en eux le livre des autres » (Schneider 288), pour que cesse le vacarme intérieur de leurs mots, Welty n'écrit pas *contre* les autres, ni *comme* les autres, mais *avec* les autres. « Devenir auteur, *auctor*, c'est au sens propre se mettre au service des mots, accroître (*augere*) leur empire » (Schneider 58-59) : on ne saurait mieux décrire le démarche weltienne qui (re)donne à la langue les pleins pouvoirs de l'invention créatrice pour étendre l'univers des signes, et rejoindre ainsi tout à la fois le corps des auteurs et l'immense corpus des textes qui n'en forme qu'un seul.

- 133 En retour, son oeuvre a été lue et relue par les uns et par les autres. Ce qui a été (notamment) l'occasion de la publication, en 1994, d'un volume critique intitulé *The Critical Response to Eudora Welty's Fiction*, un ouvrage fort commode au demeurant, regroupant les articles majeurs de la critique weltienne dans l'ordre chronologique de leur publication. Si certains, par définition, sont *datés*, ils n'en restent pas moins de puissants témoignages de la réception de l'oeuvre de Welty au fil du temps. A propos de réception, il faut enfin citer ces textes, recueillis par Pearl Amelia McHaney, à l'occasion du quatre-vingt-dixième anniversaire de Eudora Welty, *Writers' Reflections upon First Reading Welty* (1999) où quelque vingt-cinq écrivains ont tour à tour évoqué la découverte d'un auteur qui, d'une manière ou d'une autre, les avait inspirés, ou, mieux encore, leur avait permis de suivre leur propre inspiration.



comme Voix

- 134 Le parcours autobiographique s'était achevé lorsque l'écrivain avait trouvé sa voix (« Finding a Voice »). Si le texte weltien se reconnaît au « grain de la voix » de son auteur et au « bruissement de la langue » qui en constitue la trame sonore (pour reprendre ici des expressions de Barthes), il faut aussi, pour parachever l'expérience de sa perception sensible, entendre Welty lire ses propres histoires, avec ce timbre de voix inimitable, cet accent du Sud aux inflexions chaudes et traînantes, et cette façon unique de célébrer toute chose par le seul biais de sa diction. (Voir « J comme Joie »)
- 135 Les enregistrements disponibles sont les suivants :
- Eudora Welty Reading From her Works : « Why I Live at the P.O., » « A Memory » and « A Worn Path. » Disque Caedmon TC-1010-A, 1952. Réédité : Cassette Caedmon CDL 51010.
 - Eudora Welty Reading Her Stories : « Powerhouse » and « Petrified Man. » Disque Caedmon TC-1626, 1979. Réédité : Cassette Caedmon CDL 51626.
 - Eudora Welty Reading *The Optimist's Daughter*. New York : Random House Audio-Books, 1986.



comme

- « Where is the Voice Coming From » (voir « E comme Engagement »)
- WPA (voir « P comme Photographie »)
- « Why I Live at the P.O. » (voir « S comme Sister »)
- Web :

- 136 La « Eudora Welty Society » a depuis quelques années un site qui met à jour tous les événements qui la concernent (conférences, publications, *news and sundries*) : www.textsandtech.org/orgs/ews/
- 137 Par ailleurs, le site suivant contient une page consacrée aux écrivains du Sud en général, et à Welty en particulier : www.olemiss.edu/mwp/
- 138 En matière de Web, rappelons enfin que le logiciel Eudora doit son nom à l'auteur de l'inoubliable « Why I Live at the P.O. » Les créateurs du logiciel n'ont d'ailleurs pas été ingrats pour leur marraine, à qui la société Qualcomm consacre une page : www.eudora.com/presskit/background.html#name



comme Xylophone

- 139 Dans « Lily Daw and the Three Ladies », c'est par un joueur de xylophone que le scandale arrive. Ou la jouissance, ce qui revient au même. La jeune Lily Daw, simple d'esprit, devait partir à Ellisville, dans un établissement spécialisé pour les retardés mentaux (« Institute for the Feeble-Minded of Mississippi »). La lettre d'admission était arrivée au bureau de poste et les trois dames (patronesses) chargées de la distribution du courrier étaient aussitôt parties prévenir l'intéressée, et, chemin faisant, toute la ville. Au moment où Lily apprend la nouvelle, la voilà qui refuse en bloc de partir. Pas question de quitter Victory alors qu'elle vient de recevoir une proposition de mariage d'un joueur de xylophone rencontré la veille lors d'un spectacle itinérant. Si la pratique musicale de son bien-aimé est évoquée en des termes assez rudimentaires : « he took those little sticks and went *ping-pong ! ding-dong !* » (CS 7), il n'en reste pas moins que Lily a succombé au charme du xylophoniste et cédé à toutes ses avances. Bien sûr, les trois dames ne l'entendent pas de cette oreille et se livrent ensemble à un concert de remontrances : « One of those show fellows ! A Musician ! » s'écrie l'une d'elle. Comment a-t-il pu (séduire Lily) ? Et d'abord que s'est-il passé entre eux ? « Did he—did he do anything to you ? » ajoute la suivante, avant de poser la question de confiance : « Tell me, Lily—just yes or no—are you the same as you were ? » (CS 7). Quant à la troisième, elle manque de s'évanouir, une syncope sans doute mimétique de l'état de pâmoison qu'a connu la jeune Lily dans les bras du musicien. L'impétrante quant à elle ne comprend rien à toutes ces questions ni à l'agitation que suscite son histoire. Et de toute façon, ce qu'elle veut, c'est se marier. Une fois passé le moment de l'indignation, les trois dames opèrent une volte-face spectaculaire ; puisque

ce saltimbanque a eu l'audace de séduire Lily, qu'il l'épouse donc. Et les voilà reparties en sens inverse, en quête de ce « lâche » qui ferait bien d'assumer ses responsabilités. Au moment où la fanfare locale de Victory, fidèle au rendez-vous sur le quai de la gare, entonne l'air du départ, le xylophoniste, fidèle à sa promesse, vient chercher Lily. Qui avait fini par accepter l'idée de partir à Ellisville, et qui, du coup, ne veut plus en démordre. Il faut lui promettre une glace pour la faire descendre du train. La nouvelle se clôt sur une scène cacophonique, lors de laquelle on entend s'élever un hymne national pour le moins symbolique (« Independance March ») alors que le train quitte la gare. A ce moment-là, plus personne ne sait où il en est. Peu importe, la fête bat son plein :

The band went on playing. Some of the people thought Lily was on the train, and some swore she wasn't. Everybody cheered, though, and a straw hat was thrown into the telephone wires. (CS 11)

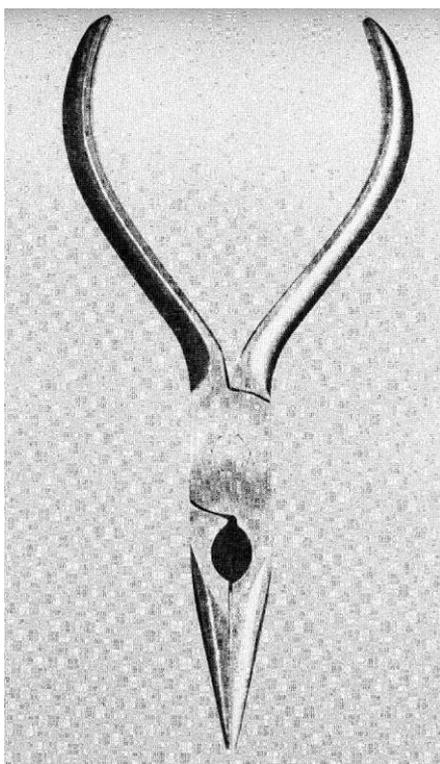
- 140 Chez Welty, la musique a toujours quelque chose de révolutionnaire. Loin d'adoucir les moeurs, elle est signe de résistance. La musique est en soi « the other way to live », un type de vie alternatif, hors des codes établis. Un principe déconcertant. Déjà dans *The Robber Bridegroom*, le chant était pour Rosamond un moyen d'occuper l'espace de parole et de tenir tête à l'autorité parentale. Dès que l'occasion s'en présentait, la jeune fille pratiquait ses vocalises, se faisant fi des remontrances de sa marâtre Salomé. La subversion s'exerce où elle peut (et comme elle peut).
- 141 Des instruments de musique accompagnent (ou remplacent) le chant ici et là pour constituer un grand ensemble orchestral, composé essentiellement d'instruments à cordes (contrebasse, guitare, harpe, mandoline, tympanon, ukulélé, violon, violoncelle), mais aussi d'instruments à clavier (piano), à percussion (tambour, tambourin, triangle) ou à vent (clarinette, trompette) ainsi que de cuivres qui interprètent avec virtuosité la polyphonie weltienne.
- 142 Tout commence avec l'oeuvre photographique, où les instruments semblent se donner le la, comme lors de ces moments précédant un concert où il faut s'accorder pour que puisse naître la grâce de l'exécution musicale. Dans la préface à *Photographs*, Reynolds Price présente quelques-uns des premiers clichés parodiques de Welty (qualifiés par elle de « funny pictures ») et notamment celui où elle prend la pose d'une scène de genre, la sérénade. Vêtue d'une flamboyante jupe gitane à ramages multicolores, assise sur la branche d'un arbre, Eudora Welty joue les indifférentes, le regard perdu dans le lointain, tandis qu'à ses pieds, un homme (Frank Lyell, l'un de ses amis) lui joue son frémissant morceau avec toute la pompe qui sied à la chose (chemise et gants blancs, cravate et chapeau de paille) faisant mine de souffler dans un minuscule cor (qui est sans doute un jouet). De cette mise en scène d'ouverture retentit la richesse et la fantaisie de la composition weltienne. La musique, en photographie, distille une sorte de dilatation expansive de bien-être. Pour accompagner un moment de pause, pendant la récolte, l'un des ouvriers agricoles joue quelques notes à la guitare, dont l'enchantement se lit sur le visages de ceux qui l'entourent. L'exercice peut être également solitaire, il n'en est pas moins source d'allégresse, comme en témoigne la pose réjouie de ce petit garçon frappant sur le genou un tambourin, dont les grelots font écho à son rire (*Photographs* 48. Dancing for pennies/ Jackson/ 1930s). D'une manière générale, le thème de la foire s'illustre par des photographies d'une forte puissance sonore, telle cette image du groupe qui se dirige vers les attractions foraines perceptibles en arrière-plan, d'où pointe la rumeur festive (*Photographs* 126. Free Gate, State Fair/ Jackson/ 1939). Mais l'oeil de Welty, toujours à l'affût de ce qui se vit aussi dans les marges de l'événement, s'arrête notamment sur cet

intermède lyrique que représente le spectacle de ces deux enfants face à un vieil homme jouant du violon, assis sur un tronc d'arbre, tandis que s'animent face à lui deux pantins de bois, par le biais d'un mécanisme artisanal dont il actionne la pédale. Il faut sans doute ici rappeler la part poétique que Lévi-Strauss attribuait au « bricolage », dont l'art musical donne une autre mesure (voir « B comme Bricolage »).

- 143 Dans l'oeuvre de fiction, guitare et piano occupent le devant de la scène. Dans « The Hitch-Hickers » (*A Curtain of Green*), Tom Harris (représentant de commerce de son état) s'arrête pour prendre des auto-stoppeurs parce que la guitare de l'un d'entre eux, brillant d'un éclat lumineux dans le soleil du soir, avait d'abord attiré son regard. La guitare, et à travers elle, la liberté et l'insouciance dont elle semblait porteuse. Accordée au rythme fiévreux de l'outrage plutôt qu'à la pulsation vitale du partage, dès la nuit tombée, l'histoire bascule vers le drame funèbre. Après une tentative de vol du véhicule, les deux hommes en viennent aux mains et le guitariste succombe à l'assaut brutal de son camarade de route. Dernière vignette (dont Welty a le secret pour clore ses nouvelles) : alors que Tom Harris attend au garage que sa voiture lui soit restituée (après un bon nettoyage), la guitare abandonnée sur le siège arrière, parmi les boîtes d'échantillons, attire à son tour le regard d'un enfant qui passait par là, « a little color boy » et qui demande : « Does you want the box ? [...] Even the policemen didn't want it. » (CS 74). Avec cette même guitare, c'est une autre histoire qui commence. Celle d'un virtuose peut-être — qui sait ?
- 144 Dans « Music for Spain », au coeur de *The Golden Apples*, le guitariste en question est un Espagnol, un artiste de talent vivant de sa musique, un homme rageusement libre qui réveille chez les autres un fort sentiment de liberté. Son tempérament fougueux, exprimant une extraordinaire surabondance de vie, « that veritable waste of life » (CS 408) déchaîne chez Eugene McLain, qui le rencontre à San Francisco, des orages et des tempêtes qui le démontent intérieurement. Ecrite dans une langue onirique pleinement licencieuse, cette histoire fantasmagorique est le lieu de la révélation de la vocation orphique de la musique, « something new, something entirely different about life » (CS 406).
- 145 Avec « Powerhouse » (« A Curtain of Green »), la musique cède à l'ivresse dionysiaque pour dire, à travers le blues, une émotion à la (dé)mesure de l'Amérique. Composée après une représentation du célèbre Fats Waller à laquelle Welty avait assisté, cette nouvelle exprime une énergie physique sans commune mesure avec les autres textes inspirés par la musique. Il s'en dégage une spontanéité brute, une effusion sans pudeur ni retenue, convulsive. La polyrythmie du morceau est ici la règle d'or : variations d'allure, répétitions et silence, accélération et ralentissement de la cadence, c'est le triomphe vertigineux de l'aléatoire que fait entendre le formidable « Powerhouse », génial messenger du chaos cosmogonique. Pour Danièle Pitavy-Souques, Powerhouse incarne peut-être « la plus grande des figures prométhéennes par lesquelles Welty fait de l'artiste un mage romantique » : « mi-homme, mi-bête, il est de tous les continents, de tous les âges, c'est la force créatrice » (*Eudora Welty. Les sortilèges du conteur*, 57). Sur le thème de la musique, voir le chapitre 3 : « Blues, jazz, et autres musiques : les masques de l'artiste », auquel sont consacrées de fort belles pages). La nouvelle se referme sur un morceau de jazz réclamé par l'assistance, « Somebody Loves Me », que Powerhouse entonne d'une voix volcanique pour murmurer enfin un...« Maybe it's you" qui donne le frisson.
- 146 Loin de l'improvisation frénétique du jazzman, le clavier du piano de Miss Eckhart (voir « I comme Incendie ») est une affaire bien tempérée, réglée par un métronome qui impose

la mesure. La même pour toutes. Et c'est bien là le problème. Car parmi ses élèves, il en est deux qui se trouvent chacune à l'extrême opposé de la gamme, ce sont Cassie Morisson, l'élève appliquée, mais sans génie, et Virgie Rainey, rebelle en diable et douée comme personne. Nouvelle version de la dialectique entre l'apollinien et le dionysiaque, « June Recital », gouverné par une puissante sensualité lumineuse, s'achève sur le récital donné par toutes les élèves de Miss Eckhart en une chaude soirée d'été. L'éblouissant spectacle se termine sur le dernier accord d'une oeuvre de Beethoven, *Fantaisie sur les ruines d'Athènes*, jouée par Virgie, avant qu'elle ne tire une révérence spectaculaire. Le rouge de sa ceinture ayant déteint sur sa robe en plumetis blanc, « comme si son coeur avait été poignardé », elle offre au public l'image d'un triomphe éclatant et écarlate. Couleur sang. Comme devait l'être cette scène de meurtre, lors de laquelle l'élève a tué le maître.

- 147 Pour écrire sa partition, Welty utilise toutes les notes de l'octave, et ses arpèges immenses brodent des variations rhapsodiques. Avec « le métronome en folie », la rhapsodie est, selon Jankélévitch, un genre « versatile », oscillant entre « plusieurs humeurs instables », « tour à tour rêveuse et convulsive, lente et rapide, ennuyeuse et riche d'événements, tantôt étrangement vide, tantôt follement impatiente » (*Liszt. Rhapsodie et improvisation* 53-55). Rompant avec la sonate classique, la rhapsodie se définit par son goût du chromatisme, sa tendance à l'effusion et son sens de l'improvisation, fidèle au décousu de l'existence. Du grec *rhaptein*, qui signifie « coudre », ou « rapetasser », la rhapsodie « évoque les tâches du manteau d'Arlequin ; où les orateurs développent, le rhapsode coud et juxtapose » (53). La rhapsodie est donc à la musique ce que le patchwork est à la couture. CQFD.
- 148 Piano ou tissage, c'est toujours une affaire de corde ou de fil. Assise à son métier à tisser, comme au clavier d'un piano, « The Blind Weaver » (*Photographs* 13. Oktibbeha County/ 1930s) parcourt son ouvrage, de ses doigts graciles. De cette superbe exécution en braille, monte la rumeur de la vaste rhapsodie weltienne.



comme You

- 149 De temps à autre, Welty s'adresse à son lecteur. Now you listen to me. Ou plutôt elle confie à l'un de ses narrateurs le soin de nous alpaguer, et dans ces cas-là, il vaut mieux prêter l'oreille, car on a des choses importantes à nous dire.
- 150 Ce « You » c'est d'abord celui de Sister, dans « Why I Live at the P.O. » qui, au milieu de son étourdissant monologue, interpelle le lecteur pour lui demander : « Do you remember who it was really said that ?' » (CS 52). Si l'objectif apparent est de vérifier qu'on a suivi le fil de son histoire assez complexe, la question est en réalité bien plus importante. Egarée parmi cette famille qui s'exprime à tort et à travers, incapable de tenir parole sur les sujets qui comptent, rageuse de sottise et de parti-pris, Sister sollicite la présence d'un témoin extérieur pour reconstituer la séquence temporelle des événements et reprendre ainsi langue avec le sensé. Dans un tel contexte, il est essentiel de se rappeler avec elle *qui* a dit *quoi*. Il y va de sa santé mentale. Ce « you » est un poignant appel à *réfléchir*, c'est-à-dire à examiner la situation au lieu de l'escamoter. En d'autres termes, lire Welty, c'est suivre la voie/voix du délire qui parfois délie (Sister, le verbe, la vérité) (Voir « S comme Sister »).
- 151 Ce « You » revient en force dans *The Ponder Heart*, ce court roman de 1954, dont la narratrice Edna Earle a souvent été comparée à Sister : à bien des égards, elle en est en effet l'âme-soeur. Pyrotechnicienne de la parole, femme-orchestre, démiurge perpétuelle, Edna Earle fait tenir le « you » en question sur quelque cent-trente pages, ce qui n'est pas la moindre de ses performance :
- My Uncle Daniel's just like your uncle, if you've got one-only he has one weakness. He loves society and he gets carried away. If he hears our voices, he'll come right down those stairs, supper ready or no. When he sees you sitting in the lobby of the Beulah, he'll take the other end of the sofa and then move closer up to see what you've got to say for yourself; and then he's liable to give you a little hug and start trying to give you something. Don't do any good to be bashful. He won't let you refuse. (PH 9)
- 152 Au terme du premier paragraphe, voilà le lecteur sous la coupe de cet homme prêt à lui raconter sa vie et à distribuer ses largesses alors que les présentations n'ont pas encore été faites. Que signifient ces façons ? Il y a tout lieu d'être ici méfiant. La *familiarité*, par définition, désigne les relations qu'entretiennent les différents membres d'une *famille* : en l'occurrence, la famille Ponder, ici réduite à l'oncle Daniel et à sa nièce Edna Earle, que cette dernière entend bien étendre à la grande famille de ses lecteurs. Car chez les Ponder, on a du coeur, on partage. Cette rhétorique assimilatrice (manipulatrice) a été si adroitement menée que Welty reçut un jour le courrier d'un lecteur qui lui demandait : « How do you know my Uncle ? ». La remarque (que Welty avait beaucoup appréciée) témoignait d'une adhésion au protocole de lecture proposé par le texte, mais traduisait aussi une certaine résistance à son caractère intrusif. En tout état de cause se trouvait ici corollairement dévoilée l'ambivalence foncière de ce roman.
- 153 Sous couvert d'une aimable comédie de mœurs dans une petite ville sudiste, avec tout le folklore du genre, l'histoire est avant tout celle d'un attachement assez suspect entre un homme et sa nièce, où se bousculent les affects les plus névrotiques et les dysfonctionnements psychiques attenants. L'histoire se termine (quand même) par la mort de la seconde épouse de Daniel, suivie d'une parodie de procès en justice de ce dernier, accusé par la belle-famille de l'avoir tuée. Et pour finir, l'oncle et la nièce se retrouvent seuls au Beulah, l'hôtel familial, où ne descend plus personne.

- 154 De tous les textes weltyens, c'est sans doute l'un des plus troublants, au sens où à chaque instant, les choses basculent imperceptiblement de la frivolité à la terreur, de la normalité à la transgression, obligeant le lecteur à rester dans un état de vigilance permanent. Si l'on prête une oreille un peu attentive à ce qui se dit entre les lignes, il semble que Edna Earle ba(na)lise son monologue de références incessantes à son lecteur, pour tenter d'en faire *son semblable, son frère*, et rendre acceptable son invraisemblable parcours. Déguisée en allégresse extravertie, sa mauvaise foi prend le lecteur au piège, et bien des générations ont joué le jeu (dévastateur) de la comédie, s'accommodant sans mal de ce récit déjanté, certes, mais si divertissant. Il est temps de réagir, de résister à ces « you » qu'on nous administre comme autant d'admonestations, et de lire cette singulière affaire de coeur comme elle le mérite, c'est-à-dire d'en reconnaître l'irréductible impropriété. Au lieu d'être complice de ce couple contre nature, comme le voudrait la pauvre Edna Earle qui s'acharne à en faire un modèle d'acceptabilité, sans doute parce qu'elle ne connaît rien d'autre en la matière, il faut sans doute ici assumer le rôle d'agent double, la suivre au labyrinthe de sa passion (la *patior* dont on pâtit) pour lui tendre le fil de sa libération : la lecture est (aussi) un devoir d'ingérence, qui fait pendant à l'engagement dont a fait preuve Welty dans son écriture.
- 155 Au moment où l'oeuvre se referme, un dernier « you » reparaît, en douceur. Alors que sa voix va se taire, Welty déclare avec le rayonnement serein qui la caractérise :
- As you have seen, I am a writer who came from a sheltered life. A sheltered life can be a daring life as well. For all serious daring starts from within. (OWB 104)
- 156 Est-il vraiment besoin de lui répondre qu'on a bien bel et bien vu, de nos yeux vu (lu) de quelles audaces a pu être capable l'écrivain « protégé » qu'elle se disait être. Et qu'il ne reste qu'une chose à lui dire en retour : « *thank you* ».



comme Zarro

- 157 Sous le chapiteau du grand cirque ZARRO (écrit en grosses lettres sur leur roulotte rouge), ils avaient présenté la veille, à Jackson, leur spectacle d'acrobates. Leur exploit consistait à ériger ensemble la pyramide des Zarro (« the Zarro wall »), un numéro exceptionnel qui leur promettait un succès national. Mais lors de la représentation, la pyramide s'est écroulée, comme se sont écroulés aussi leurs espoirs. « What if this now were the end of Zarro ? » (*Delta 7*) se demande Ricky, adossé à l'azédarac du parc où ils se sont installés provisoirement, tandis que le reste de la troupe a poursuivi sa route. C'est la question que se posent aussi les autres membres de sa famille, Beppo le père, Nedda la mère, Bird le frère et Tina sa femme, mais aussi sans doute Betty (sa petite soeur, que Nedda appelle Perlino parce qu'elle aurait voulu un garçon). Malgré son jeune âge, Betty a bien compris qu'il y avait dans cette journée quelque chose d'inhabituel, que ce soir-là (ni les autres), on ne jouerait plus. Pour se débarrasser d'elle, ou pour tenter de renverser le cours des choses, sa mère l'envoie inlassablement faire le cochon pendu.
- 158 C'est une histoire courte, qui selon son auteur, date sans doute de 1935 (elle avait alors vingt-cinq ans). L'ayant jugée d'un formalisme « artificiel », elle avait décidé de ne pas la

faire figurer dans son premier recueil de nouvelles, publié en 1941 ; mais elle s'est ensuite ravisée à son sujet, et la proposa à la revue française (D comme) *Delta* en 1977, ce dont on ne peut que se réjouir, tant le texte est riche de tous les motifs autour desquels s'est par la suite tissée son oeuvre. De A comme Acrobat à Z comme Zarro, la pyramide humaine que forme la famille possède des vertus totalisantes où se croisent et se recroisent des séries thématiques et des signifiants weltiens resserrés dans la continuité d'une seule figure. Ce numéro de cirque, qui est en soi une construction anatomique, relève d'une forme de (B comme) Bricolage : cet assemblage de (C comme) Corps forme en effet, de quelque manière, un (R comme) Rideau humain, dont on a reconnu plus haut le don d'enveloppement, mais aussi la valeur d'ouverture et d'échange. Il est d'ailleurs tentant de penser que les Zarro, ces « carnival people » comme les appelle un passant, ont un jour rencontré sur leur chemin l'exceptionnel(le) (K comme) Keela, qui, dans un autre registre, s'était livré(e) à un numéro au moins aussi audacieux que le leur. Avec un sens de (E comme) Engagement tout aussi solide, même si la performance a échoué. Dans cette unanimité de la correspondance, on est tenté de reprendre les albums de (P comme) Photographies pour tenter de retrouver dans les clichés des spectacles de foire, la famille Zarro, entre le contortionniste « Twisto » et la femme à tête de mule.

- 159 Par rapport à l'extrême variété des situations et des intrigues déployée au fil des (U comme) Uns et des autres textes, on est ici frappé par le nombre d'éléments qui possèdent une qualité prospective, appelée à s'accomplir au fil de l'oeuvre. La circonstance particulière à cette première histoire n'est autre que la (G comme) Grossesse de Tina, qui a détruit l'équilibre si fragile de l'édifice familial : « it was a difference in the weight, the moisture, and temperature of her body when she stepped into his hand that drove catastrophe into his very center » (*Delta* 8). C'est sa faute, en somme. Tandis que son beau-frère se repasse en (M comme) Mémoire le fil des enchaînements qui ont mené au drame, il s'immisce mentalement dans cette affaire qui ne devrait regarder que Bird et sa femme. Saisi d'une colère noire, il pense à cet enfant qu'il faudra abandonner : (N comme) « No place for you, my love ». Ce qui confirme que chez Welty, les sujets les plus intimes s'articulent toujours autour du chiffre (T comme) Trois. C'est en apparence au nom d'une cause « professionnelle » que Ricky s'autorise à penser si fort à cet enfant. Il en va de leur avenir à tous. Mais une fois encore, bien des messages formulés à l'(O comme) Oblique invitent à relire certains passages dans un sens qui les rapprocherait de (W comme) « Why I Live at the P.O. », une autre histoire de famille et de déséquilibre. Bird et son frère Ricky forment à eux deux une étrange paire qui n'est pas sans rappeler Stella et sa (S comme) Sister. Ricky se souvient justement que pour les besoins du spectacle, on habillait autrefois son frère en fille, avec des petites robes de soie bleue ou jaune, et que son visage arborait alors « un sourire terrible ». Et pour cause. Les larmes lui viennent aux yeux lorsqu'il prend à nouveau conscience de l'étrange sentiment d'amour fraternel qu'il lui porte, où se viennent se mêler « pitié » et « horreur ». Quelques lignes plus haut se déroule un curieux inventaire des doléances familiales qui éclaire de l'intérieur les enjeux du texte, comme l'aurait fait la fameuse (L comme) Lampe de porcelaine. Ce qui est déploré (dans la conscience de Nedda), c'est que Beppo soit soudain devenu vieux, que tant de jours de gêne les attendent, *que Bird soit affligé d'impuissance, que Tina s'en plaigne si souvent et qu'elle en ait conçu du mépris*. Et la liste se clôt sur ce constat : « all these things are like facts » (*Delta* 6). De ces faits avérés, on peut sans doute en déduire d'autres. Et en particulier, que le père de l'enfant à venir n'est pas le mari de Tina, mais Ricky. Ce qui expliquerait tout à la fois sa connaissance intime du corps de sa belle-soeur, la joie intense éprouvée lors de la révélation (charnelle) de cette grossesse, vécue comme une

décharge accompagnée d'une (J comme) Joie exquise (une manière d'orgasme), la fascination qu'exerce sur lui Nina dans ses moindres gestes quotidiens, qu'il connaît par coeur, le déni en bloc de sa future maternité, assorti de cette décision brutale d'abandonner à la première occasion le bâtard, *comme si c'était le sien*. Mais aussi le temps que, de son côté, Nina passe à se confesser à l'Eglise d'en face. Comble de l'ironie, c'est sa belle-mère qui lui avait suggéré de faire l'aveu de ses péchés (il n'y avait qu'un trottoir à traverser, l'occasion était à saisir), mais c'est aussi la première à s'étonner du temps qu'elle y consacre (preuve qu'on ne sait pas toujours ce qui se passe sous son propre chap (it)eau). En attendant qu'elle revienne, un panier de (F comme) Fruits circule entre les membres de la famille Zarro : des prunes qu'ils mangent du bout des dents, par désœuvrement.

- 160 En fait, une telle interprétation avait été suggérée ailleurs, en filigrane, par le biais d'une figure isolée, mais exerçant sur l'ensemble une profonde résonance symbolique, selon un procédé que consacre si souvent la prose weltienne. Tout s'était déjà joué au cirque, dans un numéro moins spectaculaire que la pyramide, mais non moins saisissant, lors duquel, sur un air de tango (qu'on suppose langoureux), les deux frères se lançaient Nina l'un à l'autre d'un bout à l'autre de la piste. Et pour l'occasion, Nedda leur avait fait à tous les trois des rubans rouges à partir de mouchoirs de soie. Des mouchoirs auraient pu servir à essuyer ses larmes, lorsque la nuit, dans la roulotte, saisie d'un mystérieux chagrin, elle éclate en sanglots et réveille tout le monde.
- 161 « To keep working, the Zarros have been gradually forced to adopt every form of acrobatics » (*Delta* 7). Famille d'acrobates devant l'Éternel, les Zarro ont connu le drame de ne plus être capables de faire la différence entre le public et le privé. C'est ce que laisse entendre cette réflexion de Ricky, quelques lignes plus haut (acrobatique lui-aussi, l'examen du contenu narratif repose sur une lecture de A à Z, suivie de retours de Z à A) : « Never before has he felt at all appalled at the intimacy between the performance and his life, between the routine and the desire, having thought they were one » (*Delta* 7). On ne saurait mieux dire l'Ambivalence foncière qui sous-tend cette périlleuse histoire.
- 162 Revenant sur cette première nouvelle, un demi-siècle plus tard, dans *One Writer's Beginnings*, Welty déclarait : « I was writing about Europeans, acrobats, adultery, and the Roman Catholic Church (seen from across the street), in all of which I was equally ignorant » (*OWB* 86). Alors qu'elle a livré par ailleurs peu de clés d'interprétations pour son oeuvre souvent énigmatique, cette affirmation permet la mise en évidence explicite de ce que le texte donnait comme implicite. Adultère, le mot était lâché. Et malgré sa vive protestation de ne rien connaître à la chose, Welty a bel et bien montré qu'elle avait admirablement su articuler le trouble propre à cette déviance. Avant de décliner les exquis inflexions et les tournoyantes arabesques d'autres transactions dont sont faites les existences humaines. Des Zarro, comme des autres. Dans le Mississippi comme ailleurs.
- 163 Le « A » de l'Adultère, c'est aussi, dans l'alphabet de l'Amérique, la lettre écarlate de Hawthorne. D'un rouge ardent comme les mouchoirs de la famille des (Z comme) Zarro, qui s'agitent une dernière fois dans nos mémoires éblouies par tant de prouesses acrobatiques, tandis que Welty, funambule de haute voltige des lettres américaines, tire sa révérence.
- 164 1909 : Naissance de Eudora Welty le 13 avril à Jackson, Mississippi, de Christian Webb Welty (1879-1931) originaire de l'Ohio, et Chestina Andrews (1883-1966), originaire de

- Virginie occidentale. Elle aura deux frères cadets : Edward (1912-1966) et Walter (1915-1959).
- 165 1925-1927 : Etudes au Mississippi State College for Women, Columbus.
- 166 1929 : B.A. (University of Wisconsin, Washington).
- 167 1930-1931 : Etudes de publicité à New York (Columbia University School of Business).
- 168 1931 : Retour à Jackson. Mort de son père, à qui sa mère survivra 35 ans.
- 169 1931-1933 : Petits emplois (presse et radio locales).
- 170 1933-1936 : Employée par le *Works Progress Administration* (junior publicity agent), elle sillonne le Mississippi et prend ses premières photographies.
- 171 1936 : Première exposition à New York (Galerie Eugene). Publication de sa première nouvelle, « Death of a Traveling Salesman », dans *Manuscript*.
- 172 1940 : Diarmuid Russell devient son agent littéraire.
- 173 1941 : Publication de *A Curtain of Green and Other Stories*.
- 174 1942 : Publication de *The Robber Bridegroom*.
- 175 1943 : Publication de *The Wide Net and Other Stories*.
- 176 1944 : Prix de l'American Academy of Arts and Letters.
- 177 1946 : Publication de *Delta Wedding*.
- 178 1949 : Publication de *The Golden Apples*. Bourse Guggenheim, pour un voyage en Europe (France, Italie, Angleterre, Irlande).
- 179 1952 : Elue au National Institute of Arts and Letters.
- 180 1954 : Publication de *The Ponder Heart*, qui lui vaut la médaille William Dean Howells.
- 181 1955 : Publication de *The Bride of the Innisfallen and Other Stories*. Voyage en Angleterre, où elle rencontre Elizabeth Bowen.
- 182 1955-1970 : Publication de nombreux essais de critique littéraire.
- 183 1956 : *The Ponder Heart* est monté à Broadway.
- 184 1962 : Remet à William Faulkner la Médaille d'Or de la Fiction du *National Institute of Arts and Letters*.
- 185 1966 : Sa mère meurt à Jackson.
- 186 1970 : Publication de *Losing Battles*.
- 187 1971 : Publication de *One Time, One Place : Mississippi in the Depression*. Elue à l'*American Academy of Arts and Letters*.
- 188 1972 : Publication de *The Optimist's Daughter*, qui lui vaut le Prix Pulitzer. Reçoit la Médaille d'Or de la Fiction du *National Institute of Arts and Letters*. Nombreuses autres récompenses littéraires.
- 189 1978 : Publication de *The Eye of the Story. Selected Essays and Reviews*.
- 190 1980 : Publication de *The Collected Essays*.
- 191 1982 : Création de la chaire Eudora Welty (*Southern Studies*) à Millsaps College, Jackson.
- 192 1984 : Publication de *One Writer's Beginnings*, (conférences prononcées à Harvard, en 1983).
- 193 1986 : La bibliothèque municipale de Jackson reçoit le nom *Eudora Welty*.
- 194 1987 : La France la fait Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

- 195 1989 : Publication de *Photographs*.
- 196 1991 : Médaille Cleanth Brooks et Prix PEN Malamud.
- 197 1993 : Docteur *Honoris Causa* de l'Université de Bourgogne.
- 198 1996 : La France la fait Chevalier de la Légion d'Honneur.
- 199 1998 : Son oeuvre entre dans la *Library of America*.
- 200 1999 : Publication de *Writers' Reflections upon First Reading Welty*.
- 201 2000 : Publication de *Country Churchyards*.
- 202 2001 : Mort de Eudora Welty à Jackson (le 23 juillet).
- 203 *A Curtain of Green and Other Stories*. Garden City, New York : Doubleday, 1941.
- 204 *The Wide Net and Other Stories*. New York : Harcourt, 1943.
- 205 *The Bride of the Innisfallen and Other Stories*. New York : Harcourt Brace, 1955.
- 206 *The Collected Stories*. New York : Harcourt Brace Jovanovitch, 1980.
- 207 *The Robber Bridegroom*. New York : Doubleday, 1942.
- 208 *Delta Wedding*. New York : Harcourt Brace, 1946.
- 209 *The Golden Apples*. New York : Harcourt Brace, 1949.
- 210 *The Ponder Heart*. New York : Harcourt Brace, 1954.
- 211 *Losing Battles*. New York : Random House, 1970.
- 212 *The Optimist's Daughter*. New York : Random House : 1972.
- 213 *One Time, One Place. Mississippi in the Depression. A Snapshot Album*. New York : Random House, 1971.
- 214 *Images of the South : Visits with Eudora Welty and Walker Evans*. Memphis : Center for Southern Folklore, 1977.
- 215 *In Black and White : Photographs of the 30's and 40's*. Nothridge, CA : Lord John Press, 1985.
- 216 *Photographs*. Jackson : University Press of Mississippi, 1989.
- 217 *Country Churchyards*. Jackson : University Press of Mississippi, 2000.
- 218 *The Eye of the Story : Selected Essays and Reviews*. New York : Random House, 1978.
- 219 *Conversations with Eudora Welty*, 2 volumes. Peggy Prenshaw ed. Jackson : University Press of Mississippi, 1994.
- 220 *One Writer's Beginnings*. Cambridge : Harvard University Press, 1984.
- 221 *Mariage au Delta*. Trad. Lola Tranec. Paris : Gallimard, 1957.
- 222 *La Fille de l'optimiste*. Trad. Louise Servicen. Paris : Calmann-Lévy, 1974.
- 223 « Acrobates dans un parc ». Trad. Michel Gresset. NRF, n°342-343 (1981). Publié comme inédit en 1977 dans *Delta* (Montpellier).
- 224 *L'Homme pétrifié (A Curtain of Green)*. Trad. Michel Gresset et Armand Himy. Paris : Flammarion, 1985 et Garnier-Flammarion, 1987.
- 225 *Le Chapeau violet (The Wide Net)*. Trad. Sophie Mayoux. Paris : Flammarion, 1987.
- 226 *Les Débuts d'un écrivain*. Trad. Michel Gresset. Paris : Flammarion, 1989.
- 227 *Le Brigand bien-aimé*. Trad. Sophie Mayoux. Paris : Flammarion, 1989.
- 228 *La Mariée de l'Innisfallen*. Trad. André Davoust et Gérard Petiot. Paris : Flammarion, 1992.

- 229 *Les Pommes d'or*. Trad. Michel Gresset. Paris : Flammarion, 1995.
- 230 *Oncle Daniel le généreux*. Trad. Gérard Petiot, Paris : Flammarion, 1997.
- 231 *Fictions*. Paris : Gallimard, Mille & une pages, 2000. (Reprend « Acrobates dans un parc », *L'Homme pétrifié*, *Le Chapeau violet*, *Le Brigand bien-aimé*, *Les Pommes d'or*, *Oncle Daniel le généreux*, *La Mariée de l'Innisfallen*).
- 232 Carson, Barbara Harrell, *Two Pictures at Once in her Frame*. Troy, NY : Whiston, 1992.
- 233 Devlin, Albert, *Eudora Welty. A Life in Literature*. Jackson : University Press of Mississippi, 1987.
- 234 Evans, Elizabeth, *Eudora Welty*. New York : Frederick Ungar, 1981.
- 235 Gretlund, Jan Nordby, *Eudora Welty's Aesthetics of Place*. University of Delaware Press, 1994.
- 236 Harrison, Suzan, *Eudora Welty and Virginia Wolf. Gender, Genre, Influence*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1996.
- 237 Manning, Carol Sue, *With Ears Opening Like Morning Glories : Eudora Welty and the Love of Story Telling*. Westport, Conn. : Greenwood Press, 1985.
- 238 Mark, Rebecca, *The Dragon's Blood*. Jackson : University of Mississippi Press, 1994.
- 239 Mortimer, Gail L., *Daughter of the Swan. Love and Knowledge in Eudora Welty's Fiction*. Athens, Ga : University of Georgia Press, 1994.
- 240 Pitavy, Danièle, *La Mort de Méduse*. Presses Universitaires de Lyon : 1991. *Eudora Welty. Les sortilèges du conteur*. Paris Belin, Voix américaines, 1999.
- 241 Pollack Harriet and Mark, Suzanne, *Welty and Politics. Did the Writer Crusade?* Baton Rouge : Louisiana State University Press, 2001.
- 242 Randisi, Josephine, *A Tissue of Lies : Eudora Welty and the Southern Romance*. Washington, D.C : University Press of America, 1982.
- 243 Schmidt, Peter, *The Heart of the Story : Eudora Welty's Short Fiction*. Jackson : University Press of Mississippi, 1991.
- 244 Vande Kieft, Ruth, *Eudora Welty (1962)*. New York : Twayne, 1987 (seconde édition).
- 245 Waldron, Anne, *Eudora. A Writer's Life*. New York : Doubleday, 1998.
- 246 Westling, Louise, *Sacred Groves and Ravaged Gardens : The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers, and Flannery O'Connor*. Athens : University of Georgia Press, 1985. *Eudora Welty*. Totowa, NJ : Barnes & Noble Books, 1989.
- 247 Weston, Ruth D, *Gothic Traditions and Narrative Techniques in the Fiction of Eudora Welty*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1994.
- 248 Abadie, Ann J., eds., *Eudora Welty: A Form of Thanks*. Jackson : University Press of Mississippi, 1979.
- 249 Bleikasten, Andrék, « La tranquille audace d'Eudora Welty ». *La Quinzaine Littéraire*, n° 595, 16 février 1992.
- 250 Bloom, Harold, ed., *Eudora Welty*. New York : Chelsea House Publishers, 1986.
- 251 Chouard, Géraldine, « Sew to Speak : Text and Textile in Eudora Welty », *South Atlantic Review*. Volume 63, n°3, Summer 1998. « 'Why I Live at the P.O.' : The Poetics of Anger in Welty ». *The Southern Quarterly*. Volume XXXIX, Spring 2001. « Le Coeur à rire : Figures de l'humour chez Eudora Welty ». Presses de l'Université Paris VIII : *Humoresques*, janvier

2002. (Martine Chard-Hutchinson, ed). « Vision and Division in 'Kin' », *Mississippi Quarterly* . Volume LIV, n°2, Winter 2001-2002.
- 252 Desmond, John F, ed, *A Still Moment : Essays on the Art of Eudora Welty*. Metuchen, NJ : Scarecrow Press, 1978.
- 253 McKenzie, Barbara, « The Eye of Time : The Photographs of Eudora Welty », *Selected from Eudora Welty's Critical Essays*, Peggy Whitman Prenshaw, ed.
- 254 Oates, Joyce Carol, « Eudora's Web ». *Atlantic*, n° 4, avril 1970.
- 255 Kreyling, Michael, *Eudora Welty's Achievement of Order*. Baton Rouge : Louisiana University Press, 1980.
- 256 Harrison, Suzan, « The Other Way to Live : Gender and Selfhood in *Delta Wedding* and *The Golden Apples*. » *Mississippi Quarterly*, XLIV (1990-1991).
- 257 Ladd, Barbara, « Coming Through : The Black Initiate in *Delta Wedding* », *Mississippi Quarterly*, XLI.
- 258 McHaney, Pearl A., ed., *A Writer's Eye*. Jackson : University Press of Mississippi, 1994.
- 259 McHaney, Thomas L, « Eudora Welty and the Multitudinous Golden Apples. » *Mississippi Quarterly* 26 (1972).
- 260 MacKethan, Lucinda H., « To See Things in Their Time : The Act of Focus in Eudora Welty's Fiction. » *American Literature* 50 (1978).
- 261 Marrs, Suzanne, *The Welty Collection : A Guide to the Eudora Welty Manuscripts and Documents at the Mississippi Department of Archives and History*. Jackson : University Press of Mississippi, 1988.
- 262 Pitavy-Souques, Danièle, « La Guerre du Temps dans *Losing Battles* et *The Optimist's Daughter* », *Recherches Anglaises et Américaines*, IX, 1976. « Le Sud : territoire des femmes ? », *Revue Française d'Etudes Américaines*, n° 23, février 1985. « A Blazing Butterfly : The Modernity of Eudora Welty », *Eudora Welty : A Life in Literature*, Albert Devlin, ed., Jackson : University Press of Mississippi, 1987.
- 263 Polk, Noel, « Going to Naples and Other Places in Eudora Welty's Fiction », *Eudora Welty, Eye of the Storyteller*, Dawn Trouard, ed.
- 264 Prenshaw, Peggy Whitman, ed., *Conversations with Eudora Welty (1984)*. New York : Washington Square Press, 1985. *Eudora Welty : Critical Essays*. Jackson : University Press of Mississippi, 1979.
- 265 Price, Reynolds, Introduction to *Photographs*. Jackson : University Press of Mississippi, 1989. « A High Old Time ». *Aperture* (50th anniversary Edition) n°166, 2002, 22-31.
- 266 Trouard, Dawn, ed., *Eudora Welty : Eye of the Storyteller*. Kent, Ohio : Kent State University Press, 1977.
- 267 Warren, Robert Penn, « The Love and Separateness in Miss Welty ». *Kenyon Review*, 6, 1944.
- 268 Weston, Ruth D., « Images of the Depression in the Fiction of Eudora Welty ». *The Southern Quarterly*, vol. 32, n° 1, 1993.
- 269 Yaeger, Patricia, « 'Because a Fire was in My Head' : Eudora Welty and The Dialogic Imagination. » *PMLA* 99 (1984), 955-973. Repris dans *Welty : A Life in Literature*. Albert Devlin, ed. (139-167)

- 270 *Mississippi Quarterly* :
n°26, 1973.
n°39, 1986.
- 271 *Delta* :
n°5, novembre 1977. Graham, Kenneth, ed.
- 272 *Southern Quarterly*
vol. 32, n°1, 1993.
- 273 Champion, Laurie, *The Critical Response to Eudora Welty's Fiction*. Wesport, CT : Greenwood Press, 1994.
- 274 McHaney Pearl Amelia, « A Eudora Welty Checklist, 1973-1986 », *Eudora Welty : A Life in Literature*, Albert Devlin, ed., Jackson : University Press of Mississippi, 1987.
- 275 Polk, Noel, « A Eudora Welty Checklist ». *Mississippi Quarterly*, n° 26, 1973. *Eudora Welty : A Bibliography of Her Work*. Jackson : University Press of Mississippi, 1994.
- 276 Thompson, Victor H., *Eudora Welty : A Reference Guide*. Boston : G.K. Hall, 1976.
- 277 Turner, W. Craig et Harding, Lee Emling, ed., *Critical Essays on Eudora Welty*. Boston : GK Hall, 1989.
- 278 Carr Black, Patti(ed), *Documentary Portrait of Mississippi : The Thirties*. Jackson, University Press of Mississippi, 1982.
- 279 Chouard, Géraldine, « Arrêt sur image et temporalité dans *One Writer's Beginnings*, de Eudora Welty », *Polysèmes* (Publications du Centre de recherche Intertextualités, Arts et Littératures), n° 4, 1993. « Le Temps à l'épreuve : Welty et la photographie ». *Jardins d'hiver*. Paris : Presses Universitaires de l'École Normale Supérieure d'Ulm, juin 1997.
- 280 Cole, Hunter, Interview with Eudora Welty, in Introduction to *Photographs*. Jackson : University Press of Mississippi, 1989.
- 281 Mann, Charles, « Eudora Welty, Photographer. » *History of Photography*. 6.2 (1982), 145-149.
- 282 Marrs, Suzanne, *The Welty Collection. A Guide to the Eudora Welty Manuscripts and Documents at the Mississippi Department of Archives and History*. Jackson : University Press of Mississippi, 1988.
- 283 McKenzie, Barbara, « The Eye of Time : The Photographs of Eudora Welty. » *Eudora Welty, Critical Essays*. Ed. Peggy Whitman Prenshaw. Jackson : University Press of Mississippi, 1979, 386-400.
- 284 Meese, Elizabeth, « Constructing Time and Place : Eudora Welty in the Thirties. » *Eudora Welty, Critical Essays*. Ed. Peggy Whitman Prenshaw. Jackson : University Press of Mississippi, 1979, 401-410.
- 285 Pollack Harriet, « Photographic Convention and Story Composition : Eudora Welty's Use of Detail, Plot, Genre, and Expectation from « A Worn Path » through « Bride of the Innisfallen », *South Central Review*, Vol. 14, n°2, Summer 1997. « Eudora Welty's 'Too Far to Walk it' : Out Farther Still ? », *South Central Review*, Vol. 14, n°3-4, Fall-Winter 1997.
- 286 Pollack Harriet et Suzanne Marrs, « Seeing Welty's Political Vision in Her Photographs », *Did the Writer Crusade ? Welty and Politics*. Louisiana State University Press, 2001, 223-252.
- 287 Price Reynolds, Introduction to *Photographs*. Jackson : University Press of Mississippi, 1989. « A High Old Time ». *Aperture* (50th anniversary Edition). New York, NY, n°166, 2002, 22-31.

- 288 Srinivasan, Seetha, « Interview with Eudora Welty », in Introduction to *Photographs*. Jackson : University Press of Mississippi, 1989.
- 289 Westling, Louise, « The Loving Observer of 'One Time, One Place' », *Welty, A Life in Literature*, ed. Albert Devlin, Jackson : University Press of Mississippi, 1987.
- 290 Abraham, Nicolas & Torok Maria, *L'Ecorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1987.
- 291 Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Écrivains de toujours, 1979. *La Chambre claire*. Paris : Seuil. Les Cahiers du cinéma. 1980.
- 292 Bleikasten, André, « La tranquille audace d'Eudora Welty », *La Quinzaine littéraire*, n° 595, 16 février 1992.
- 293 Chouard, Géraldine, « Ties that Bind : The Poetics of Anger in « 'Why I Live at the P.O.' by Eudora Welty » (The Southern Quarterly, Volume XXXIX, Spring 2001, 34-49.
- 294 Chopin, Kate, *The Awakening* (1899). Harmondsworth, Penguin : 1980.
- 295 Didion, Joan, *The White Album* (1979). New York : Simon and Schuster, 1979.
- 296 Eco, Umberto , *Le Nom de la rose*. Paris : Grasset, 1990.
- 297 Faulkner, William, *The Wild Palms* (1939). New York : Vintage Books, 1964. *Absalom, Absalom!* (1936). New York : Vintage Books, 1972. *Essays, Speeches and Public Letters*. Londres : Chatto and Windus, 1967.
- 298 Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.
- 299 Jankélévitch, Vladimir, *Liszt. Rhapsodie et improvisation*. Paris : Flammarion, 1998.
- 300 Lemoine-Luccioni, Eugénie, « La Grossesse comme crise narcissique », *Partages des femmes*, Paris : Seuil, 1976.
- 301 Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.
- 302 Nabokov, Vladimir, *Bend Sinister* (1947). Harmondsworth : Penguin, 1982. *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* (1966). New York : Putnam, 1979. *Look at the Harlequins!* (1974). Harmondsworth : Penguin, 1980.
- 303 Nissen, Axel, « Occasional Travelers in China Grove : Welty's « 'Why I Live at the P.O.' Reconsidered, » *Southern Quarterly* 32, n°1 Fall 1993.
- 304 Pollack, Harriet & Suzanne Mars, *Welty and Politics*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 2001.
- 305 Pïtavy, Danièle, *Eudora Welty. Les sortilèges du conteur*. Paris : Belin, Voix américaines, 1999.
- 306 Rosset Clément, *Le réel, traité de l'idiotie*. Paris : Minuit, 1977.
- 307 Schneider, Michel, *Voleurs de Mots*. Paris : Gallimard, 1985.
- 308 Spencer, Elizabeth, *No Place for an Angel* (1967). Londres : Weidenfeld & Nicolson, 1968.
- 309 Starobinski, Jean, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris : Gallimard, 1971.
- 310 Twain, Mark, *Old Time on Mississippi* (1875). Londres : Harmondsworth, 1980. *Life on the Mississippi* (1883). Londres : Harmondsworth, 1982.

RÉSUMÉS

Abécédaire cybernétique et interactif, « Eudora Welty : l'Amérique à la lettre » revient à l'alphabet, matière première des mots, pour rendre hommage à une femme de lettres qui a donné à l'Amérique une œuvre d'une éblouissante densité po(i)étique.

De lettre en lettre, des perspectives transversales ont ainsi été ouvertes pour l'exploration de thèmes, figures et motifs librement articulés, selon un mode fragmentaire et pluriel.

Loin de recouvrir l'œuvre weltienne, ce patchwork critique s'élabore ainsi autour d'un principe de contiguïté, sur le mode de la connexion ou du réseau, et invite à une lecture à plusieurs entrées, dans tous les sens, en toute licence.

AUTEUR

GÉRALDINE CHOUARD

Géraldine Chouard est maître de conférences à Paris 9 — Dauphine. Spécialiste de littérature américaine (XXe siècle), elle a notamment publié sur Nabokov, le roman juif américain (Bellow, Malamud, Roth), la littérature du Sud et Eudora Welty en particulier. Ses récents travaux critiques s'étendent aux arts visuels : photographie, peinture et patchwork.