



HAL
open science

Elégie sudiste : La nature en partage dans "Delta Autumn" de William Faulkner

Frédérique Spill

► **To cite this version:**

Frédérique Spill. Elégie sudiste : La nature en partage dans "Delta Autumn" de William Faulkner. Caliban : French Journal of English Linguistics, 2016, La planète en partage, 55, pp.255-278. 10.4000/caliban.3567 . hal-03341328

HAL Id: hal-03341328

<https://u-picardie.hal.science/hal-03341328>

Submitted on 10 Sep 2021

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

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

CALIBAN

French Journal of English Studies

55
2016

La planète en partage

Sharing the Planet



PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIDI

Élégie sudiste : la nature en partage dans "Delta Autumn" de William Faulkner

Frédérique SPILL*

ABSTRACT

In "Delta Autumn," William Faulkner represents the transformations of the big woods of the Mississippi Delta in the course of half a century, through the vantage point of Ike McCaslin, an old hunter that is now a mere witness passively contemplating the disappearance of the wilderness he used to know and enjoy under the increasing pressure of the modern world. This paper focuses on the complexities and ambivalence of the way those transformations are represented: while privileging an elegiac tone that laments the loss of the wilderness, the narrative perspective of "Delta Autumn" also makes the complexities of the conflict between the preservation of nature and progress emerge.

Keywords: ambivalence, "Delta Autumn," dissolution, duality, William Faulkner, Mississippi Delta, nostalgia, progress, wilderness

"[C]hanging the face of the earth: felling a tree which took two hundred years to grow, in order to extract from it a bear or a capful of wild honey"
(William Faulkner, "Mississippi," *Big Woods*)

Au moment où William Faulkner compose "Delta Autumn," dont l'action, située en 1941, est contemporaine de l'écriture, les forêts luxuriantes caractéristiques du Nord de l'État du Mississippi ont été irrémédiablement défigurées. La déforestation engendrée par la culture intensive du coton¹ et par le développement de l'industrie, des villes et des infrastructures inédites de la modernité a rendu méconnaissable la jungle

* Université de Picardie Jules Verne, Amiens.

¹ Le marché du coton dans le Sud des États-Unis, et en particulier dans le Mississippi, s'est nettement accru à partir de la Première Guerre Mondiale en raison de l'utilisation de coton dans la fabrication d'explosifs (voir Grimmwood 1984, 97).

foisonnante que Faulkner a connue et appréciée. Au cœur du texte, la métonymie "the world's looms" (324) fait référence à l'emblème de la révolution industrielle, aussi bien en Grande Bretagne qu'aux États-Unis ; elle désigne l'industrialisation croissante du Sud dans les premières décennies du XX^{ème} siècle, tout en esquissant les logiques de la mondialisation ; elle évoque enfin la manière dont la terre que se partageaient les propriétaires chasseurs du Mississippi est devenue une ressource exploitable que se partagent désormais les représentants d'un capitalisme national, puis international. Ce que "Delta Autumn" met en lumière, c'est la manière dont la terre est l'objet d'une exploitation et d'un dépeçage ininterrompus ; en réalité, seuls changent les acteurs humains qui les orchestrent et en jouissent dans des proportions toujours plus importantes.

Dans "Return of the Big Woods: Hunting and Habitat in Yoknapatawpha," Wiley C. Prewitt Jr. remarque que l'abattage des forêts, dites vierges, du Mississippi n'a pris qu'un demi-siècle :

The dynamic of clearing land, with the moving boundary of the virgin timber and the approach of the cotton farm, runs throughout Faulkner's hunting stories. Ike McCaslin remembered that in just some twenty years the logging train grew from an ineffectual example of human technology to an ominous portent of inevitable changes in the land. Across Mississippi the felling of the virgin forests took only about fifty years. From 1880 to 1930 sawmills reduced the vast stands of timber to only scattered remnants surrounded by farmlands. (Prewitt 200)

Il ne fait aucun doute que le partage du territoire s'est inexorablement établi au détriment de la jungle sauvage des grands bois : tandis qu'elles constituaient l'environnement naturel le plus riche du Mississippi, les basses terres du Delta sont ainsi devenues ce que Prewitt décrit comme "a howling wasteland of monocultural agribusiness" (Prewitt 216), évoquant des images de déperdition, d'appauvrissement et de désolation. Bien qu'il faille très certainement se garder d'identifier la vision du vieil Ike McCaslin, personnage focal d'un récit à la troisième personne, avec celle de l'auteur, les images du Delta qui nous parviennent à travers son regard sont sans aucun doute marquées par le regret d'un monde en voie d'évanouissement. Aussi l'évocation du partage du territoire, subi comme une agression, se double-t-elle volontiers d'accents élégiaques rattrapant, de manière fugace, le souvenir de terres et d'un temps idéalisés :

There is every reason to believe that with one side of his mind Faulkner shared a considerable measure of Old Ike's grief at the demise of the traditional hunting grounds (which were Faulkner's own hunting grounds too), and that this prompted him to evoke more fully the memory of a more pristine past. (Buell 9)

"Delta Autumn" s'ancre dans le présent de Faulkner au début des années 1940 : le texte est, par conséquent, émaillé de références au contexte contemporain et aux effets de la modernité. Mais l'émergence constante de bribes de souvenir à la surface du présent donne corps à la disposition nostalgique du vieil Ike et recrée la splendeur du passé² en regard de la désolation du présent. Le lecteur prend ainsi pleinement la mesure du partage qui s'est effectué et des transformations profondes qui en sont le résultat. Lawrence Buell souligne que Faulkner s'est volontiers servi de sa prédilection pour les récits de chasse pour "dramatiser" (Buell 12) son engagement au service de l'environnement.³ Sans succomber à la tentation facile d'analyser un texte à la lumière de la vie et des choix de son auteur, il importe toutefois de remarquer que la position de Faulkner sur la question des mutations subies par l'environnement naturel qui lui est le plus familier s'avère pour le moins partagée. Il met en scène un personnage idéaliste et lui prête une idéologie sans concessions—celle du renoncement à son héritage terrien et à toute forme de propriété—, au prétexte qu'il ne saurait concevoir la terre comme un bien susceptible d'être exploité par les uns au détriment des autres : "who owned no property and never desired to since the earth was no man's but all men's, as light and air and weather were" ("Was," 4)⁴ ; or, au moment où il met en scène ce rejet de la propriété foncière, Faulkner est devenu l'un des plus grands propriétaires terriens d'Oxford, Mississippi. Aussi n'est-il pas surprenant que son discours porte souvent la trace de l'ambivalence de sa posture, ainsi qu'en témoignent certaines réflexions livrées à l'occasion de ses allocutions face aux étudiants de l'Université de Virginie. Tantôt il manifeste une inclination passéiste rétive à toute forme de changement : "That that's to me is a sad and tragic thing for the old days, the old times, to go, providing you have the sort of background which a

² Dans *Go Down, Moses*, "The Old People" est le seul texte (mais il est, littéralement, central) qui remonte à l'époque des grandes forêts vierges.

³ L'engagement de Faulkner ne peut être compris au sens contemporain d'action ; la posture de Faulkner à l'endroit des questions environnementales émerge de manière oblique à travers des textes fictionnels comme ceux rassemblés dans *Go Down, Moses*.

⁴ Sauf indication précisant comme ici le titre d'un autre chapitre de *Go Down, Moses*, la pagination entre parenthèses correspond à la version de "Delta Autumn" qui apparaît dans l'édition du roman retenue dans la bibliographie.

country boy like me had when that was a part of my life. That I don't want it to change, but then that's true of everyone as he grows old" (Gwynn & Blotner 68) ; tantôt il démontre au contraire l'absolue nécessité du changement, n'hésitant pas à justifier la destruction des forêts dont "Delta Autumn" fait, en quelque sorte, l'éloge funèbre :

But if in the end that makes more education for more people, and more food for more people, more of the good things of life [...], then the—it was worth destroying the wilderness. But if all the destruction of the wilderness does is to give more people more automobiles just to ride around in, then the wilderness was better. (Gwynn & Blotner 277)

Les hésitations et maladresses syntaxiques constituent un témoignage éloquent de l'embarras de Faulkner à chaque fois qu'il fut contraint de s'exprimer publiquement sur ces questions. Mais c'est bien entendu dans les circonvolutions de l'écriture faulknérienne que cette attitude partagée et ses paradoxes se déploient avec le plus de force, dans l'étendue de leur complexité.⁵

Cet article ne prétend pas s'inscrire dans la continuité du "verdissement" récent des études faulknériennes,⁶ mais examiner, à travers des analyses textuelles minutieuses, la manière dont "Delta Autumn" est traversé par des figures de dualité, de division et d'ambivalence, qui tissent en filigrane une poétique complexe du partage de la terre en évoquant la pluralité de ses conséquences.

Dualités

"Delta Autumn" existe sous deux versions différentes parues la même année, en 1942 : c'est à la fois une nouvelle publiée dans *Story* et le sixième

⁵ La complexité des enjeux est ainsi mise en évidence par Donald Kartiganer dans son introduction au volume intitulé *Faulkner and the Natural World* : "Faulkner came to grips not only with the decline of the wilderness but with the complexity of the fact that those who most revere it become complicit in its destruction" (Kartiganer xiv).

La carte établie par Faulkner en annexe d'*Absalom, Absalom!* en 1936 témoigne déjà de la manière dont faire œuvre littéraire et construire l'œuvre de son existence entière semblent deux processus que l'écrivain a toujours associés à la re-fondation d'un domaine et, plus prosaïquement, à la propriété foncière. L'œuvre de Faulkner est ainsi marquée par une ambivalence caractéristique : l'ancrage de Faulkner dans le sol s'oppose à son intérêt pour les traîtres, les transfuges et autres figures de déracinement.

⁶ J'emprunte cette expression à Zachary Vernon, qui évoque "the recent greening of Faulkner studies" (Vernon 64).

et avant-dernier chapitre de *Go Down, Moses*, qu'après d'assez longues polémiques, la critique finit par s'accorder à considérer comme un roman et non comme un recueil de nouvelles. Ce seraient d'une part la présence continue du personnage d'Ike McCaslin comme centre de conscience, d'autre part la récurrence de "schémas d'expérience analogues" (Harter 210) qui garantiraient l'unité du roman.⁷ Dans son introduction à *New Essays on Go Down, Moses*, Linda Wagner-Martin considère que le roman et son principal personnage focal constituent un tournant décisif dans l'œuvre de Faulkner :

Put simply, Isaac McCaslin, often read as the protagonist of *Go Down, Moses*, is not another Quentin Compson. By 1942, Faulkner had stopped romanticizing his inheritance of Southern history, tradition, legend, and myth. *Go Down, Moses* is, in many respects, a representation of the way the South must relinquish its arcane values. (Wagner-Martin 5)

Dans sa forme hybride résultant de l'association de sept récits préexistants largement révisés pour leur transformation en roman, *Go Down, Moses* aurait donc été l'occasion pour Faulkner d'adopter par rapport à l'histoire du Sud une position différente, ouvrant la voie à une plus grande ambivalence et modifiant, de ce fait, certaines lignes de partage au moment où la question de la race⁸ et celle des transformations du territoire émergent à la surface de son imagination créatrice et de son écriture. Mais, une fois encore, il importe de résister à une identification tentante, mais assurément trop simple, de Faulkner avec ses personnages, fussent-ils personnage focal ou narrateur à la première personne. Six ans plus tôt, à l'occasion de la publication de *Absalom, Absalom!*, Quentin Compson revendiquait déjà sa

⁷ Dans "The Winter of Isaac McCaslin: Revisions and Irony in Faulkner's 'Delta Autumn'," Carol Clancey Harter souligne combien la structure romanesque de *Go Down, Moses* demeure problématique : "the architecture principle which underlies that structure is not, however, immediately apparent to the casual (and, it seems, even to the critical) reader" (Harter 210). Elle apprécie dans son article les différences entre les deux versions de "Delta Autumn" et examine les révisions opérées par Faulkner pour l'inclusion de la nouvelle dans le roman. Outre le changement de nom d'un personnage—d'un texte à l'autre, Don Boyd devient Carothers McCaslin Edmonds, "a distant cousin of Ike's" (21)—, il s'agit essentiellement d'ajouts. C'est donc à la deuxième version—la plus aboutie—que nous nous intéressons ici, ce qui nous permettra de tenir compte de la manière dont "Delta Autumn" résonne à l'intérieur du roman.

⁸ Les représentations raciales dans "Delta Autumn" ayant fait l'objet de nombreuses analyses et n'étant pas ici au cœur du sujet n'apparaîtront volontairement pas dans l'argument développé.

paradoxalement non-haine du Sud, en réponse à une question de son ami Shreve, dans les dernières lignes du roman : "I don't hate it!" (303). Quelques années auparavant, le second monologue *The Sound and the Fury* suggérait que le suicide du même Quentin (parce qu'il faut préciser) est motivé par son excessive gynéolâtrie sudiste. L'ambivalence de Faulkner et de ses personnages à l'endroit des valeurs traditionnelles du Sud n'a donc rien d'inédit ; elle se réfracte dans l'écriture faulknérienne à de nombreuses occasions avant la publication de *Go Down, Moses*.

Linda Wagner-Martin souligne en outre que les modalités de la lecture de Faulkner subissent, à leur échelle, une petite révolution telle qu'on peut distinguer un avant et un après *Go Down, Moses*. Dans la première partie de l'œuvre, qui se caractérise par sa relative opacité, l'écriture dans ses vertiges retient les informations nécessaires à la compréhension du lecteur plus volontiers qu'elle ne les divulgue ; le lecteur de Faulkner se trouve, par conséquent, contraint d'accepter de ne pas tout comprendre, et encore moins de tout savoir. Mais à partir de *Go Down, Moses*, l'œuvre entre dans une deuxième phase : désormais, il faut au contraire que le lecteur saisisse quelles sont les tensions qui traversent le Sud de Faulkner, ce dernier n'hésitant pas alors à montrer, sinon à démontrer, ce qu'auparavant il ne faisait peut-être que suggérer. Au moment où il affronte de face la question de sa responsabilité en tant qu'écrivain et héritier blanc d'une culture esclavagiste⁹ dans un territoire qui subit de profondes mutations, Faulkner fait donc un choix qui est autant esthétique qu'épistémologique dans la mesure où s'y trouve engagée la question des formes d'une écriture permettant le partage d'expériences et d'orientations pour le moins ambiguës. Il semble, en effet, opter paradoxalement pour des formes d'apparence plus lisible, à défaut d'être plus facile, pour donner voix à un positionnement qui demeure complexe, sinon insaisissable. Avec *Go Down, Moses*, Faulkner prend en quelque sorte "un nouveau départ" (Wagner-Martin 7), et sûrement l'état de ses interrogations est-il particulièrement saillant dans "Delta Autumn."

Situé entre "The Bear," massif et imposant, et le texte qui donne son titre au roman, "Delta Autumn" occupe, en effet, une position particulière : au seuil de son existence, Ike McCaslin que, d'un texte à l'autre, le lecteur a côtoyé à travers tout le roman, à divers âges et à travers différentes expériences décisives, a atteint l'heure des bilans. Si, comme le suggère Judith Bryant Wittenberg, on lit *Go Down, Moses* comme un roman d'apprentissage où le lien du personnage à la nature sauvage se pare d'"une

⁹ "Faulkner begins to attempt expressing what it feels like to be the heir of white patriarchal power in a slave state" (Wagner 9).

double signification éducative et spirituelle" (Bryant Wittenberg 63 ; je traduis), dans l'avant-dernier chapitre du roman, au terme de sa trajectoire, Ike McCaslin a épuisé les significations de ce lien. Dans "Delta Autumn," il apparaît comme un vieillard qui, contemplant ce qui n'est plus qu'une parcelle minuscule et éloignée de la dense et luxuriante nature sauvage qu'il a connue autrefois, se complaît désormais dans ses souvenirs : "Isaac reminisces of past seasons when the hunt was a sacred initiation and he had a ritual function in it as a guide and professional woodsman" (Harter 211). Mais dans le présent de la diégèse, son âge l'empêche de prendre part à la chasse¹⁰ ; à vrai dire, les jeunes chasseurs qui ont pris la relève ne font guère que tolérer sa présence parce qu'il est symboliquement leur oncle à tous. "Delta Autumn" évoque donc une partie de chasse dans le Delta à laquelle le vieil Ike McCaslin ne participe pas à proprement parler ; il y joue un rôle tout à fait marginal, celui d'un observateur distant devenu inutile : "he knew as well as they did that he no longer had any business making such expeditions, even by car" (320).

Le dispositif narratif et l'ouverture du récit *in medias res* livrent d'emblée au lecteur les pensées du vieil homme : "Soon now they would enter the Delta. The sensation was familiar to him" (319). Sur la route du Delta, vers lequel il s'achemine en voiture, en compagnie de ses jeunes compagnons—les fils et petits-fils de ses anciens camarades—, ses impressions présentes se mêlent à des réminiscences plus ou moins anciennes. Se superposent ainsi plusieurs images du Delta, à différentes étapes de son inexorable transformation. Cette superposition fait évidemment écho au portrait d'Ike, fragmenté et pluriel, qui s'élabore à travers *Go Down, Moses*, confirmant le lien inextricable qui lie le destin individuel du personnage à celui de sa région qui, comme lui sous l'effet de l'âge et des meurtrissures, paraît en proie à une inéluctable détérioration : "He seemed to see the two of them—himself and the wilderness—as coevals" (337). Le vieil homme et la jungle luxuriante du Delta ont pareillement atteint l'automne de leur existence. Tandis que le pays défile sous ses yeux, Ike mesure les changements qui ont défiguré et continuent de corrompre les forêts qu'il a connues et qu'il a aimées ; il évalue ce qu'il en reste par rapport à ce qu'elles ont été. Ce faisant, il peut lui-même être considéré comme le vestige d'un autre Sud, dont il incarne à la fois les

¹⁰ Son âge avancé est évoqué dans la première phrase du roman, en même temps que le fait qu'à défaut d'avoir une descendance, il est considéré comme l'oncle de la moitié du comté : "Isaac McCaslin, 'Uncle Ike,' past seventy and nearer eighty than he ever corroborated any more, a widower now and uncle to half a county and father to no one" ("Was," 3).

traditions et le souvenir. Son âge et son expérience font de lui une figure de sagesse et le témoin privilégié des transformations subies par le territoire au cours de six décennies de chasse. Aussi est-il mieux que quiconque en mesure de rendre compte des effets du partage qui s'est opéré et du redimensionnement de l'étendue du domaine du Delta, inexorablement revu à la baisse. C'est l'accroissement de la distance entre Jefferson, la capitale du comté, et les terres de chasse qui lui permet d'estimer la diminution de la surface de ces dernières : "Now a man drove two hundred miles from Jefferson before he found wilderness to hunt in" (324). Les grands bois—"the big woods, bigger and older than any recorded document" ("The Bear" 183)—, qui ont d'ailleurs donné leur titre à une réédition des récits de chasse de Faulkner en 1955, se trouvent réduits à une parcelle rabougrie, faisant écho à l'impuissance du vieillard. Tandis que la densité féconde de la jungle cède le terrain à des espaces ouverts par la déforestation en réponse aux nouvelles exigences du monde moderne, "Delta Autumn" dresse en filigrane, à travers la perspective d'un vieillard passéiste et moribond, le portrait d'un pays qui lui apparaît comme étant dépossédé de son âme. La nouvelle répartition imposée par la modernité y est en effet perçue comme une double déperdition, de territoire et d'âme. Ainsi, les motifs de la dépossession et de la dissolution traversent le texte de part en part.¹¹

La prose de "Delta Autumn" se caractérise par l'entrelacs de deux strates temporelles. L'ici et maintenant de la narration, qui s'expriment à travers un *now* correspondant au présent de la partie de chasse et à l'état du Delta en 1941,¹² s'opposent au *once* et au *then* d'un passé révolu : "There was game here then" (328). La récurrence de l'adverbe *now* constitue également l'indice du discours indirect libre du vieil homme, dramatisant la mélancolie de ses pensées. La concordance d'un *here* qui marque l'ancrage dans le présent et d'un *then* qui figure un temps devenu inaccessible est symptomatique du ton élégiaque du récit. Cet enchevêtrement temporel qui matérialise le jaillissement du souvenir des lieux au moment même où les lieux sont revisités paraît imiter la dense épaisseur de la jungle

¹¹ Carol Clancey Harter souligne la manière dont les réflexions d'Ike peuvent également s'interpréter comme un conflit de valeurs générationnel : "With the revised version of 'Delta Autumn' [...], Faulkner creates a coda to 'The Bear'—a postlude which depicts Isaac's own values in conflict with those of another generation in another South" (Harter 212-13). Nombreux critiques s'accordent à dire que "Delta Autumn" est probablement le chapitre le plus morose de *Go Down, Moses* : Wagner-Martin en évoque "le ton sombre" (9), Wittenberg décrit le texte comme "the bleakest portion of the novel" (68).

¹² Les jeunes chasseurs évoquent la guerre en Europe, la figure de Hitler, "one Austrian paper-hanger" (323), et l'entrée imminente des États-Unis dans le conflit.

mississippienne. Le narrateur orchestre ainsi la survivance du passé dans le discours, son *then* lancinant se mêlant d'une manière inextricable aux inlassables divagations passéistes qui caractérisent la pensée de son personnage focal. Entre *now* et *then* et ses variantes (parmi lesquelles on retrouve "at first" en reprise anaphorique), la réminiscence est amplifiée par l'écart infranchissable qui sépare le présent du passé. La jungle luxuriante du Delta se revêt d'une dimension fantasmatique dans la mesure où elle n'a fondamentalement plus d'existence en-dehors de l'imaginaire du vieil homme. La seule survivance, fugace et précaire,¹³ du *then* qui scande le récit à la manière d'un refrain lancinant—un *then* qui doit également s'interpréter comme un *there*—réside en effet dans le souvenir du vieillard : "wilderness as he remembered it" (326). La nouvelle répartition du territoire correspond donc à une dichotomie temporelle. Ce que "Delta Autumn" met ainsi en scène, c'est la coïncidence entre la disparition d'une époque et la disparition d'un territoire. C'est l'abolition d'un temps et d'un espace qui appartiennent désormais à un passé immuable, dont l'éloignement toujours croissant par rapport au présent est figuré par la récurrence de formes verbales au *pluperfect*, qui font miroiter les images fugitives d'un passé révolu et idéalisé :

At first they had come in wagons: the guns, the bedding, the dogs, the food, the whisky, the keen heart-lifting anticipation of hunting; the young men who could drive all night and all the following day in the cold rain and pitch a camp in the rain and sleep in the wet blankets and rise at daylight the next morning and hunt. There had been bear then. [...] But that time was gone now. Now they went in cars, driving faster and faster each year because the roads were better and they had farther and farther to drive, the territory in which game still existed drawing yearly inward as his life was drawing inward, until now he was the last of those who had once made the journey in wagons without feeling it and now those who accompanied him were the sons and even grandsons of the men who had ridden for twenty-four hours in the rain or sleet behind the steaming mules. (319-20)

¹³ La précarité du souvenir est accentuée par l'incertitude qui pèse sur l'évaluation du passé dont il est ici question : "more than fifty years" (319), "each recurrent November while more than sixty of them passed" (324), "when I first started hunting in this bottom sixty years ago..." (328)—le flottement entre *fifty* et *sixty* montre combien l'âge de ce rituel automnal qui s'est étendu sur plus d'un demi siècle et la majeure partie d'une vie d'homme relève d'un temps subjectif.

Cet extrait souligne combien les rituels de chasse ancestraux sont l'affaire d'un autre temps¹⁴ : à la lenteur de l'avancée des anciens chasseurs dans les bois, précédée pendant de longs mois du désir ardent de retrouver chaque année les espaces où l'homme cohabite avec l'ours, s'oppose l'accélération constante des engins que conduisent désormais les chasseurs en direction d'un territoire de plus en plus restreint et lointain et où les bêtes sauvages disparaissent à mesure que leur domaine rétrécit.¹⁵

On peut remarquer au passage la manière dont l'évocation des temps révolus de la chasse est sous-tendue par un discours implicite sur les bénéfiques de l'adversité et de l'épreuve, ici thématiques par la pluie et ses contraintes : à la pénibilité des longs trajets et à l'inconfort des couvertures trempées de pluie s'opposent, de manière implicite, les facilités engendrées par le monde moderne, figurées par la voiture qui fait rimer les formes adjectivales comparatives "faster" et "farther," en passant par "better." Par leur proximité, "faster" et "farther" signalent des dynamiques alors inédites : toujours plus vite, toujours plus loin—les frontières du monde exploitable sont constamment repoussées. À rebours du rythme frénétique du progrès—nuançons : "what people called progress" (337)—, la chasse traditionnelle dans le Vieux Sud s'interprète à la manière d'un rite initiatique viril marquant l'entrée de l'homme dans sa maturité. Comme en témoigne "The Bear," à l'époque où le Delta arbore encore sa primale sauvagerie, la valeur des hommes paraît aiguisée par leur capacité à affronter et à s'adapter sans sourciller à un environnement naturel souvent hostile. Aussi faut-il voir dans l'inventaire exhaustif des accessoires du chasseur sur lequel s'ouvre la précédente citation l'attrait de la virilité. Il n'est donc guère surprenant que le regret du vieil Ike, "'There was game here then'" (328), appelle le chœur de jeunes chasseurs tantôt ironiques et hostiles—"And better men hunted it," Edmonds said" (329)—, tantôt résignés, comme c'est le cas de Legate qui, évoquant l'abondance des repas de chasseurs, dénonce leurs gaspillages et leurs pratiques extractives : "Besides, they shot does then too" (329).

Tandis que *now* alterne avec *then*, la fréquence du modal *would* dans l'ensemble du texte évoque une répétition cyclique dès la première phrase

¹⁴ L'évocation au *pluperfect* des rituels de chasse révolus fait écho à l'ouverture de *Requiem for a Nun* (1951), où Faulkner esquisse les débuts de Jefferson à la manière d'un mythe des origines, dont la pertinence inaltérée pour le présent du comté est marquée par l'emploi d'un prétérit qui contraste avec le *pluperfect* de "Delta Autumn," qui a pour effet de situer le temps des origines dans un lointain devenu inaccessible.

¹⁵ Wiley C. Prewitt Jr. remarque qu'au moment où Faulkner écrit *Go Down, Moses*, le gros gibier a quasiment entièrement disparu, les chasseurs qui perpétuent la tradition ayant désormais pour proies de petits animaux ou des oiseaux.

du récit : "Soon now they would enter the Delta" (319). La récurrence du *would* itératif suggère l'incessant retour des mêmes impressions et des mêmes rituels depuis plus de cinquante ans, à la manière dont les cycles naturels se sont infatigablement perpétrés avant d'être corrompus par l'homme : "Then November would come again and again" (320). Mais ce *would* itératif porte aussi, en sourdine, toute la mélancolie de "Delta Autumn" dans la mesure où il évoque un double processus en voie d'extinction. En effet, de même que les cycles naturels ancestraux sont perturbés par la conquête effrénée des territoires vierges, de même le retour rituel du vieil homme dans le Delta, chaque mois de novembre, est à présent menacé par son vieil âge et sa mort prochaine.¹⁶ Ce n'est pas un hasard si "Delta Autumn" correspond à la dernière apparition d'Ike McCaslin dans le corpus faulknérien.

Nostalgie du Delta foisonnant

À travers les pérégrinations mentales du vieil Ike qui semble s'enfoncer dans sa mémoire des lieux à mesure qu'il les retrouve, bien que transformés, le Delta est évoqué par l'intermédiaire d'une succession de lexèmes connotant la richesse, la sensualité, la fécondité, le mystère et l'impénétrabilité aujourd'hui épuisés. Pour en désigner la nature abondante, le narrateur a tantôt recours au mot *jungle* qui figure une végétation dense et généreuse dont la profusion se révèle ici dans l'usage de la polysyndète : "the impenetrable jungle of water-standing cane and cypress, gum and holly and oak and ash" (324), tantôt au seul mot *wilderness* (324, 326, 334, 337). Sans équivalent satisfaisant dans la langue française, le terme *wilderness* est bien sûr particulièrement évocateur dans la mesure où il est composé de l'adjectif *wild*, sur lequel repose le fantasme d'un espace à la fois vierge, sauvage et fonctionnant selon ses propres lois. Dans *A Sand County Almanac*, paru en 1949, c'est-à-dire quelques années à peine après la

¹⁶ Dans "'Delta Autumn': Stagnation and Sedimentation in Faulkner's Career," Michael Grimwood lit la composition de "Delta Autumn" à la lumière d'éléments biographiques, évoquant, en référence à la biographie de Joseph Blotner, une urgence médicale dont Faulkner aurait été victime en novembre 1940, à l'occasion d'une partie de chasse : "In 'Delta Autumn', the next story he wrote after his medical emergency, Faulkner appropriated the geography of the delta as a personal symbol for both his and the world's fatigue" (Grimwood 93). D'après Grimwood, Faulkner, alors âgé de quarante-trois ans, se serait livré à "un portrait prématuré de l'artiste en vieil homme" (Grimwood 94 ; je traduis), faisant peser son propre trouble sur les épaules de son personnage et multipliant les métaphores de l'épuisement.

publication de *Go Down, Moses*, Aldo Leopold propose une définition complexe de la notion de *wilderness*, qui en souligne à la fois le caractère brut et relève l'ambivalence des réponses qu'elle génère¹⁷ :

Wilderness is the raw material out of which man has hammered the artifact called civilization. [...]

For the first time in the history of the human species, two changes are now impending. One is the exhaustion of wilderness in the more habitable portions of the globe. The other is the world-wide hybridization of cultures through modern transport and industrialization. Neither can be prevented and perhaps should not be, but the question arises whether, by some slight amelioration of the impending changes, certain values can be preserved that would otherwise be lost.

To the laborer in the sweat of his labor, the raw stuff on his anvil is an adversary to be conquered. So was wilderness an adversary to the pioneer.

But to the laborer in repose, able for the moment to cast a philosophical eye on his world, that same raw stuff is something to be loved and cherished, because it gives definition and meaning to his life. (Leopold 264-65)

Ike McCaslin partage la vision ambivalente, voire contradictoire, d'un espace sauvage à la fois épuisé et inépuisable ici évoquée par Leopold. Comme c'est le cas du *laborer* de Leopold, la posture d'Ike chasseur est, en effet, marquée par un puissant paradoxe : tous deux chérissent, voire sacralisent, un environnement qu'ils détruisent par leur activité.¹⁸

Dans "Delta Autumn," la description des mouvements des eaux évoque la touffeur du Sud et insiste sur la souveraine indépendance de l'écosystème naturel du Delta : "the thick, slow, black, unsunned streams almost without current, which once each year ceased to flow at all and then reversed, spreading, drowning the rich land and subsiding again, leaving it still richer" (324). L'allitération prolongée en [s] figure les multiples

¹⁷ L'article de Judith Bryant Wittenberg intitulé "Go Down, Moses and the Discourse of Environmentalism" est une comparaison entre le roman de Faulkner et le livre de Leopold, souvent considéré comme une étape décisive dans le développement du mouvement de protection de l'environnement aux États-Unis.

¹⁸ Le caractère profondément ambivalent et contradictoire d'Ike vis-à-vis des grands bois (il les a surexploités, a joui pendant des décennies des plaisirs de la chasse, mais se lamente de leur amenuisement) fait évidemment écho à la contradiction centrale de sa position par rapport à la ségrégation, qui est mise en scène dans la scène finale de "Delta Autumn." Le partage et la domination de la terre sont clairement liés à une autre expression d'une domination et d'une exploitation d'un groupe par un autre. Le refus de sa part d'héritage renvoie au refus du partage des biens (y compris fonciers) acquis, selon Ike, au prix d'une fondamentale injustice, ou plutôt d'une fondamentale impiété.

sinuosités des affluents du Mississippi—la démultiplication du fleuve à son terme. À travers d'amples volutes syntaxiques qui paraissent imiter la fécondité originare du Delta, la description des crues, garantes de la verdure des plaines alluviales, fait valoir l'efficacité d'un processus d'enrichissement naturel, l'adjectif *rich* se déclinant de manière redondante dans la forme comparative *richer*. À l'inverse de la rapidité avec laquelle les hommes et leurs machines apprivoisent le territoire, les ruisseaux se caractérisent par une certaine léthargie ("almost without current"), symbolique de la résistance de l'écosystème du Delta à toute forme de changement. On est ici au plus près de l'étymologie latine du mot "nature," *naturia*, qui signifie : naissance. De même que dans son sens premier la nature désigne ce qui demeure dans son état *natif*, inchangé depuis son origine, l'adjectif *naturel* qualifie un objet ou une substance qui n'a pas été transformé, mélangé ou altéré par un artifice quelconque, le "raw material" évoqué par Leopold. Mais ce sont paradoxalement non pas la naissance, mais l'expiration d'un fleuve et la lente agonie d'une région qui sont évoquées dans "Delta Autumn."

Cependant, d'un bout à l'autre du texte, la récurrence du mot *wilderness* et de ses variantes construit le mythe d'une jungle rebelle, animée de toute éternité par une force intrinsèque, qui s'oppose aux territoires nouvellement maîtrisés par l'homme et désignés par l'expression "tamed land" (334). En parallèle à l'expression "ruined woods" (347) qui, dans les dernières pages du récit, donne la pleine mesure des conséquences nocives de l'exploitation des grands bois par les hommes, "tamed land" cristallise le risque encouru par la sauvagerie inhérente de la jungle, l'"apprivoisement" se lisant comme le prélude d'inévitables "destructions." Ce qui se joue à travers ces expressions, c'est l'opposition entre l'ordre, l'organisation et la hiérarchisation imposés par l'homme et le prolifique désordre constitutif de la jungle à l'état sauvage. Mais à la conquête de l'homme (on note deux occurrences du verbe *conquer* page 326), la nature, bien que condamnée à céder le terrain à la culture, comprise ici comme l'exploitation de la terre en vue de la production agricole, oppose une force et une résistance en regard desquelles les efforts déployés par les hommes paraissent pour le moins mesquins : l'adjectif "puny" et l'adverbe "punily" les caractérisent à plusieurs reprises. À l'occasion de la répétition du mot *tangle*, l'évocation du Delta du Mississippi prend la forme d'un insondable enchevêtrement duquel l'écosystème semble tirer sa force de résistance : "the brooding and immemorial tangle" (325), "the tangle of brier and cane impenetrable even to sight twenty feet away" (326). La répétition d'adjectifs composés du préfixe *im*—à valeur privative (*immemorial*, *impenetrable*, etc.) montre en outre combien cette jungle mythique échappe

fondamentalement au temps et à l'emprise des hommes. La syntaxe de "Delta Autumn" est enfin traversée par un riche intertexte biblique qui contribue à la dense épaisseur des grands bois ancestraux. Dans les lents méandres des pérégrinations mentales du vieil homme qui donnent au récit sa structure singulière, les images de la Genèse et du Jardin d'Eden convergent en effet avec l'évocation du Jugement Dernier : "God created man and He created the world for him to live in and I reckon He created the kind of world He would have wanted to live in if He had been a man—the ground to walk on, the big woods, the trees and the water, and the game to live in it" (331). En dépit de son triste constat et de son impuissance face au déclin de la jungle mississippienne, le vieil Ike est animé par sa croyance tenace dans le pouvoir de résilience de la nature, qu'il interprète comme un don de Dieu.¹⁹ Ainsi le paradis perdu est-il pour Ike un paradis à retrouver, et la permanence de son image le signe d'une puissance divine qui perdure dans l'esprit des hommes déçus. Ike se lamente sur la perte originaire des grands bois sauvages intacts, jeunes et puissants. Sa nostalgie exprime la douleur d'un retour impossible à un passé à jamais dépassé, les changements subis par la jungle foisonnante s'effectuant à un rythme trépidant : "—the land in which neon flashed *past* them from the little countless towns and countless shining this year's automobiles sped *past* them on the broad plumb-ruled highways..." (324 ; je souligne).

Répété de manière anaphorique en position de sujet grammatical dans une prose dense et compacte qui énumère toutes les qualités de la terre en regard des affronts qu'elle subit, le groupe nominal "the land" est complété par une longue succession de propositions relatives qui met en scène le combat qui oppose systématiquement une nature menacée, mais néanmoins capable de se régénérer de manière autonome, à la culture des hommes, comprise dans son double sens agricole et anthropologique : "which exhausted the hunting life of a dog in one year, the working life of a mule in five and of a man in twenty" (324). Le temps de la nature excède celui des hommes, qui leur est compté, et sa résistance à tout marquage et à toute démarcation, nécessairement arbitraires, s'en trouve renforcée :

¹⁹ "The central subject of 'Delta Autumn' is not race relations or the failure of love, or the wilderness, but the gradual depletion of energy from the earth, from history, from men's lives, from Faulkner's career" (Grimwood 1987, 261).

Dans "Delta Autumn," la critique de la privatisation de la forêt n'est pas faite au nom des mêmes principes que chez Henry David Thoreau, pour qui il s'agit de préserver un espace où la liberté individuelle peut s'exprimer et se renforcer. Pour Ike McCaslin, il s'agit davantage de préserver un espace d'adoration du divin, comme c'est le cas pour John Muir par exemple.

[...] in which the only permanent mark of man's occupation seemed to be the tremendous gins, constructed in sections of sheet iron and in a week's time though they were, since no man, millionaire though he be, would build more than a roof and walls to shelter the camping equipment he lived from when he knew that once each ten years or so his house would be flooded to the second story and all within it ruined. (324-325)

La reprise de la tournure concessive montre combien le travail de l'homme et l'accumulation des richesses sont, en dernière analyse, enclins à être frappés d'impuissance face aux manifestations imprévisibles de la nature (il est ici question d'inondations), perçues comme un châtiment motivé par un instinct vengeur, la nature menaçant en effet à tout moment d'emporter et de détruire dans la débâcle tous les signes et tous les instruments par lesquels l'homme s'efforce de la maîtriser.²⁰ Mais la récurrence de la forme *brooding*—"one tremendous density of brooding and inscrutable impenetrability" (327)²¹—qui accentue la personnification du Delta, renforce la mélancolie caractéristique des pensées du vieillard, dont la tristesse prédomine face au spectacle de l'irréparable déchéance d'un espace qu'il connaît depuis toujours. Aussi puissante soit-elle, la nature convoquée par ses souvenirs est devenue une muse qui invite ses admirateurs à se lamenter sur son sort.²²

Dissolutions

La conduite d'Edmonds au volant d'une voiture qui remplace les chariots d'antan, une conduite rapide, égoïste et déterminée—"They went on. Soon they were going fast again, as Edmonds always drove, consulting neither of them about the speed just as he had given neither of them any warning when he slammed the car to a stop" (323)—s'interprète comme la métaphore privilégiée du rythme effréné et saccadé du monde moderne, qui

²⁰ "Old Man" est l'un des surnoms du Mississippi. C'est aussi le titre de l'un des deux textes qui s'enchevêtrent pour constituer *The Wild Palms* (1939), où le fleuve inonde et emporte tout sur son passage.

²¹ On retrouve ici la vastitude des espaces du Delta, la résistance farouche de la nature à la mainmise de l'homme (on attend presque la forme "impervious," qui est par ailleurs l'un des adjectifs favoris de Faulkner) et la nostalgie inhérente à ces pages.

²² La célébration des beautés d'une nature disparue ou disparaissante a fini par s'apparenter à un lieu commun littéraire, d'ailleurs largement réinvesti par la littérature américaine contemporaine, à travers des écritures aussi variées que celles de Jim Harrison (*Returning to Earth*), de Rick Bass (*Winter: Notes from Montana*) ou de Ron Rash (*Above the Waterfall*), entre autres exemples.

impose son partage de manière impérieuse, sans consulter personne. Les bouleversements induits par l'industrialisation de la région sous-tendent le texte de "Delta Autumn," qui est traversé par le sémantisme du rétrécissement et de l'éloignement, de la parcellarisation et de la domestication, de l'aménagement et de la technique—autant de figures témoignant de la dissolution de ce qui a été au profit de multiples transformations.

At first there had been only the old towns along the River and the old towns along among the hills, from each of which the planters with their gangs of slaves and then of hired laborers had wrested from the impenetrable jungle of water-standing cane and cypress, gum and holly and oak and ash, cotton patches which as the years passed became fields and then plantations. The paths made by deer and bear became roads and then highways, with towns in turn springing up along them... (324)

La syntaxe de cet extrait, qui prend la forme d'un sommaire, est dominée par une froide logique de remplacement qui tait la lenteur des mutations pour mieux souligner la violence des disparitions successives : de même que la jungle fait place à des champs qui deviendront des plantations, de même les sentiers frayés par les bêtes sauvages sont transformés en chemins balisés, puis en routes. La maîtrise de la nature par l'homme se fait donc par étapes successives : l'empiétement de l'homme sur le territoire de la nature est progressif et gagne des espaces toujours plus étendus, portant toujours plus loin l'empreinte de l'homme. À mesure qu'il est domestiqué,²³ c'est-à-dire asservi aux besoins croissants des hommes, le territoire vierge et luxuriant du Delta poursuit sa lente défiguration. Tandis que la densité de la jungle cède le terrain à des espaces ouverts²⁴ qui exposent ses secrets et

²³ La manière dont Ike McCaslin dénonce les méthodes mises en œuvre par les hommes pour s'approprier la terre est d'autant plus virulente qu'il considère la terre comme appartenant à tous et donc à personne en particulier. C'est là son leitmotif et sa raison d'être, égrenés sous la forme d'un refrain depuis les premières pages du roman jusqu'ici dans "Delta Autumn" : "Because it was his land, although he had never owned a foot of it. He had never wanted to, not even after he saw plain its ultimate doom, watching it retreat year by year before the onslaught of axe and saw and log-lines and then dynamite and tractor plows, because it belonged to no man. It belonged to all; they had only to use it well, humbly and with pride" (337). Pour Ike, nul ne peut posséder la terre car elle appartient fondamentalement à tout le monde.

²⁴ Dans *Jusqu'à Faulkner*, Pierre Bergounioux voit d'ailleurs dans la notion de défrichement une figure centrale de l'écriture faulknerienne : "Oxford et le Mississippi et une bonne partie du continent en sont encore au stade du défrichement. Il suffit de lire.

percent définitivement son mystère—"now the land lay open from the cradling hills on the east to the rampart of levee on the west, standing horseman-tall with cotton for the world's looms" (324)—, les cris des bêtes sauvages laissent place au bruit des machines : "the land across which there came now no scream of panther but instead the long hooting of locomotives" (325). La nature subit ce faisant un processus de dénaturation tel qu'elle devient méconnaissable, perdant, littéralement, son état de nature, sa *brutalité*, pour faire place à la civilisation. En s'ouvrant à la modernité, le territoire du Delta se mondialise et voit peu à peu disparaître les qualités qui furent garantes de son identité singulière.

Point d'orgue d'une grammaire substitutive portée par la récurrence du verbe *become* et par l'adverbe *instead*, l'expression *be gone* dresse le bilan des aspects du Delta qui ont disparu—"But that time was gone now" (319), "Most of that was gone now" (324)—, tandis que le verbe *remain* et ses variantes²⁵ établissent l'inventaire des rares vestiges d'une ère révolue : "and all that remained of that old time were the Indian names on the little towns and usually pertaining to water—Aluschaskuna, Tillatoba, Homochitto, Yazoo" (325). Ici, les noms indiens choisis par ceux qui furent les premiers à fréquenter ces terres peuvent s'interpréter comme un ultime hommage au règne d'une nature intacte et toute-puissante avec laquelle les tribus indiennes auraient joui d'un lien de proximité privilégié. C'est d'ailleurs aussi sur cette histoire-là que revient *Go Down, Moses*, notamment avec "Red Leaves." Mais, de manière contradictoire, se qui s'esquisse également à travers la musicalité entêtante de ces noms (auquel on peut ajouter : Yoknapatawpha), c'est l'idée que, d'un point de vue

Pas de roman faulknérien qui ne soit jonché d'outils de première nécessité, scies, hachettes, fourches, boîtes de conserve pleines de clous tordus et rouillés, pelles, pistolets et, quand on ne les a pas sous la main, on peut encore empoigner un piquet de palissade, le plus polyvalent des moyens du bord" (Bergounioux 107).

²⁵ "There was some of it left, although now it was two hundred miles from Jefferson when once it had been thirty. He had watched it, not being conquered, destroyed, so much as retreating since its purpose was served now and its time an outmoded time, retreating southward through this inverted-apex, this ▼-shaped section of earth between hills and River until what was left of it seemed now to be gathered and for the time arrested in one tremendous density of brooding and inscrutable impenetrability at the ultimate funnelling tip" (326-327). Laissons à Richard Godden le soin d'apprécier—et dans "Bear, Man, and Black: Hunting the Hidden in Faulkner's Big Woods," il le fait fort ingénument—la symbolique de la quatrième lettre de l'alphabet grec, qui permet ici au lecteur de visualiser (entre autres choses) dans sa forme schématique la zone triangulaire constituée par les alluvions apportées par les différentes branches du fleuve à son embouchure.

historique, le partage originel, que d'aucuns considèrent comme le péché ou la malédiction originels, a commencé bien avant l'avènement de l'ère industrielle :

In Faulkner's work the curse of land ownership falls upon the people of the South when the Indian Ikkemotubbe discovers that he can sell the land of his people. By means of this discovery, Ikkemotubbe curses his own people, for as time passes they vanish from Yoknapatawpha County, leaving only old Sam Fathers to remember the past which had been their glory. (Breaden 347)

Dans *Go Down, Moses*, la propriété est synonyme de malédiction : "This whole land, the whole South, is cursed, and all of us who derive from it, whom it ever suckled; white and black both, lie under the curse?" ("The Bear," 278). Cette idée, bien qu'elle mette Faulkner, le propriétaire terrien, en porte-à-faux avec ce qu'il écrit, se réfracte d'ailleurs à travers toute l'œuvre. La fresque intitulée "Appendix: The Compsons," parue dans *The Portable Faulkner* édité par Malcolm Cowley en 1946, retrace, sous la forme d'un ultime retour à *The Sound and the Fury*, l'histoire de la famille Compson entre 1699-1945. Mais il est singulier qu'elle s'amorce avec la figure d'Ikkemotubbe, "a dispossessed American king" (704), qui, pour avoir cédé et donc perdu une partie de ses terres, se voit attribuer le surnom "anglicisé" de "Doom"—le destin, celui d'un peuple, celui d'une famille, celui d'un territoire, tous semblablement associés à des images de dépossession ; mais aussi le jugement, ainsi que le suggère la forme *dōm*, tirée du vieil anglais. Bientôt, comme le suggérait déjà Walt Whitman à travers l'évocation d'autres tribus et d'autres territoires dans "Yonnonndio," seuls demeurent les noms indiens, coquilles vides traversées par le vent, par la vision fugitive du poète et par sa peine : "A muffled sonorous sound, a wailing word is borne through the air for a moment, / Then blank and gone and still, and utterly lost" (Whitman 524).

De part et d'autre de "Delta Autumn," à la description de la nature flamboyante et des plates plaines alluviales du Delta que le vieil Ike a connues depuis son enfance, se substituent des figures de dissolution qui, à leur tour, appellent dans leur sillage des comparaisons maritimes²⁶ : "the last

²⁶ Dans sa lecture comparatiste de *Moby Dick* et de *Go Down, Moses*, Zachary Vernon commente la manière dont, comme dans le cas d'Ishmael, le parachèvement de l'éducation d'Isaac passe par une certaine expérience de la mer et donne lieu à des images maritimes. La nécessité de cette expérience s'articule sous la forme d'une parenthèse, au début de "The Bear" : "(this too to be completed later, years later, after he had grown to a man and had seen the sea)" ("The Bear," 187). Elle se réfracte, prenant tout son sens au

hill, at the foot of which the rich unbroken alluvial flatness began as the sea began at the base of its cliffs, dissolving away beneath the unhurried November rain as the sea itself would dissolve away" (319), "he would [...] see the land flatten suddenly and swoop, dissolving away beneath the rain as the sea itself would dissolve" (320). À deux reprises, la dissolution du Delta se trouve ainsi orchestrée à travers l'image des marées, la mer étant probablement dans l'imaginaire collectif l'un des espaces naturels les plus résistants et les plus souverains.²⁷ En combinant les verbes "dissolve," "die," "fade," "retreat" avec l'adverbe post-positionnel "away," qui marque l'aboutissement d'un irréversible effacement, le texte multiplie ainsi les références à des choses et à des objets qui sont sur le point de disparaître, comme lavés puis charriés par la pluie qui s'abat en ces jours de novembre. À la manière de cet après-midi d'automne—"the ceaselessly dissolving afternoon" (325)—au cours duquel le vieil Ike répertorie, sous la forme d'un bilan mortifère, toutes les choses que ni lui ni les générations qui suivront la sienne ne verront plus, le texte est parsemé d'objets évanescents, en proie à un lent processus de disparition.

Le texte est, dans cette perspective, sous-tendu par un jeu prolongé sur la polysémie du verbe *pass* et de ses dérivés. *Pass* désigne dans un premier temps l'avancée de la voiture des chasseurs dans "ce qu'il reste" du Delta où ils espèrent trouver du gibier, leur progression en direction de la frontière, toujours plus lointaine, qui sépare le domaine de la culture de celui de la nature. Le verbe *pass* marque, ce faisant, le passage de l'environnement balisé par les hommes à la nature sauvage, et il est remarquable que ce passage inverse les processus engendrés par la modernité. Se révèle à cette occasion le vœu pieux de régression qui habite le vieil homme—le vœu d'un

début de "Delta Autumn," tandis qu'Ike fait face à la "mer" alluviale du Delta : "It seems possible that Isaac never literally goes to the sea to complete his sublime experience. Rather the sea, which Faulkner adumbrates in the opening of 'The Bear,' is the metaphorical sea of the Mississippi Delta that Isaac, now nearly seventy years old, enters in the opening of 'Delta Autumn'" (Vernon 75).

²⁷ C'est probablement chez Michael Grimwood que l'on trouve l'exploitation la plus convaincante de la symbolique du milieu géologique que constitue le delta : "Very literally, the river is an agent of entropy, a vital power seeking as its whole purpose the erosion of its own *raison d'être*, the dissipation of its identity. The delta is a zone of dissolution marking the river's leaking into the sea. [...] In the delta, [...] the very accumulation of the past works to defeat present creativity. Periodically constricted by the sediments that form the delta, the river overflows its banks and floods the flatland, depositing another layer of upstream dismantlement and preventing the erection of permanent structure downstream. The resulting landscape consists of an alluvium of the past where no future can occur" (Grimwood 1984, 100-101).

retour à un stade plus primitif, le vœu d'une transformation en sens inverse du progrès :

In caravan they ground on through the ceaselessly dissolving afternoon, with skidchains on the wheels now, lurching and splashing and sliding among the ruts, until presently it seemed to him that the retrograde of his remembering had gained an inverse velocity from their own slow progress, that the land had retreated not in minutes from the last spread of gravel but in years, decades, back toward what it had been when he first knew it: the road they now followed once more the ancient pathway of bear and deer, the diminishing fields they now *passed* once more scooped punily and terrifically by axe and saw and mule-drawn plows from the wilderness flank out of the brooding and immemorial tangle, in place of ruthless mile-wide parallelograms wrought by ditching and dyking machinery. (325 ; je souligne)

Ce que dramatise cette régression fantasmatique à une situation antérieure, retour qui inverse et donc annule le processus d'appropriation de la nature, c'est la volonté d'éterniser ce qui est destiné à *passer*. Dans l'imaginaire du vieil homme, tout se passe comme si son retour annuel dans l'automne du Delta permettait un retour dans un temps et un espace primitifs, comme si son cheminement à travers des espaces familiers, bien qu'irréremédiablement transformés, lui permettait de remonter le temps. Quant aux formes "flash past" et "speed past" (324) qui se lisent comme autant de variations sur la notion de passage, elles permettent de répertorier et de répercuter les changements constatés par le vieil homme, à mesure que sa trajectoire le conduit à les dé-passer : "he watched even the last puny marks of man—cabin, clearing, the small and irregular fields which a year ago were jungle and in which the skeleton stalks of this year's cotton stood almost as tall and rank as the old cane had stood [...]—fall away and vanish" (326). En ce sens, le verbe *pass* signale l'inévitable rencontre entre le vieil homme et les insignes du progrès qui achèvent de creuser l'écart entre présent et passé—*past*. Bien qu'il soit chargé des relents passéistes, le verbe *pass* désigne enfin en filigrane le constat auquel Ike tente encore de se dérober : il orchestre la lente agonie de la terre sauvage et la mort proche, à défaut d'être imminente, de l'un de ses derniers témoins : "'Delta Autumn' postulates Ike's gradual dissolution along with the delta with which his life is associated" (Grimwood 106).

Le titre du texte, "Delta Autumn," associe de manière poétique, en accentuant le nom commun "autumn,"²⁸ le Delta du Mississippi et la saison de la chasse. Ainsi désigne-t-il de manière lapidaire et efficace le sommaire de l'antépénultième chapitre de *Go Down, Moses* : une partie de chasse au mois de novembre dans le Delta, tout en rappelant d'autres grands titres faulknériens qui tirent des saisons leur puissant pouvoir d'évocation.²⁹ Mais ce titre s'épaissit d'une dimension générique et répétitive : "Delta Autumn" évoque aussi le Delta tel qu'Ike en fait l'expérience depuis cinquante, voire soixante, automnes successifs. De manière métaphorique, l'automne figure la fin d'un long processus. Ainsi, les images de l'automne dans le Delta se doublent-elles d'un discours mélancolique sur l'automne du Delta, c'est-à-dire sa lente flétrissure et son long dépérissement, tandis que les jours raccourcissent et que le froid gagne du terrain : "He watched, as he did each recurrent November while more than sixty of them passed, the land which he had seen change" (324). L'observation du vieillard est ancrée dans la répétition avec variation, puisque ce dernier est, chaque mois de novembre, témoin de la diminution progressive du domaine qu'il a connu vierge, pour ainsi dire : "For Isaac, this autumn in the delta is not the time of maturation and harvest but the season of defeat, sterility and death" (Harter 225). Dans ses dernières pages, il est singulier que le texte de "Delta Autumn" imite, d'une certaine manière, les idiotismes qui dans "The Hill," l'une des premières nouvelles publiées par Faulkner quelque vingt ans plus tôt, concourent à dresser le portrait de "l'homme-sans." À travers la répétition du préfixe privatif *de-*, c'est un "pays-sans" qui est ici décrit :

This land, which man has deswamped and denuded and derivered in two generations so that white men can own plantations and commute every night to Memphis and black men own plantations and ride in jim crow cars to Chicago to live in millionaires' mansions in Lakeshore Drive, where white men rent farms and live like niggers and niggers crop on shares and live like animals... (347)

Au plus près des pensées du vieil homme, ces lignes en italiques révèlent combien, lui qui a côtoyé dans son enfance des généraux sudistes, conçoit le progrès, quelles que soient ses manifestations, avec une extrême réticence.

²⁸ Remarquons que le nom commun "autumn" a été préféré à la forme américaine "fall," qui aurait peut-être été moins poétique, mais porteuse d'images plus radicales encore.

²⁹ Nous pensons notamment à "Dry September" ou à *Light in August*, "Delta Autumn" étant toutefois l'un des rares titres faulknériens associant explicitement une saison à un lieu reconnaissable.

À ses yeux, dans son désordre insensé, le monde moderne est devenu une aberration.³⁰ Sûrement le vieil Ike McCaslin fait-il écho à la répugnance de Faulkner, bien qu'il s'en défende, à voir son Sud se transformer aussi profondément. Tandis que l'homme du monde assume pleinement son statut de propriétaire terrien, l'homme public paraît soucieux de ne pas passer pour un réactionnaire hostile au progrès, exprimant cependant volontiers sa nostalgie pour le Vieux Sud de son enfance :

Well, the New South has got too many people in it and it is changing the country too much. It's—has—it gets rid of the part of Mississippi that I liked when I was young, which was the forest. Though it's foolish to be against progress because everyone is a part of progress and he'll have no other chance except this one so he—it's silly not to cope with it, to compromise with it, cope with it. Probably anyone remembers with something of nostalgia the—his younger years. (Gwynn & Blotner 98)

Faulkner avait sûrement mieux que quiconque compris que c'est, bien sûr, le luxe de la fiction d'entretenir l'ambivalence de perceptions littéralement partagées, de ne pas avoir à prendre part ni parti de façon radicale et tranchée, mais de permettre à plusieurs perspectives potentiellement contradictoires de cohabiter au sein d'un même récit. Dans "Delta Autumn," il entretient, sur le mode de la plainte, la nostalgie d'une jeunesse révolue, tout en prenant acte de la nécessité du progrès.

³⁰ Dans cette perspective, la nostalgie d'une nature vierge et immaculée qui traverse les pages de "Delta Autumn" n'est pas très éloignée des préoccupations qui incitèrent les douze écrivains (dont Faulkner ne fit pas partie, mais qui comptèrent notamment parmi eux Robert Penn Warren et Allen Tate) réunis sous le label *Twelve Southerners* à publier, en 1930, le célèbre et très controversé *I'll Take My Stand*, profession de foi agrarienne caractérisée par son conservatisme et son hostilité au progrès dans le but de préserver la singularité de l'identité sudiste : "All the articles bear in the same sense upon the book's title-subject: all tend to support a Southern way of life against what may be called the American or prevailing way; and all as much as agree that the best terms in which to represent the distinction are contained in the phrase, *Agrarian versus Industrial*" (*Twelve Southerners* xxxvii).

BIBLIOGRAPHIE

- BASS, Rick, *Winter: Notes from Montana*, Boston : Houghton Mifflin, 1991.
- BERGOUNIOUX, Pierre, *Jusqu'à Faulkner*, Paris : Gallimard, 2002.
- BLOTNER, Joseph, *Faulkner, A Biography*, New York : Vintage Books, 1991.
- BLOTNER, Joseph & Frederick GWYNN, eds., *Faulkner in the University, Class Conferences at the University of Virginia 1957-1958*, Charlottesville : University of Virginia Press, 1959.
- BREADEN, Dale G., "William Faulkner and the Land," *American Quarterly*, Autumn 1958, Vol. 10, n°3, 344-357.
- BUELL, Lawrence, "Faulkner and the Claims of the Natural World," *Faulkner and the Natural World*, Kartiganer, D. M. & Abadie, A. J., eds., Jackson : University Press of Mississippi, 1999, 1-18.
- EVANS, David H., "Taking the Place of Nature: 'The Bear' in the Incarnation of America," *Faulkner and the Natural World*, Kartiganer, D. M. & Abadie, A. J., eds., Jackson : University Press of Mississippi, 1999, 179-197.
- FAULKNER, William, *The Sound and the Fury* [1929], New York : Vintage International Edition, 1990.
- , *Absalom, Absalom!* [1936], New York : Vintage Books, 1990.
- , *The Wild Palms* [1939], New York : Vintage Books, 1966.
- , *Go Down, Moses* [1942], New York : Vintage International, 1990.
- , *Requiem for a Nun* [1951], *Novels 1942-1954*, New York : The Library of America, 1994.
- , "Appendix: The Compsons," *The Portable Faulkner* (1946), Cowley, Malcolm, ed., New York : Penguin Books, 1984.
- , *Uncollected Stories of William Faulkner* (1979), New York : Vintage International, 1997.
- , "Mississippi," *Big Woods: The Hunting Stories* (1955), New York : Vintage International, 1994.
- , *Early Prose and Poetry*, Carvel Collins, ed., Boston : Little, Brown, 1962.
- GODDEN, Richard, "Bear, Man, and Black: Hunting the Hidden in Faulkner's Big Woods," *The Faulkner Journal*, Fall 2007, Vol. 23, Issue 1, 3-25.
- GRIMWOOD, Michael, "'Delta Autumn': Stagnation and Sedimentation in Faulkner's Career," *The Southern Literary Journal*, Spring 1984, Vol. 16, n°2, 93-106.

- , *Heart in Conflict: Faulkner's Struggles with Vocation*, Athens : University of Georgia Press, 1987.
- HARTER, Carol Clancey, "The Winter of Isaac McCaslin: Revisions and Irony in Faulkner's 'Delta Autumn'," *Journal of Modern Literature* 1, Winter 1970, 209-251.
- HARRISON, Jim, *Returning to Earth*, New York : Grove Press, 2007.
- LEOPOLD, Aldo, *Sand County Almanac*, New York : Ballantine, 1966.
- PREWITT, Wiley C., "Return of the Big Woods: Hunting and Habitat in Yoknapatawpha," *Faulkner and the Natural World*, Kartiganer, D. M. & Abadie, A. J., eds., Jackson : University Press of Mississippi, 1999, 198-221.
- RASH, Ron, *Above the Waterfall*, New York : Ecco, 2015.
- Twelve Southerners, *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition* (1930), Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1977.
- VERNON, Zachary, "'Being Myriad, One': Melville and the Ecological Sublime in Faulkner's *Go Down, Moses*," *Studies in the Novel*, Spring 2014, Vol. 46, n°1, 63-82.
- WAGNER-MARTIN, Linda, "Introduction," *New Essays on Go Down, Moses*, Wagner-Martin, Linda, ed., Cambridge : Cambridge UP, 1996, 1-20.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, New York : W W Norton & Company, 1973.
- WITTENBERG, Judith Bryant, "*Go Down, Moses* and the Discourse of Environmentalism," *New Essays on Go Down, Moses*, Wagner-Martin, Linda, ed., Cambridge : Cambridge UP, 1996, 49-71.

La planète en partage

Sharing the Planet

La planète en partage

Partager la planète, c'est d'abord la diviser avec l'intention de se l'approprier. Se pose aussi la question de ce qui devrait être partagé par tous les membres d'une communauté autant que par le monde humain et non humain. Les essais présentés dans ce volume proposent d'abord de revenir sur différents moments de l'histoire moderne où est apparue la nécessité de dépasser une vision anthropocentrique de l'habitation de la planète. Ensuite, des analyses de définitions diverses de l'habitat mettent l'accent sur la multiplicité des relations définissant l'acte même d'habiter un lieu, qu'il s'agisse de relations entre écosystèmes ou de rapports inter-humains. Une troisième partie s'interroge sur les relations inter-espèces et notamment sur ce que nous partageons avec le monde animal, tandis que la dernière partie aborde le débat sur la préservation des espaces naturels et la valeur que peuvent prendre les espaces sanctuarisés dans la culture nord-américaine. Ces essais portent aussi bien sur l'imaginaire que sur des réalités géographiques et historiques dans une approche interdisciplinaire de la notion de partage, notion fondamentale tant sur le plan éthique que politique et scientifique.

Sharing the Planet

To share the planet is first of all to divide it up with the aim of taking possession of it. Another question concerns what should be shared between the members of a community as well as between humans and non-humans. The first articles collected in this volume look back at different moments in modern history when it seemed necessary to go beyond an anthropocentric vision of how to inhabit the planet. Then, considerations of different definitions of habitat emphasize the multiplicity of relations that define the act of inhabiting a place, whether it has to do with relations between ecosystems or between human beings. The third part concerns the relations among the species and in particular examines what we share with other animals. A final cluster of essays investigates the debate over the preservation of natural habitats and the value of wilderness sanctuaries in North American culture. These essays deal with the imaginary as well as with historical and geographical reality through interdisciplinary approaches to the concept of sharing, a concept that is fundamental to ethics, politics and science.

CAL 55

ISBN : 978-2-8107-0449-1