



HAL
open science

New Orleans Sketches et la Nouvelle-Orléans de Faulkner : promenades littéraires et premiers pas dans la fiction

Frédérique Spill

► **To cite this version:**

Frédérique Spill. New Orleans Sketches et la Nouvelle-Orléans de Faulkner : promenades littéraires et premiers pas dans la fiction. E-rea - Revue électronique d'études sur le monde anglophone, 2016, 10.4000/erea.5267 . hal-03341423

HAL Id: hal-03341423

<https://u-picardie.hal.science/hal-03341423>

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

New Orleans Sketches et la Nouvelle-Orléans de Faulkner : promenades littéraires et premiers pas dans la fiction

Frédérique SPILL



Édition électronique

URL : <http://erea.revues.org/5267>

DOI : 10.4000/erea.5267

ISBN : ISSN 1638-1718

ISSN : 1638-1718

Éditeur

Laboratoire d'Études et de Recherche sur
le Monde Anglophone

Ce document vous est offert par
Bibliothèque de l'Université d'Angers



SERVICE COMMUN
DE LA DOCUMENTATION

Référence électronique

Frédérique SPILL, « *New Orleans Sketches* et la Nouvelle-Orléans de Faulkner : promenades littéraires et premiers pas dans la fiction », *E-rea* [En ligne], 14.1 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 12 juin 2017. URL : <http://erea.revues.org/5267> ; DOI : 10.4000/erea.5267

Ce document a été généré automatiquement le 12 juin 2017.



E-rea est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

New Orleans Sketches et la Nouvelle-Orléans de Faulkner : promenades littéraires et premiers pas dans la fiction

Frédérique SPILL

« Even those who carved those strange flat-handed creatures on the Temple of Rameses

must have dreamed New Orleans by moonlight. »

(Faulkner, « Mirrors of Chartres Street », 16)

- ¹ Le recueil intitulé *New Orleans Sketches*, publié en 1958, regroupe dix-sept esquisses en prose et nouvelles composées par William Faulkner. Avant d'être rassemblés et de constituer un témoignage tardif de ses premiers pas dans la fiction, ces textes parurent entre janvier et septembre 1925, dans un magazine littéraire de la Nouvelle-Orléans, le *Double Dealer*, ainsi que dans un journal, le *New Orleans Times Picayune*.¹ Ces textes permirent à Faulkner, alors écrivain en herbe, de faire ses premières armes dans le monde de l'édition, tout en lui offrant les moyens financiers de prolonger pendant six mois un séjour à la Nouvelle-Orléans qui ne devait initialement durer que quelques semaines, dans l'attente d'une place à bord d'un transatlantique. Comme d'autres avant lui, Faulkner souhaitait faire son propre tour d'Europe pour s'imprégner de l'atmosphère et de la culture du vieux continent, motivé par l'idée que la reconnaissance littéraire se trouvait plus volontiers ailleurs qu'aux États-Unis, comme le suggère Carvel Collins dans son introduction au recueil : « one way to get literary recognition in the United States was to get it abroad » (Collins, 1958 : xii). Au faite de sa renommée, Sherwood Anderson enjoignait alors les jeunes artistes de parcourir les ruelles du Quartier français, la Nouvelle-Orléans — dont le bouillonnement lui paraissait particulièrement propice au loisir de la création artistique — exerçant sur lui un charme irrésistible :

I stick to my pronouncement that culture means first of all the enjoyment of life, leisure and a sense of leisure. It means time for a play of the imagination over the facts of life, it means time and vitality to be serious about really serious things and a background of joy in life in which to refresh the tired spirit. (Collins, 1958 : xvii)

- 2 C'est dans le sillage d'Anderson que Faulkner vécut quelques mois dans la capitale culturelle louisianaise, indéniablement frappé par l'ébullition culturelle de la ville et l'étendue subite du champ des possibles pour un jeune Mississippien aux vellétés littéraires. C'est là qu'encouragé par Anderson, il travailla à la composition de son premier roman, *Soldier's Pay*, achevé à la Nouvelle-Orléans en mai 1925, comme l'indique l'ultime mention figurant sur le manuscrit (Blotner, 1991 : 145), et publié par Boni & Liveright l'année suivante.
- 3 En évoquant l'attrait singulier qu'exerçait la ville dans le premier quart du vingtième siècle, nous nous proposons ici de montrer comment les formes et figures de l'écriture faulknerienne s'ébauchent dans *New Orleans Sketches*, qui esquisse par ailleurs un portrait fragmenté de la Nouvelle-Orléans dans les années 1920. Ces textes, qui sont souvent déconsidérés, feront ce faisant l'objet d'une réévaluation.²

1. Faulkner à la Nouvelle-Orléans : esquisse d'un écrivain en devenir

- 4 C'est sur la suggestion de son ami Ben Wasson, qui deviendra plus tard l'un de ses agents littéraires, que Faulkner entreprend de se rendre à la Nouvelle-Orléans à l'automne 1924. Il espère alors reprendre contact avec Elizabeth Prall qui, quelques années plus tôt, en 1921, l'a employé dans sa librairie de Manhattan, *Double-Day*. Entre temps, Elizabeth Prall est devenue la troisième épouse de Sherwood Anderson, dont Faulkner admire l'œuvre, en particulier la nouvelle intitulée « I'm a Fool », tirée du recueil *Horses and Men* (1923). Les Anderson vivent alors par intermittence dans les célèbres immeubles Pontalba sur Jackson Square. Faulkner a déjà visité la Nouvelle-Orléans à plusieurs reprises, convaincu que la ville constitue un inestimable foyer d'animation et d'agitation intellectuelle, ainsi évoqué par l'artiste William Spratling, futur colocataire de Faulkner : « [T]here was a constant stimulation of ideas » (Spratling, 1966 : 12). La Nouvelle-Orléans doit notamment sa réputation de capitale culturelle à la création du magazine *The Double Dealer*, sous-titré « A National Magazine for the South », par deux néo-orléanais — Julius Weis Friend et Albert Goldstein — soucieux de démentir les accusations acerbes du célèbre essai de H. L. Mencken, « The Sahara of the Bozart », dans lequel, en 1917, ce dernier décrit le Sud des États-Unis comme un fief d'abrutis évoluant à travers un insondable marasme culturel, l'épicentre d'un vaste désert culturel.³ En réaction à ces accusations, le numéro initial du *Double Dealer* revendique « l'enthousiasme de la révolte ». Le magazine, dont les bureaux étaient situés sur Baronne Street dans le Quartier français, parut sur une période de cinq ans et demi, de janvier 1921 à mai 1926, et accomplit l'exploit d'associer à des enjeux régionaux l'esprit expérimental revendiqué, par-delà les frontières, par le modernisme bouillonnant.⁴ Pour un jeune sudiste comme Faulkner, aspirant à devenir à son tour un homme de lettres, le dynamisme et l'attractivité de la Nouvelle-Orléans résultent donc en grande partie de semblables initiatives, démontrant que le Sud dispose de ressources créatrices injustement négligées par le procès d'intention de Mencken.
- 5 John McClure, alors journaliste et chroniqueur littéraire dans les deux journaux qui publieront les *New Orleans Sketches*, participe activement à cette effervescence culturelle ;

il est d'ailleurs l'un des premiers à déceler, puis à encourager, le talent du jeune Faulkner, qu'il côtoie régulièrement à la Nouvelle-Orléans. En date du 25 janvier 1925, le *Times Picayune* publie une recension de McClure sur *The Marble Faun*, le premier recueil de poèmes de Faulkner, paru l'année précédente grâce à l'assistance de Phil Stone : il s'agit probablement du premier texte critique jamais publié sur l'œuvre de Faulkner. Bien qu'il insiste sur l'immaturation du recueil, McClure en vante les meilleurs morceaux et, déjà, se réjouit de l'œuvre à venir. Tandis qu'il considère *The Marble Faun* à la fois comme un échec honorable et comme « un livre prophétique » (Bassett, 1975 : 50), le critique devine en Faulkner « a Southern poet from whom we shall hear a great deal in future » (49), ce en quoi, lui-même visionnaire, il ne se trompe assurément pas. Le *Double Dealer* fait alors paraître quelques-uns des premiers textes du jeune Faulkner,⁵ qui n'a alors publié que deux écrits de jeunesse dans le journal de son université, *The Mississippian*, à savoir « Landing in Luck » (1919) et « The Hill » (1922). Faulkner est, de ce fait, associé au renouveau de la littérature sudiste tel que l'incarne *The Double Dealer*⁶ : c'est en outre à la Nouvelle-Orléans qu'est donc lancée sa carrière d'auteur publié.

- 6 Au même moment, Sherwood Anderson, qui a publié en mars 1924 un article intitulé « New Orleans, *The Double Dealer*, and the Modern Movement in America », à l'occasion duquel il apporte tout son soutien aux desseins du magazine, entreprend avec sa nouvelle épouse d'organiser chez lui des samedis soirs littéraires réunissant de jeunes artistes. L'atmosphère caractéristique de ces soirées bohème est ainsi évoquée par Spratling : « one could always find []...[] a dozen or so writers and painters or musicians and actresses or caricaturists and a big pitcher of absinthe and good conversation » (Spratling, 1966 : 12). Journalistes, artistes et intellectuels s'y rencontrent et évoquent les questions qui animent alors le monde culturel : on y parle de modernisme, de psychanalyse, d'anthropologie ; les noms de Joyce et de Freud sont sur toutes les lèvres. C'est dans ce contexte que Faulkner rencontre probablement Sherwood Anderson pour la première fois en novembre 1924. Il semblerait que les deux hommes, qui ont une vingtaine d'années d'écart, développent d'emblée une relation privilégiée, partageant un même goût pour les anecdotes, réelles et fictives,⁷ d'autant plus savoureuses que l'alcool coule à flot. Le microcosme des artistes à la Nouvelle-Orléans dans les années 1920 constitue en effet une enclave où il est sûrement plus facile qu'ailleurs d'échapper à la rigueur du 18^{ème} Amendement et du *Volstead Act*, qui ont entériné la Prohibition, prenant effet en janvier 1920. Ce contexte très particulier émerge à plusieurs reprises dans le recueil, notamment dans « The Kingdom of God » et dans « Country Mice », deux esquisses qui se font écho, dans la mesure où elles évoquent, chacune à leur manière, une opération de contrebande d'alcool contrariée impliquant un trio de petits bandits. Anderson confirme qu'à la Nouvelle-Orléans, en dépit des interdits, jamais l'alcool ne vient à manquer : « in New Orleans—dear city of Latins and hot nights—even in Prohibition times such things can be managed » (Anderson, 1925 : 713). Son évocation de la torpeur méridionale et volontiers alcoolisée de la Nouvelle-Orléans associe davantage la ville à la Méditerranée, voire aux Caraïbes, qu'au continent nord-américain auquel elle appartient pourtant.
- 7 Dans « A Meeting South », une nouvelle parue en avril 1925 dans *The Dial*, Anderson raconte avec admiration et tendresse sa première rencontre avec Faulkner, qui a probablement eu lieu fin 1924. Son récit retrace à la première personne une nuit particulièrement arrosée que le narrateur passe à errer dans les rues du Vieux Carré et sur les rives du Mississippi en compagnie d'un certain David.⁸ Mais la *caractérisation* de ce

dernier, qui met l'accent sur sa petite stature et sa démarche entravée — « one of his legs dragged as he went along » (Anderson, 1925 : 716), son impressionnante résistance à l'alcool — « his gift for drinking » (716) —, son besoin compulsif d'être en état d'ébriété,⁹ le récit de ses faits d'armes soi-disant héroïques sur le front de la Première Guerre Mondiale¹⁰ et ses ambitions de poète, évoque sans aucun doute un double du jeune Faulkner. L'engouement qu'éprouve alors Anderson à l'endroit de Faulkner et sa conviction immédiate qu'il fera son chemin dans les lettres sont d'ailleurs très émouvants ; ses mémoires, parus en 1942, confirment son enthousiasme pour le jeune auteur : « There never was any doubt in my mind about Faulkner. From the first he was a real writer. He had the touch » (Anderson, 1942 : 474). Mais l'émotion particulière du lecteur, près d'un siècle après cette rencontre mémorable et décisive pour Faulkner, tient au fait que le jeune homme évoqué par Anderson dans « A Meeting South » — « the little Southern poet » (Anderson, 1925 : 720) — n'a pas encore écrit la première ligne des chefs-d'œuvre qui adviendront :

Comme écrivain, il n'a encore rien accompli de remarquable, sa carrière en est à ses premiers balbutiements, et rien ne laisse alors prévoir la naissance pourtant toute proche du romancier. Faulkner prend son temps » (Bleikasten : 2007, 131).

- 8 Mais la Nouvelle-Orléans et son amitié avec Anderson, qui l'aide à publier *Soldier's Pay*¹¹ et, selon toutes les apparences, constitue le modèle du personnage de l'écrivain célèbre dans *Mosquitoes* (1927),¹² marquent sans conteste une étape décisive dans l'évolution personnelle et artistique de Faulkner — une phase de lente gestation de l'œuvre qui sommeille encore en lui. C'est peut-être Faulkner qui retrace finalement le mieux la teneur de leur amitié, à l'occasion de l'une de ses allocutions à l'Université de Virginie à Charlottesville, où il fut *Writer-in-Residence* de février 1957 à juin 1958 :

And I met Mr. Sherwood Anderson. He was living there, and I liked him right off, and we would meet in the evening, in the afternoons we'd walk and he'd talk and I'd listen, we'd meet in the evenings and we'd go to a drinking place and we'd sit around till one or two o'clock drinking, and still me listening to him talking. Then in the morning he would be in seclusion working, and the next time I'd see him, the same thing, we would spend the afternoon and evening together, the next morning he'd be working. And I thought then if that was the life it took to be a writer, that was the life for me. So I wrote a book and when I started I found that writing was fun, and I hadn't seen Mr. Anderson till I met Mrs. Anderson on the street. She said, We haven't seen you in a long time. What's wrong? I said, I'm writing a book, and she said, Do you want Sherwood to look at it? And I said, No'm, it's not finished yet. I hadn't thought of anybody looking at it, it was fun to write the book. And I saw her later and she said, I told Sherwood you were writing a book and he said, Good Lord! Then he said that he will make a trade with you. If he don't have to read it, he will tell his publisher to take it. I said, Done. And so that was how I—my first book got published, and by that time I'd found that writing was fun, I liked it, that was my cup of tea and I've been at it ever since and will probably stick at it. (Blotner & Gwynn, 1995 : 21-22)

- 9 C'est, bien sûr, un Prix Nobel de littérature sexagénaire qui reconstruit ici rétrospectivement le mythe de ses propres débuts dans la fiction, sous le masque d'une humilité et d'une désinvolture qui visent très vraisemblablement à gagner l'attention et à susciter le rire des étudiants de premier cycle qui l'écoutent alors, probablement ébahis.¹³ Ce qui frappe néanmoins, c'est l'association du geste créateur à quelques-unes de ses composantes essentielles : l'influence d'un mentor (« he'd talk and I'd listen »),¹⁴ l'isolement du travail et la répétition, mais aussi l'ivresse (on appréciera au passage la

coquetterie de l'expression « that was my cup of tea » dans la bouche du buveur invétéré qu'était Faulkner), le plaisir.

- 10 Le premier séjour prolongé de Faulkner à la Nouvelle-Orléans date de novembre-décembre 1924. Mais c'est son second séjour, à partir de janvier 1925, qui sera décisif dans son parcours d'écrivain. Faulkner espère alors prendre place à bord du bateau qui l'em mènera en Europe, mais son séjour se prolongeant parce qu'il se plaît à la Nouvelle-Orléans — « because he had been enjoying his new life in New Orleans » (Collins, 1958 : xix) —, il écrit. Début février, Julius Weis Friend accepte de publier les onze vignettes qui composent « New Orleans » : ces dernières paraissent individuellement dans *The Double Dealer* à partir du 8 février 1925. Par ailleurs, pour subvenir à ses besoins — « (and words are my meat and bread and drink) » (53),¹⁵ remarquera-t-il entre parenthèses dans « Out of Nazareth » —, Faulkner signe un contrat de pigiste avec le quotidien local, le *Times-Picayune*. Fin janvier 1925, il a déjà vendu au *Times* quatre autres esquisses. La première, « Mirrors of Chartres Street », paraît dans le supplément du dimanche 8 février 1925 ; les trois suivantes, « Damon and Pythias Unlimited », « Home » et « Jealousy », paraissent les trois dimanches suivants. L'ordre retenu par Carvel Collins pour la publication de *New Orleans Sketches* en 1958 respecte l'ordre chronologique dans lequel les textes parurent initialement.
- 11 En mars 1925, Faulkner s'installe au rez-de-chaussée du 624 Orleans Street — une rue aujourd'hui rebaptisée Pirates Alley, qui abrite d'ailleurs la *Pirate's Alley Faulkner Society*. Son ami William Spratling, qui habite au deuxième étage du même immeuble, apparaît nommément dans deux nouvelles du recueil, « Out of Nazareth » et « Episode », deux récits à la première personne qui contiennent clairement des échos autobiographiques retraçant la vie fantasque qui était alors la leur. Ces deux textes sont pour Faulkner l'occasion de rendre hommage au talent de Spratling : dans la première, l'auteur regrette de ne pas posséder le don qu'il admire tant chez l'artiste, « whose hand has been shaped to a brush as mine has (alas!) not » (46) ; dans la seconde, il le montre à l'œuvre transfigurant en quelques traits une vieille femme gnomique en Mona Lisa. L'année suivante, les deux hommes publieront ensemble, à titre privé, *Sherwood Anderson and Other Famous Creoles. A Gallery of Contemporary New Orleans*.¹⁶ Ce petit volume confidentiel rassemble des caricatures d'individus participant alors à la vie artistique de la Nouvelle-Orléans. Ce projet est ainsi décrit par Spratling dans son introduction au recueil :
- The thing consisted of a group of my caricatures of various people who were then engaged (no matter how remotely) with the arts in New Orleans. Faulkner did the editing and we paid old man Pfaff to print us four hundred copies, which we then proceeded to unload on our friends at a dollar and half a copy. (Spratling, 1926 : 13)
- 12 Le ton du recueil est très railleur : dans ses descriptions lapidaires et incisives des personnalités qui contribuent activement au bouillonnement culturel de la ville, Faulkner prend, d'une certaine manière, le contrepied des pourfendeurs du Sud comme Mencken en laissant libre cours à son mépris pour ce qu'il appellera plus tard « Yankeedom »¹⁷, le territoire yankee. C'est notamment ainsi qu'il commente le portrait de l'écrivain et anthropologue Oliver LaFarge : « Oliver LaFarge, from Harvard, a Kind of School Near Boston ».¹⁸ Faulkner fait d'ailleurs très ouvertement référence à H. L. Mencken à l'occasion de la légende qui accompagne le portrait de l'architecte Nathaniel C. Curtis : « Irrigator of the Sahara of the Bozart », par laquelle il suggère non sans malice que la désertification culturelle du Sud recule grâce à de telles personnalités et à leurs

initiatives. En harmonie avec le trait caricatural de Spratling, l'hommage de Faulkner se double ainsi de tonalités sardoniques.

- 13 En juillet 1925, c'est le départ : Faulkner et Spratling laissent derrière eux la Nouvelle-Orléans pour embarquer pour l'Europe, qu'ils sillonneront un moment ensemble. Dans sa carrière d'écrivain consacré, Faulkner reviendra à la Nouvelle-Orléans à quelques reprises, notamment en 1951 en compagnie de son épouse, Estelle, pour y recevoir la Légion d'Honneur ; mais c'est alors un homme mûr qui a depuis longtemps fait ses classes et n'entretient manifestement plus du tout le même rapport à la ville qui a vu poindre son génie créateur. Si son attitude distancée a pu décevoir certains des anciens du « Greenwich Village South » (Holditch, 1992 : 40),¹⁹ elle confirme aussi à quel point la Nouvelle-Orléans fut pour lui au cœur d'un processus de maturation auquel il ne s'identifie plus, ne peut plus s'identifier, tant les sinuosités retorses du comté du Yoknapatawpha l'en ont éloigné.
- 14 Il arrivera toutefois également à Faulkner de revenir à la Nouvelle-Orléans par la fiction, rendant un hommage sporadique mais persistant à la ville qui fit de lui un écrivain. À la fois réinventée et familière dans les sinuosités de *Pylon*, paru en 1935, où la ville devient New Valois, la Nouvelle-Orléans constitue également, à diverses étapes de son histoire, la toile de fond du drame racial qui se tisse dans *Absalom, Absalom!* (1936) ; dans *The Wild Palms* (1939), la ville est la scène d'une rencontre hétérodoxe d'emblée condamnée à un dénouement tragique. Chaque incursion de l'écriture faulknerienne à la Nouvelle-Orléans est pour l'auteur une nouvelle occasion de recréer une atmosphère, un lieu et les sensations singulières qui, atemporelles, s'y rattachent. Mais fondamentalement, même s'il y revient, le parcours de Faulkner révèle que la ville n'aura été qu'une étape sur la route du retour vers la campagne, celle de son comté mississippien natal, qui ne tarde pas à devenir le modèle du Yoknapatawpha. Ce serait d'ailleurs à la Nouvelle-Orléans qu'Anderson aurait rappelé Faulkner à la dimension essentielle de ses origines rurales — « You're a country boy » (Meriwether, 2004 : 8) —, et au fait que, quel que soit son talent, il n'était ni ne serait un écrivain de la ville. Visionnaire, Anderson aurait prédit que ce serait, au contraire, de son territoire, « that little patch up there in Mississippi where you started from » (8), qu'il extrairait la substance de son écriture, comme lui-même l'avait fait dans sa chronique de *Winesburg, Ohio*. En dépit de leur différents, Faulkner reconnaît ainsi que c'est Anderson qui lui a probablement donné le meilleur conseil qu'il pouvait espérer entendre sur la manière d'agir et d'écrire : « It's America too; pull it out, as little and unknown as it is, and the whole thing will collapse, like when you prize a brick out of a wall » (8).²⁰

2. La Nouvelle-Orléans par Faulkner : esquisses d'une ville

- 15 Les esquisses et nouvelles qui composent *New Orleans Sketches* donnent une idée assez précise de la topographie de la Nouvelle-Orléans,²¹ de son découpage urbain, où l'artère centrale, Canal Street (20, 78), sépare le Vieux Carré — le centre historique — de la ville moderne. L'enchevêtrement de voies commerçantes, comme Decatur Street (55) ou Royal Street (63, 70), et de ruelles interlopes — « the dingy alley » (37) — sous-tend le recueil, tandis qu'y apparaissent également les entrelacs des balcons en fer forgé qui constituent l'une des images d'Épinal du Quartier français : « a railed balcony —

Mendelssohn impervious in iron» (16). La notation synesthésique associe les circonvolutions de la matière à une partition musicale, suggérant incidemment le désordre biscornu et sonore qui caractérise la ville. Les personnages de *New Orleans Sketches* évoluent dans les lieux-phare de la ville : ainsi peut-on identifier le Cabildo (19), Jackson Square, son parc, ses bancs, son portail vert : « ancient greenish gates » (46), et la statue d'Andrew Jackson. Ils fréquentent les institutions locales comme l'hôtel Saint Charles (21), le restaurant Victor's (48), Alhambra Baths (22) et le champ de courses. À mesure que sont égrainés ces quelques toponymes, le climat, l'atmosphère singulière et la population cosmopolite de la Nouvelle-Orléans s'ébauchent par touches successives, l'effet de réel rendant les lieux immédiatement reconnaissables à qui a eu la chance d'arpenter ses rues, en même temps que se déploie une écriture qui paraît privilégier les figures de l'évanescence et de l'inachèvement. Développant une esthétique de l'esquisse ou du croquis²² qui n'est peut-être pas sans rappeler le trait de Spratling dans le volume auquel Faulkner collabore à peu près au même moment, les *New Orleans Sketches* élaborent un portrait de la ville réduit à ses éléments essentiels : quelques noms, quelques épisodes dont la plupart, inaboutis, ne s'apparentent pas à de véritables intrigues, quelques sensations saisies au vol.

- 16 Le texte intitulé « Episode », initialement paru en août 1925, c'est-à-dire après le départ de Faulkner pour l'Europe, est à ce titre révélateur. Il s'agit d'un texte singulier où, comme dans « Out of Nazareth », s'élève la voix d'un narrateur à la première personne qu'il est, bien sûr, tentant d'identifier à la figure de l'écrivain, grâce au souvenir de ses collines mississippiennes (104). Ce dernier met en scène son ami Spratling, affublé de son carnet d'esquisses : la scène se déroule au pied de l'immeuble où ils habitent tous deux, comme le suggère allusivement la mention du balcon dont l'artiste descend pour héler le couple de vieilles gens qui attire son attention alors qu'ils s'apprêtent à se poster devant la cathédrale Saint-Louis pour mendier. De même qu'en quelques coups de crayon, Spratling saisit l'essence du personnage de la vieille femme, le regard que l'artiste porte sur elle convoquant, en quelques secondes, le souvenir démultiplié des femmes successives qu'elle a été en soixante ans d'existence, de même Faulkner donne par ses mots voix aux émotions qui la traversent — ses peurs, ses espoirs, leur inéluctable disparition —, et qu'elle-même ne saurait probablement formuler. Ainsi, dans un jeu de miroirs renforcé par l'usage appuyé de la répétition,²³ le dessinateur et l'écrivain donnent à voir la manière dont l'art est susceptible de saisir dans la brièveté fugace d'un « épisode » parmi d'autres, à travers quelques traits, à travers quelques mots, l'essence d'une vie. Plusieurs références métatextuelles à l'art de l'esquisse (le mot « sketch » se réfracte ; une comparaison évoque la gravure) renseignent indirectement le lecteur sur la nature du projet faulknérien : à la question de savoir ce qu'est un croquis, Spratling répond à la femme qu'il compte « faire une image d'elle » (« 'I'd like to make a picture of you' », 104) ; ainsi Faulkner croque-t-il la Nouvelle-Orléans à mesure qu'il recueille les sensations que la ville éveille et stimule en lui.
- 17 Comme composés à la hâte, les croquis rendent compte d'une activité trépidante et de la diversité des expériences engendrées par la ville : à l'image de la brièveté du séjour de Faulkner et de l'urgence d'écrire pour honorer ses engagements et subvenir à ses besoins, leur forme même témoigne de la vivacité et de la fraîcheur d'une perception qui saisit en même temps qu'elle découvre. Les textes du recueil sont, en définitive, moins des nouvelles achevées qu'une collection de sensations et d'impressions allusives, qui

pourtant laissent un souvenir tenace, à l'image des odeurs pénétrantes émanant de la ville :

[B]elow were flashing lights and paved streets, and all the city smells that he loved. He could go away for a while, and then come back, and things—lights and streets and smells—would be the same. (91)²⁴

- 18 La fugacité des impressions n'est donc pas incompatible avec un sentiment de permanence et de ressemblance à soi. Entre poésie et fiction, ces croquis constituent un moment de transition²⁵ dans l'écriture, reflétant la posture de l'écrivain qui se sait lui-même en transit entre deux continents, entre deux phases de sa vie et de son écriture²⁶ : aussi portent-ils la marque de l'auteur qui cherche son trait, progressivement l'affirme et l'affine. Ce n'est donc pas un hasard si, dans la précédente citation, le collage impressionniste de notations de lumières clignotantes se mêlant aux odeurs et à la sensation du pavé sous la semelle du marcheur émerge en conclusion d'un texte intitulé « The Kid Learns » : le jeune Faulkner sait qu'il est en phase d'apprentissage et le croquis n'est-il pas l'outil de prédilection de celui qui apprend son art ?
- 19 Comme en témoigne le couple de mendiants au centre de « Episode », d'un point de vue thématique, *New Orleans Sketches* indique la prédilection de Faulkner pour les personnages d'originaux et de marginaux qui caractérisent aussi l'œuvre de Sherwood Anderson, en particulier dans *Winesburg, Ohio*, et qui préfigurent bien des grands personnages faulknériens à venir, dont la plupart appartiendront effectivement à la marge plutôt qu'au centre. Le Juif et le Touriste qui prennent respectivement en charge la première et la dernière des esquisses qui composent « New Orleans », le texte initial, apparaissent tous deux comme des figures de nomadisme, témoignant paradoxalement, bien qu'ils soient là pour les évoquer, d'un faible ancrage dans le lieu et la période considérés. En position liminale dans le recueil et à l'aube de la fiction faulknérienne, ils annoncent les nombreux apatrides qui viendront peupler le comté du Yoknapatawpha. « New Orleans » montre en définitive que ce sont déjà des personnages marqués par l'extériorité paradoxale de leur rapport à la communauté dans laquelle ils vivent qui retiennent plus particulièrement l'attention de Faulkner qui, au moment où il fait ses premiers pas dans la fiction, se trouve lui-même dans la position d'un « touriste » à la Nouvelle-Orléans. L'une des singularités de l'écriture faulknérienne, l'une de ses grandes forces, consiste certainement à placer au centre de l'attention, au centre du récit et de l'œuvre, des figures de marginalité — qu'elle soit économique et sociale, idéologique ou psychologique — et à décentrer le discours communautaire dominant, essentiellement façonné par les mythes et les phobies de l'homme blanc rongé par la défaite du Sud, et cependant indéfectiblement convaincu de sa suprématie.²⁷ L'ouverture des *New Orleans Sketches* révèle donc la tendresse tout à fait particulière qu'éprouve déjà Faulkner pour les désaxés, les aliénés ou les exclus qui arpentent les rues de la Nouvelle-Orléans et ne cesseront plus d'apparaître dans son œuvre.
- 20 Les onze brefs monologues qui forment « New Orleans » sont chapeautés des noms, surnoms ou fonctions des personnages successifs qui prennent en charge le récit à la première personne,²⁸ prélude d'une structure qui sera développée ultérieurement dans les grands romans monologiques faulknériens. D'un point de vue formel, ces esquisses s'apparentent certainement à des exercices de style préfigurant les virtuosités à venir, dans la mesure où Faulkner attribue un idiolecte à chaque personnage, dont la caractérisation s'effectue de façon très économe, en seulement quelques lignes d'autoportrait. Ainsi, l'une après l'autre, voit-on déambuler dans cette ville qui prend

progressivement corps à travers ses personnages-clé — des marginaux auxquels il est temporairement offert d'occuper le centre d'un récit —, outre celle du riche Juif, les figures, du prêtre divisé entre ses amours divines et ses amours terrestres,²⁹ de la prostituée ou du gangster éperdu d'amour, dont les déclarations semblent inspirées par les méandres du Mississippi :

Listen, baby, before I seen you it was like I was one of them ferry boats yonder, crossing and crossing a dark river or something by myself; acrossing and acrossing and never getting nowheres and not knowing it and thinking I was all the time. (5)

- 21 L'esquisse initiale donne ainsi le ton d'un recueil qui peut se lire comme une ode d'amour à la ville, à son fleuve et aux femmes qui l'incarnent — un hommage reconnaissant à celles qui, à la manière de Frankie dans le cœur de Johnny, savent indiquer la direction à prendre à ceux qui, telles des embarcations échouées, flottent en quête de sens. Sinuosité, répétition et néologisme font en outre déjà partie intégrante d'une écriture qui extirpe ses figures d'une « noire rivière » entre prose et poésie. La fluidité des esquisses qui se succèdent montre combien dans / à « New Orleans » les différences entre les individus, quelle que soit leur classe, quel que soit leur rang, se trouvent estompées par leur proximité dans le texte. Le marin, le docker, le cordonnier et le policier emboitent le pas au mendiant, à l'artiste, à la prostituée, « Magdalen », et enfin au touriste, ce dernier comparant dans les dernières lignes de la série la ville à une courtisane que les années embellissent et vers laquelle hommes jeunes et moins jeunes sont inexorablement attirés : « New Orleans... a courtesan whose hold is strong upon the mature, to whose charm the young must respond » (14). Dans l'œuvre de Faulkner la courtisane et la ville courtisane seront systématiquement parées des mêmes caractéristiques ; ainsi, dans le prologue de *Mosquitoes*, la même comparaison ressurgit : « Outside the window New Orleans, the vieux carré, brooded in a faintly tarnished languor like an ageing yet still beautiful courtesan in a smoke-filled room, avid yet weary too of ardent ways » (Faulkner, 1989 : 2). L'attractivité de la ville se trouve ainsi d'emblée associée aux figures d'un désir qui n'est pas altéré par le déclin de son objet, investi d'un charme persistant même s'il est désuet. Les personnages stéréotypés de « New Orleans », qui réapparaissent sous diverses formes dans le recueil, peuvent s'interpréter comme autant de synecdoques de la population, les parties constitutives de son microcosme protéiforme et fondamentalement ouvert à toutes les populations, y compris les plus interlopes.
- 22 La Nouvelle-Orléans dépeinte par Faulkner accueille donc volontiers les aventuriers, les échoués, les marginaux, les joueurs, les escrocs à la petite semaine, mais aussi les festoyeurs que l'alcool engage à ne dire que le vrai — « Makes a man tell the truth all the time » (95). Ainsi l'expérience du vice, « consistently paradoxical », dans une ville qui sera elle-même caractérisée comme étant « foreign and paradoxical » (Faulkner, 1990 : 86) dans *Absalom, Absalom!*, permet-elle souvent à ses adeptes de jouir d'un rapport privilégié au vrai, comme en témoigne le récit qui, dans « Country Mice », se dévide, au discours direct et dans la pure tradition du *tall tale* sudiste. En effet, sa carrière de contrebandier l'ayant confronté à d'invraisemblables déconvenues, le raconteur qui se confie au narrateur tire sagement les leçons de ses mésaventures : « My friend the bootlegger is consistently paradoxical » (109), en conséquence desquelles il a développé une crainte respectueuse des représentants de la loi qu'il a maintes fois enfreinte. On rencontre encore dans la Nouvelle-Orléans de Faulkner des simples d'esprit comme l'idiot de « The Kingdom of God »³⁰ ou le travailleur noir qui, dans « Sunset », part à la recherche de l'Afrique de ses origines au bas de Canal Street : « Ah wants to go back home, whar de preacher say us come fum » (78). Tous ces individus se ressemblent en ceci que, n'ayant

pas trouvé de point d'ancrage existentiel satisfaisant, la Nouvelle-Orléans leur offre un asile où, à la manière de Faulkner qui, bien qu'il l'ignore sans doute, se trouve alors à un tournant de sa trajectoire, ils jouissent, au moins temporairement, d'un accueil plus chaleureux et d'une marge de manœuvre plus importante qu'ailleurs :

First, let me tell you something about our Quarter, the Vieux Carre. Do you know our quarter, with its narrow streets, its old wrought-iron balconies and its south-European atmosphere? An atmosphere of richness and soft laughter, you know. It has a kind of ease, a kind of awareness of the unimportance of things that outlanders like myself—I am not a native—were taught to believe important. (Faulkner, Foreword to *Sherwood Anderson & Other Famous Creoles*)

- 23 La ville asile est donc aussi un lieu favorable à la création. Espace de rencontres improbables et havre de liberté, la Nouvelle-Orléans est, par conséquent, propice aux tentations, mais aussi à l'inventivité. Les puissances de l'imagination semblent en effet encouragées par le mode de vie anticonformiste auquel la ville invite ses résidents et ses visiteurs. En marge de la société bien-pensante, presque tout y semble permis. Dans « Damon and Pythias Unlimited », un conducteur de taxi demande au personnage-narrateur, un étranger à la mise soignée, de lui confirmer que le vieil homme sale et importun qui se trouve à ses côtés est bien son compagnon : « The driver weighed the two of us in his mind, and then he addressed me. 'Are you with him?' I told him that I seemed to be, and he drew up to the curb » (21) ; il obtempère immédiatement, suggérant ce faisant que toutes les associations, même les plus improbables, sont possibles à la Nouvelle-Orléans.³¹ Il semble en effet que les apparences y comptent moins qu'ailleurs, la ville faisant montre d'une attitude particulièrement permissive et bienveillante. En témoigne le nombre de nouveaux venus, d'Amérique et d'ailleurs qui, tel Faulkner, arpentent ses quartiers : « the tourist » (13), « stranger in town? » (20), Jean-Baptiste le « provençal » (33), « Tonio mio » (34) qui se rappelle la Sicile de sa jeunesse, le cordonnier qui rêve à sa Toscane (66), « Juan Ventura » (61), dont le nom évoque l'Amérique latine ou encore les *hillbillies* qui, dans « The Liar », se rendent à la Nouvelle-Orléans pour découvrir ce qu'est un train et fuir d'effroi lorsque ce dernier approche.
- 24 Les rencontres inattendues entre visiteurs de toutes sortes paraissent stimuler l'imagination de l'écrivain. Tantôt les esquisses investissent le thème de l'association incongrue générant des situations insolites, tantôt elles tissent, plus volontiers à l'occasion des monologues, le motif de l'imagination nostalgique. Ainsi le cordonnier qui donne son titre à l'une des esquisses, « The Cobbler », se remémore-t-il sa Toscane natale et une histoire d'amour et d'abandon, sous la forme d'une plainte lancinante : « we were promised » (67, 68), répète-t-il. Même s'il est aujourd'hui « très vieux » (66, 69), les étoiles américaines font toujours pâle figure en comparaison de celles qui hantent son souvenir : « we walked hand in hand while the stars came out so big, so near—it is not like that in your America, signor » (67). Berceau d'un souvenir lointain, la Nouvelle-Orléans est ici marquée par l'échec d'un rêve et suscite une forme de défiance : aussi le cordonnier continue-t-il à revendiquer son appartenance à une Toscane idéalisée plutôt qu'à la terre qu'il l'a accueilli et à laquelle il demeurera cependant à jamais étranger.³²
- 25 *New Orleans Sketches* montre combien la ville constitue tantôt un foyer d'émotions contradictoires, tantôt le berceau de passions agitées (comme en témoigne l'exemple d'Antonio) — un tissu de sentiments intenses qui nourrissent insatiablement la créativité artistique. Antonio est un restaurateur italien d'une jalousie malade qui, dans les dernières lignes de la nouvelle intitulée « Jealousy », accomplit son fantasme vengeur en tuant sans préméditation celui dont il s'est pourtant résigné à comprendre qu'il n'est

peut-être pas un rival : « Like this! He whispered, aiming at the unconscious man he had once wanted to kill; and pulled the trigger » (40). La Nouvelle-Orléans est parfois le lieu de drames imprévisibles ; ce dénouement est d'autant plus saisissant que le meurtrier empoigne une arme à feu dans un magasin de curiosités qu'il visite en compagnie de son soi-disant rival, tous deux étant *paradoxalement* en quête d'un objet visant à célébrer leur réconciliation. Rongé par une jalousie aussi obsessionnelle que fantasmagorique, Antonio tue son rival au moment même où la situation entre son épouse et lui, ainsi que sa suspicion maladroite, se sont pourtant apaisées. Cette mise en scène de la jalousie peut s'interpréter comme un commentaire sur les dangers potentiels de l'imagination, productrice d'obsessions ou de fantasmes qui envahissent le réel et en troublent la perception. C'est parfois moins la raison qui dicte les agissements des personnages de *New Orleans Sketches* que leurs pulsions inéluctables et parfois meurtrières. La ville semble baignée dans un crépuscule permanent — « eternal twilight » (14), la faiblesse de la lumière s'interprétant alors comme la métaphore d'une raison affaiblie par la force du fantasme —, une atmosphère sulfureuse propice aux manigances, vengeances et autres intrigues provoquées par le déferlement des passions, et favorable à la créativité. La diégèse et le contexte de l'écriture présentent à cet égard de nombreux échos, les personnages et l'écrivain paraissant mus par les mêmes passions et fantasmes.

- 26 Tandis qu'elle flatte l'imagination, la ville apparaît enfin comme le lieu privilégié de la contemplation du hasard. De même que les esquisses mettent en scène la manière dont des éléments hétéroclites entrent en collision, de même le hasard paraît y engendrer, comme dans « Damon and Pythias Unlimited », des confrontations entre des personnages hétérogènes. La Nouvelle-Orléans devient alors le lieu d'un éloge de la contingence : la forme flottante et épisodique des esquisses, leur variété même, se liront ainsi comme un hommage à l'imprévisible. À rebours des fantasmes de stabilité, de sécurité et de confort qui constituent l'étoffe du rêve américain matérialiste, les *New Orleans Sketches* semblent pointer du doigt la dimension fondamentalement instable et aléatoire de l'existence humaine. Mais plutôt qu'il ne fragilise les individus qui l'éprouvent, ce sentiment de précarité s'accompagne d'un désir de se concentrer sur l'essentiel et de profiter pleinement de ce qu'offre la vie : « Who knows what life may do to us ? » (15), s'interroge le narrateur de « Mirrors of Chartres Street » la première fois qu'il aperçoit le clochard infirme dont la nouvelle retrace le parcours,³³ conscient du fait que l'existence joue parfois des tours dramatiques à ceux qui y paraissent pourtant le plus confortablement installés. Dans « Out of Nazareth », les vieux qui passent leur journée sur un banc, ici décrits dans un habile jeu de miroirs en train de contempler l'animation de Jackson Square, sont dotés d'une forme de sagesse singulière qui semble procéder de l'observation du spectacle permanent qu'offre la ville :

I looked at the faces of old men sitting patiently on iron benches as we slowly paced
—men who had learned that living is not only not passionate or joyous, but is not
even especially sorrowful. (46-47)

- 27 La position désabusée des vieilles gens, qui annonce, dans une version plus apaisée, le nihilisme de Mr. Compson, n'est pas incompatible avec une perspective hédoniste de l'existence. Tandis que ceux qui ont leur vie derrière eux paraissent résignés à accepter les limites de la condition humaine, les autres s'agitent, s'activent, s'émeuvent, s'emportent et profitent des plaisirs éphémères de l'existence. S'il fait bon vivre à la Nouvelle-Orléans, dont les surnoms — « the Big Easy, the City That Care Forgot » (Holditch, 1992 : 40) — et les devises (« Laisser les bons temps rouler », une expression cajun) accentuent invariablement la décontraction, ses résidents ne sont cependant pas

aveuglés par les opportunités qu'offre la ville. En contrepoint de la passion qui parfois les anime, les *New Orleans Sketches* sont, en effet, souvent teintées du sentiment aigre-doux que la vie, essentiellement aléatoire, est le plus souvent faite de couleurs en demi-teintes et de ferveurs tiédies.

- 28 Mais ce constat à la fois résigné et réaliste va de pair avec un goût prononcé du risque, que sous-tend une apologie du hasard, à l'opposé du confort embarrassant qui accompagne l'atonie évoquée par la succession des formes négatives dans la contemplation des vieillards. En effet, les ruelles sombres qui participent au quadrillage du Vieux Carré sont enclines à symboliser une pénombre désirable où il devient possible de tenter sa chance et la fortune, quitte à tout perdre. La nouvelle intitulée « Home » poursuit la métaphore de la vie comme jeu de hasard : « He was thinking of the dark corners which men's destinies turn » (28). Dans « Chance », autre texte au titre allégorique dans la veine des titres des nouvelles rassemblées dans *Winesburg, Ohio*, ce goût pour l'incertitude prend la forme d'une petite parabole qui procède selon une logique d'inversion ironique. Le récit retrace l'instant décisif où un individu, pourtant laissé-pour-compte, renonce au terme d'une longue méditation à une pièce d'un penny de crainte que les événements ne tournent subitement en sa faveur et qu'il ne se retrouve, de fil en aiguille, à la tête d'une fortune qui ne fera pas son bonheur. La formule « What in the world could you buy with a copper cent? » (72) est répétée à plusieurs reprises avec variation, la somme associée à la formule désignant l'achat potentiel étant à chaque fois augmentée — « ... What to do with five dollars? », « What couldn't you buy with two thousand dollars? » (74). À la fin de la nouvelle, le vagabond ouvre son poing pour laisser tomber sa pièce dans le caniveau.³⁴
- 29 Ainsi, si la Nouvelle-Orléans constitue un espace de liberté et d'espoir, comme en témoigne l'aurore frémissante décrite dans « Home » : « At the end of the street the sky was rumorous with dawn, a new day » (33), cet espoir ne saurait s'exprimer en termes d'argent et de réussite matérielle. C'est un autre rêve que poursuivent manifestement les personnages de *New Orleans Sketches* et, derrière eux, leur jeune auteur à la Nouvelle-Orléans. Dans cette perspective, l'ouverture de « Damon and Pythias Unlimited » fait clairement son procès au rêve américain épris de sécurité :
- I pondered over the mutability of mankind—how imaginative atrophy seems to follow, not the luxuries and vices of an age as the Baptists teach us, but rather the efficiencies and conveniences such as automatic food and bathtubs per capita, which should bring about the golden age. (19)
- 30 Si, comme semble le dénoncer ici le narrateur, les luxes de la modernité sont loin d'être propices au développement de l'imagination, sûrement est-ce cependant le cas du charme désuet de la Nouvelle-Orléans — « dim and beautiful with age » (13). Rappelant la courtisane vieillissante de l'esquisse initiale, la ville historique porte les marques du temps, son charme singulier semblant défier l'Amérique moderne et sa caricaturale course au progrès.
- 31 Fébrile et tressillante de vie, la Nouvelle-Orléans qui accueille Faulkner dans ses premiers pas dans la fiction et devint en quelque sorte le personnage principal du recueil auquel elle prêta son nom propose en définitive une version alternative du rêve américain. En marge du continent nord-américain, ancrée dans une histoire singulière, cette enclave de liberté, à la fois cosmopolite et impertinente, constitua sans conteste un terrain de jeu extraordinaire pour un jeune homme qui se sentait très vraisemblablement

étriqué dans le conformisme de son Oxford, Mississippi, et pour l'écrivain en devenir prenant ses marques.

- 32 Dans le sillage des *New Orleans Sketches*, la Nouvelle-Orléans continue à apparaître, à plusieurs reprises, dans un au-delà opaque et énigmatique du comté fictif du Yoknapatawpha : dans tous les cas, la ville est invariablement associée à un lieu de liberté, sinon de sédition, où ce que la culture du Sud profond ne permet pas ailleurs devient soudain possible.³⁵ Il s'agit toutefois rarement de transgressions heureuses, comme en témoigne le destin de Charles Bon dans *Absalom, Absalom!*, où la ville, associée à la licence des mœurs et à la *miscegenation*, est à l'origine de ce qui devient une faute tragique sur la scène du Yoknapatawpha.³⁶
- 33 Par leur diversité et leur volatilité, les *New Orleans Sketches* témoignent donc de la liberté sans précédent dont Faulkner jouissait alors, enfin devenu écrivain à plein temps, à la recherche des formes et des figures qui prendront ultérieurement, une fois de retour chez lui, l'ampleur spectaculaire qu'on leur connaît. Mais pour que se déploie leur beauté singulière par-delà les maladresses inévitables qui jalonnent les premiers pas d'un auteur dans la fiction, sûrement faut-il les considérer comme ce qu'elles sont : des croquis qui associent sur le vif des éléments hétéroclites et des humeurs versatiles, jouant avec les mots comme Spratling le fait alors avec ses crayons — des croquis qui pérennisent l'éphémère et assument leur inachèvement, qui placent au centre ce qui d'ordinaire se tient à la marge, accueillant généreusement, dans l'accumulation des pages, ceux qui n'ont pas la chance de jouir de la fermeté d'un point d'ancrage stable.

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. New York: Penguin, 1992. Print.
- , « I'm a Fool! ». In *Collected Stories*. New York: The Library of America, 2012. Print.
- , « A Meeting South ». In *Collected Stories*. New York: The Library of America, 2012. Print.
- Bassett, John, ed. *William Faulkner: The Critical Heritage*. New York: Routledge, 1975. Print.
- Bleikasten, André. *William Faulkner. Une vie en romans*. Bruxelles: Aden, 2007. Print.
- Blotner, Joseph. *Faulkner, A Biography*. New York: Vintage Books, 1991. Print.
- & Gwynn, Frederick, eds. *Faulkner in the University*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1995. Print.
- Brooks, Cleanth. *Toward Yoknapatawpha and Beyond*. Baton Rouge: LSU Press, 1978. Print.
- Collins, Carvel. « Introduction: About the Sketches ». In Faulkner, William. *New Orleans Sketches*. London: Chatto & Windus, 1958, xi-xxxiv. Print.
- Coetzee, J. M. « William Faulkner and his biographers ». In *Inner Workings*. London: Vintage Books, 2008. Print.
- Faulkner, William. *New Orleans Sketches*. London: Chatto & Windus, 1958. Print.

- . *Croquis de la Nouvelle-Orléans*. Traduction de Michel Gresset. Paris: Gallimard, 1988. Print.
- . *Soldier's Pay*. New York: Liveright, 1997. Print.
- . *Mosquitoes*. London: Picador Classics, 1989. Print.
- . *Sartoris*. New York: Harcourt Brace, 1929. Print.
- . *The Sound and the Fury*. New York: Vintage International Edition, 1990. Print.
- . *As I Lay Dying*. New York: Vintage International Edition, 1990. Print.
- . *Sanctuary*. New York: Vintage International Edition, 1993. Print.
- . *Light in August*. New York: Vintage International Edition, 1990. Print.
- . *Pylon*. New York: The New American Library, 1968. Print.
- . *Absalom, Absalom!* New York: Vintage International Edition, 1990. Print.
- . *The Wild Palms*. New York: Vintage Books, 1966. Print.
- . *The Hamlet*. New York: Vintage International Edition, 1991. Print.
- . *Collected Stories of William Faulkner*. New York: Vintage International, 1995. Print.
- . « Sherwood Anderson ». In *The Princeton University Library Chronicle*. Volume XVIII, Spring 1957, Volume 3. Web. 23 Nov, 2014. http://libweb5.princeton.edu/visual_materials/pulc/pulc_v_18_n_3.pdf
- . *The Reivers. Novels 1957-1962*. New York: The Library of America, 1999. Print.
- . *Early Prose and Poetry*. New York: Atlantic Monthly Press, 1962. Print.
- Hemingway, Ernest. « Ultimately ». New Orleans: *The Double Dealer*, June 1922. Print.
- Holditch, W. Kenneth. « The Brooding Air of the Past: William Faulkner ». In Kennedy, Richard S., ed. *Literary New Orleans. Essays and Meditations*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1992. Print.
- Inge, Thomas. *Conversations with William Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999. Print.
- Mencken, H. L. « The Sahara of Bozart ». In Cairns, Huntington, ed., *The American Scene: A Reader*. New York: Alfred A. Knopf, 1977, 157-168. Print.
- Meriwether, James B., ed. *William Faulkner: Essays, Speeches & Public Letters*. New York: The Modern Library, 2004. Print.
- Millgate, Michael. *Faulkner's Place*. Athens: University of Georgia Press, 1997. Print.
- Richardson, Edward. « Anderson and Faulkner », *American Literature*, Vol. 36, N°3, Nov. 1964, 298-314. Print.
- Robinson, Owen. « 'That City Foreign and Paradoxical': William Faulkner and the Texts of New Orleans ». In Trefzer, A. & Abadie, A. J., eds. *Faulkner and Formalism: Returns of the Text*. Jackson: Mississippi UP, 2012, 56-76. Print.
- Spill, Frédérique. *L'Idiotie dans l'œuvre de Faulkner*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009. Print.
- . « 'Like fire in dry grass': Reading and Teaching 'Dry September' Today ». In Préher, G. & Liénard-Yétérien, M., eds. *Faulkner at Fifty: Tutors and Tyros*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, 19-38. Print.

-----, « Les éclats de la folie dans *As I Lay Dying* de William Faulkner : le cas de Darl Bundren ». In Jaëck, N., Mallier, C., Schmitt, A., Girard, R., éd. *Les Narrateurs fous / Mad Narrators*. Pessac: MSHA, 2014, 267-284. Print.

Spratling, William & Faulkner William. *Sherwood Anderson and Other Famous Creoles. A Gallery of Contemporary New Orleans*. Austin: The University Press of Texas, 1966. Print.

Watson, James G. « New Orleans, The Double Dealer, and 'New Orleans' ». *American Literature*, Vol. 56, N°2, May 1984, 214-226. Print.

Williams, Tennessee. « One Arm ». In *One Arm and Other Stories*. New York: New Directions Publishing, 1967. Print.

Wilson, Anthony. « The Double Dealer ». In Johnson D., ed. *KnowLA Encyclopedia of Louisiana*, Louisiana Endowment for the Humanities, 7 Feb. 2011. Web. 30 Oct. 2013. <http://www.knowla.org/entry/662/>

NOTES

1. Dans l'article qu'il consacre à Anderson et Faulkner, H. Edward Richardson donne en détail l'ordre de publication des textes ultérieurement rassemblés sous la forme du recueil qui retient ici notre attention. Tandis que les onze esquisses composant le texte initial, intitulé « New Orleans », parurent dans le *Double Dealer* en janvier et février 1925 (certaines d'entre elles parurent simultanément dans le *Times Picayune* de février à septembre de la même année), les autres textes furent tous initialement publiés dans le *Times* entre le 8 février et le 27 septembre 1925.

2. Dans *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond*, Cleanth Brooks se montre particulièrement sévère avec les *New Orleans Sketches*, dont il dénonce le caractère « superficiel » : « However limited, however perfunctory, the works of a man of genius are rarely completely unrewarding. After all, they are the product of the same mind, even if it is running at only half-throttle, that produced masterpieces » (Brooks, 1978 : 101). Il considère notamment « Out of Nazareth » comme « a piece of manufactured primitivism » (104). Si par ailleurs il reconnaît assez paradoxalement que la qualité de la prose est « en fait assez bonne » (105 ; je traduis), il attribue les nombreux défauts linguistiques qu'il voit dans les textes — « the lapses in idiom and grammar and certain mistakes in diction » (105) — au fait que Faulkner fut autodidacte. Plus récemment, dans l'article qu'il consacre aux multiples (re)constructions de la ville dans l'œuvre de Faulkner, Owen Robinson, qui considère la Nouvelle-Orléans comme « Faulkner's other great literary construct after his county » (Robinson, 2012 : 56-57), défend la valeur de ces textes « beyond [their] stepping-stone function » (58).

3. Il est difficile de résister à la tentation de citer certaines des formulations de H. L. Mencken, tant elles témoignent d'une cruauté jubilatoire : « that stupendous region of worn-out farms, shoddy cities and paralyzed cerebrums » (Mencken, 1977 : 157), « It would be impossible in all history to match so complete a drying-up of a civilization » (158), « it is years since an idea has come out of it » (159), etc.

4. Dans l'article qu'il consacre à la revue sur le site Internet *KnowLA Encyclopedia of Louisiana*, Anthony Wilson définit *The Double Dealer* par la tension caractéristique qui le sous-tend : « In some ways, the publication is best defined by the tensions it navigated. It walked a line between a regionalist focus, on one hand, and the energy and force of nascent modernism, with its experimental, internationalistic spirit, on the other ».

5. Dès juin 1924, *The Double Dealer* publie notamment sur la même page un poème de Faulkner intitulé « Portrait » et une brève esquisse poétique, « Ultimately », composée par le jeune Ernest

Hemingway. En janvier-février et en avril 1925, le magazine publie deux essais critiques de Faulkner, « On Criticism » et « Verse Old and Nascent: A Pilgrimage », qui seront regroupés ultérieurement avec d'autres œuvres de jeunesse dans *Early Prose and Poetry* (1962). Quelques poèmes de Faulkner, « Dying Gladiator », « The Faun » et « The Lilacs », paraissent dans *The Double Dealer* à la même période.

6. Mettant un peu d'eau dans son vin, Mencken prend d'ailleurs rétrospectivement acte de ce renouveau au moment où il réédite ses articles, puisqu'il évoque alors en préambule une embellie dans les lettres sudistes, qui correspond à la période traditionnellement désignée par le terme *Southern Renaissance* : « that revival of Southern letters which followed in the middle 1920's » (Mencken, 1977 : 157).

7. C'est en ces termes que Spratling se rappelle leur connivence : « after all, both Sherwood and Bill were, I suppose, congenial leg-pullers » (Spratling, 1966 : 13).

8. Dans sa biographie, Joseph Blotner remarque que Faulkner utilisait parfois lui-même le pseudonyme de David dans ses écrits (Blotner, 1991 : 123).

9. Sur l'alcoolisme de Faulkner, il est intéressant de se référer à l'article que J. M. Coetzee consacre aux biographies successives dont Faulkner a fait l'objet, « William Faulkner and his biographers » : « The acid test is what Faulkner's biographers have to say about his alcoholism » (Coetzee, 2008 : 205).

10. « He was small and delicately built but after he got in he turned out to be a first-rate flyer, serving all through the War with a British flying squadron, but at the last got into a crash and fell » (Anderson, 1926 : 716). Faulkner a lui-même entretenu le mythe de ce passé glorieux dans l'armée, une construction qui donne la mesure de sa frustration de n'avoir pas été recruté en raison de sa petite taille.

11. Dans l'article qu'il consacre à Anderson et Faulkner, H. Richardson souligne combien l'amitié de deux écrivains légendaires est susceptible de donner lieu à des réécritures et interprétations mêlant volontiers faits et fiction : « *Soldier's Pay* was written in about two months at the urging of Anderson. Both the legendary and factual information concerning its publication bear out Anderson's interest and Faulkner's close contact with him » (Richardson, 1964 : 308). Dans son introduction au recueil, Carvel Collins rappelle qu'en dépit des différends qui finissent par les éloigner l'un de l'autre, les deux hommes s'accordent ultérieurement sur une version similaire des faits : « Both men later reported that their association had turned Faulkner toward fiction, and that Anderson had been influential in placing Faulkner's first novel with Anderson's new publisher, Horace Liveright » (Collins, 1958 : xxi).

12. H. Richardson relève astucieusement le fait que le personnage de Dawson Fairchild dans *Mosquitoes* soit, à la manière de Sherwood Anderson, « an American of a provincial midwestern lower middle class family » (Faulkner, 1927 : 241), « a man in all the lusty pride of his Ohio Valley masculinity » (209). Sous l'éloge couve déjà la moquerie. *Sartoris*, paru en 1929, est dédié à Anderson. Mais dans *Faulkner's Place*, Michael Millgate relève l'ambiguïté de la dédicace de Faulkner à son aîné : « The *Sartoris* dedication, incidentally, is a characteristic Faulknerian mixture of compliment and arrogance: 'To Sherwood Anderson through whose kindness I was first published, with the belief that this book will give him no reason to regret that fact' » (Millgate, 1997 : 36).

13. Les enregistrements sonores de ces allocutions sont désormais disponibles sur le site de l'Université de Virginie. Celui qui correspond à l'extrait reproduit ci-dessus peut être entendu (et l'expérience est tout à fait saisissante) à partir du lien suivant : http://faulkner.lib.virginia.edu/display/wfaudio05_1#wfaudio05_1.12

14. Il est, une fois encore, difficile de passer sous silence le revirement dont l'admiration de Faulkner pour Anderson fait très rapidement l'objet. *New Orleans Sketches* s'achève en effet sur une esquisse non fictionnelle qui prend la forme d'un Appendix intitulé « Sherwood Anderson ». Il s'agit d'un essai critique initialement publié dans le *Dallas Morning News* du dimanche 26 avril 1925. Cet essai, qui recense en deux mille mots, comme le remarque Joseph Blotner (145), sept

œuvres d'Anderson, est entrelardé de remarques plus ou moins assassines sur les défauts des œuvres publiées par Anderson et, *a fortiori*, sur leur auteur : « That is, he has not enough active ego to write successfully of himself » (138), « I do not mean to imply that Mr. Anderson has no sense of humor » (*Ibid.*), etc.

15. Sauf indication contraire, toutes les références de pages entre parenthèses se rapportent à l'édition des *New Orleans Sketches* qui figure en bibliographie.

16. Le volume paraît pour la première fois sous la forme d'un livre en 1966 ; il s'ouvre sur une introduction de William Spratling intitulée « Chronicle of a Friendship », ainsi qu'une préface de Faulkner, deux textes auxquels il est fait référence dans cet article. Présenté sous la forme de facsimilé, le livre n'est pas entièrement paginé, d'où l'absence de pagination précise lors de l'évocation du recueil.

17. L'expression se trouve dans une nouvelle parue en 1943 intitulée « My Grandmother Millard and General Bedford Forrest and the Battle of Harrykin Creek » : « I ain't free. I would imagine you will have all Yankeedom to move around in » (Faulkner, 1995 : 670).

18. Spécialiste des *Native Americans*, LaFarge est également l'auteur d'un roman détenteur du Prix Pulitzer en 1930, *Laughing Boy* (1929).

19. Essentiellement construit à partir de témoignages, recueillis à l'automne 1974, de personnalités ayant côtoyé Faulkner dans les années 1920, l'article de W. Kenneth Holditch consacré à Faulkner à la Nouvelle-Orléans — « The Brooding Air of the Past : William Faulkner » — recense (tout en s'efforçant de les expliquer) de telles déceptions de la part de ses anciens compagnons de bohème.

20. Ces citations sont extraites de « A Note on Sherwood Anderson », un texte dans lequel Faulkner se remémore son amitié avec Anderson longtemps après leur rencontre et où l'éloge et la gratitude se mêlent à une critique acerbe. Le texte original, intitulé « Sherwood Anderson : An Appreciation », parut dans *Atlantic* en juin 1953.

21. Axant essentiellement sa réflexion sur le texte intitulé « New Orleans », James G. Watson construit l'argument inverse selon lequel la Nouvelle-Orléans de Faulkner, contrairement au Dublin de Joyce ou au Winesburg de Anderson, serait « topographiquement indifférenciée », « lacking the stamp of Vieux Carré authenticity » (Watson, 1984 : 217). Watson relève l'absence d'indications précises, en dehors du titre, permettant une identification claire de la ville : « Except for the name New Orleans in the general title and in the last of the vignette, there is no named street or restaurant or park, no historical monument or person or event, that is specifically associated with the city or that might call the city specifically to mind » (217), et finit par dénoncer le caractère artificiel du texte : « 'New Orleans' is itself low-toned and artificial, but it looks forward to major work in theme and in form » (225). Il est vrai qu'aucun des exemples que nous avons choisis pour démontrer l'ancrage du recueil dans l'espace clairement identifiable d'une ville n'est paradoxalement emprunté au texte éponyme. Mais nous sommes tentés de penser que l'accroissement des références toponymiques et la manière dont l'évocation de l'atmosphère singulière de la ville s'affermirait progressivement reflètent la familiarité grandissante de Faulkner avec les lieux et, sûrement, le goût qu'il prend à son séjour à la Nouvelle-Orléans. Les textes qui suivent « New Orleans » nous paraissent donc invalider l'idée développée par Watson selon laquelle la ville ne serait qu'un cadre qui, à la manière de certains poèmes urbains de T. S. Eliot, permettrait à Faulkner de donner corps à des « états de l'être » (225). Pour O. Robinson, il ne fait d'ailleurs aucun doute que « New Orleans » peut être lu comme un premier tableau collectif de la ville, les onze esquisses participant au dialogue singulier qui la constitue : « their association-through-collection under the title 'New Orleans' creates a loose, uneasy and fractious dialogue both of the Crescent City and, implicitly, between it and other such places » (Robinson, 2012 : 60).

22. La traduction française du titre du recueil par Michel Gresset, publiée par Gallimard en 1988, privilégie ce dernier terme : *Croquis de la Nouvelle-Orléans*.

23. Le couple de vieillards apparaît au même endroit tous les jours à la même heure (« everyday at noon », 104) ; la comparaison de la femme à un gnome est répétée à deux reprises, au début et à la fin de l'esquisse, encadrant sa transfiguration et signifiant le retour au réel qui, de toute éternité, précède et succède à l'expérience artistique ; à l'échelle de la phrase, plusieurs expressions font l'objet de répétitions.

24. O. Robinson montre combien la publication conjointe des croquis par C. Collins en 1958 dans un recueil participe à la vivacité d'un portrait pluriel et protéiforme de la ville : « the book form [...], suits them well, as their greatest value overall is cumulative : placed together in a single volume, they present a suitably dialogic array [...] of myriad people, images and places in and of New Orleans » (Robinson, 2012 : 58).

25. C'est toujours de « New Orleans » que J. Watson parle, mais ici sa réflexion peut certainement s'appliquer à l'ensemble du recueil : « These are among the most curious, and the most enigmatic, of Faulkner's short fictions—if in fact they are fictions at all, for they resist easy definition. Transitional pieces, they mark his turn from poetry to prose » (Watson, 1984 : 215).

26. Cette hypothèse est confirmée par C. Collins : « He had ended one phase of his life shortly before he reached New Orleans : on October 31, 1924, he had resigned from his job as postmaster at the University of Mississippi » (Collins, 1958 : xi). Faulkner renoue ainsi avec la liberté de prendre la plume à tout moment.

27. Pour demeurer dans le champ de la nouvelle, « A Rose for Emily » et « Dry September » offrent deux exemples particulièrement saisissants de ce dispositif. J'ai proposé dans cet esprit une lecture détaillée de « Dry September », parue dans *Faulkner at Fifty: Tutors and Tyros* et, par ailleurs, consacré un article à une analyse de la marginalité de Darl dans *Les narrateurs fous*.

28. L'usage du monologue intérieur qui, telle une forme de rêverie éveillée, procède par associations métaphoriques, résiste sur le plan textuel à un ancrage thématique ferme : « [T]hat they are in the first person, even if this is not completely realized, serves to emphasize their status as a collection of 'utterances,' of speech acts, that attempt to represent the speaker but also contribute to the greater complex dialogue that is 'New Orleans' » (Robinson, 2012 : 59).

29. Ce dernier rappelle le révérend Curtis Hartman qui, tiraillé par un pareil dilemme, est au cœur de « The Strength of God » dans *Winesburg, Ohio*.

30. Cet idiot constitue sans nul doute une esquisse préparatoire au personnage de Benjy dans *The Sound and the Fury*, figure d'une marginalité exacerbée (Voir Spill, 2009 : 35-39). D'autres figures de *New Orleans Sketches* annoncent à leur manière de grands personnages faulkneriens. J. Watson remarque que les personnages du prêtre et du mendiant dans l'épilogue de *Mosquitoes* sont directement empruntés à « New Orleans ». C. Collins suggère que la grossesse sereine de la jeune femme évoquée dans « Out of Nazareth » annonce celle de Lena Grove dans *Light in August*, que le cheval qui envahit la maison dans « The Liar » (qui constitue par ailleurs la première exploitation du cadre rural dans l'œuvre de Faulkner), préfigure l'épisode mémorable qui se déroule dans la pension de Mrs. Littlejohn dans *The Hamlet*, tandis que la figure du raconteur n'est pas sans rappeler le personnage de Ratliff dans l'ensemble de la trilogie Snopes. C. Collins remarque enfin que le cadavre qui s'abîme dans l'attente de funérailles dans « Yo Ho and Two Bottles of Rum » évoque celui d'Addie Bundren dans *As I Lay Dying*. C. Brooks complète la liste amorcée ici en relevant sur le plan linguistique des images et associations de mots qui réapparaissent ultérieurement.

31. Cette esquisse révèle une autre caractéristique de l'œuvre à venir : revisitant le mythe de l'amitié à toute épreuve, Faulkner s'approprie une référence mythologique en la sécularisant. Dans le même esprit, « Out of Nazareth » sécularise des références religieuses, comme le feront la plupart des grands romans faulkneriens.

32. O. Robinson prête une attention particulière au symbolisme des étoiles dans ce texte et dans d'autres nouvelles du recueil : « 'The Cobbler' is ostensibly a tale of Tuscany, but this assertion of the inferiority of New Orleanian stars reinforces his story as part of the narrative fabric of New

Orleans, as is his evident alienation in America : indeed, the distance that he feels from these American stars echoes the distance he feels from his youth, his love » (Robinson, 2012 : 64).

33. Ce personnage n'est d'ailleurs pas sans rappeler la figure centrale de la nouvelle de Tennessee Williams, autre illustre résident de la ville, intitulée « One Arm » (1948). La nouvelle évoque le destin d'un ancien boxeur devenu prostitué à la Nouvelle-Orléans.

34. Ce personnage qui s'abandonne au hasard évoque par contraste les personnages victimes du destin dans l'œuvre de Faulkner : ainsi, la figure du « Player » dans les chapitres dix-huit et dix-neuf de *Light in August* semble déplacer les personnages, privés de toute forme d'autonomie, comme des pions sur un échiquier.

35. Dans l'œuvre à venir, la ville de Memphis jouera d'ailleurs un rôle très similaire. Ce sera notamment le cas dans *Sanctuary* et dans *The Reivers*.

36. Je tiens à remercier très chaleureusement mes deux relecteurs / relectrices anonymes pour la sagacité de leurs commentaires, remarques et suggestions, qui se sont avérés fort utiles dans la réécriture de cet article en vue de sa publication.

RÉSUMÉS

Début 1925, William Faulkner, qui préparait alors son premier voyage en Europe, vécut six mois à la Nouvelle-Orléans, où il fut frappé par l'ébullition culturelle de la ville. C'est là qu'encouragé par Sherwood Anderson, il travailla à la composition de son premier roman, *Soldier's Pay*, et publia dans la presse locale une série d'esquisses composées au jour le jour. Ces textes, qui furent rassemblés et publiés par Carvel Collins en 1958 sous le titre *New Orleans Sketches*, constituent un témoignage tardif des premiers pas de Faulkner dans la fiction. En raison de leurs imperfections formelles et de leur inachèvement, ils furent souvent négligés par la critique : en retraçant le parcours de Faulkner à la Nouvelle-Orléans, cet article se propose donc de les réévaluer en montrant combien ils gagnent à être effectivement considérés comme les premiers croquis d'un artiste à la recherche des formes et des figures qui ne tarderont plus à caractériser son écriture, mais à travers lesquels, pour l'heure, s'esquisse le portrait protéiforme et pluriel d'une ville singulière.

At the beginning of 1925, Faulkner who was then getting ready for his first extended trip to Europe, lived six months in New Orleans, where he was struck by the city's intense cultural bustle. It is in New Orleans that, encouraged by Sherwood Anderson, he worked on his first novel, *Soldier's Pay*, and published in the local press a series of sketches and stories that he wrote day to day. The texts, which were eventually put together and published by Carvel Collins in 1958 under the title *New Orleans Sketches*, constitute a late testimony of Faulkner's first steps in fiction. But because of their formal imperfections and incompleteness, commentators have often disregarded them. This paper therefore proposes a reassessment of these texts by suggesting that they should actually be considered as what they are: the first sketches of an artist that is on the lookout for the forms and figures that will soon characterize his writing, but through which, for the time being, the plural, protean portrayal of a singular city is sketched.

INDEX

Keywords : William Faulkner, Sherwood Anderson, New Orleans, New Orleans Sketches, sketches, urban topography, debut as a fiction writer, marginals

Mots-clés : William Faulkner, Sherwood Anderson, La Nouvelle-Orléans, New Orleans Sketches, croquis, topographie urbaine, entrée en fiction, marginaux

AUTEUR

FRÉDÉRIQUE SPILL

Université de Picardie Jules Verne

frederique.spill@gmail.com

Ancienne élève de l'ENS-LHS, Frédérique Spill est maître de conférences en littérature américaine à l'Université de Picardie Jules Verne à Amiens. Elle est l'auteure d'une thèse sur William Faulkner publiée sous le titre *L'Idiotie dans l'œuvre de William Faulkner* (PSN, 2009) et co-auteure de *Regards sur l'Amérique* (Armand Colin, 2011). Elle a récemment contribué à deux ouvrages collectifs sur Faulkner, *Critical Insights: The Sound and the Fury* (Salem Press, 2014) et *Faulkner at Fifty: Tutors and Tyros* (Cambridge Scholars Publishing, 2014). Elle a également publié en français et en anglais des articles sur Flannery O'Connor, Richard Ford, Cormac McCarthy, Jonathan Safran Foer et Nicole Krauss. Ses travaux récents portent essentiellement sur l'œuvre du romancier, nouvelliste et poète américain contemporain Ron Rash.

Frédérique Spill is Associate Professor of American literature; she teaches at the University of Picardy — Jules Verne in Amiens, France. She is the author of *L'Idiotie dans l'œuvre de William Faulkner* (Presses Universitaires de la Sorbonne-Nouvelle, 2009); she coauthored *Regards sur l'Amérique* (Armand Colin, 2011). She recently contributed to *Critical Insights: The Sound and the Fury* (Salem Press, 2014) and to *Faulkner at Fifty: Tutors and Tyros* (Cambridge Scholars Publishing, 2014). She has also published articles in French and in English on Flannery O'Connor, Richard Ford, Cormac McCarthy, Robert Penn Warren, Jonathan Safran Foer and Nicole Krauss. For the past two years her research and publications have mainly been focusing on the work of novelist, short story writer and poet Ron Rash.