Entre fiction et réalité : Where is the Voice Coming From ? une nouvelle de l'écrivain américain Eudora Welty

Laurence Gouaux

▶ **To cite this version:**

Laurence Gouaux. Entre fiction et réalité : Where is the Voice Coming From ? une nouvelle de l'écrivain américain Eudora Welty. Journée d'étude du CRLHOI "Quand la littérature écrit/récrit l'histoire", Mar 2007, Saint Denis, La Réunion. pp.105-116. hal-01157755

HAL Id: hal-01157755

https://hal.univ-reunion.fr/hal-01157755

Submitted on 25 Jun 2019

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.

Entre fiction et réalité : « *Where Is the Voice Coming From ?* », une nouvelle de l'écrivain américain Eudora Welty

Laurence GOUAUX

En 1963, Medgar Evers, Noir américain né en 1925, militant des Droits Civiques et membre de la NAACP[1], est assassiné sur le pas de sa porte à Jackson, Mississippi, par un membre du Ku Klux Klan.

Période de turbulences politiques domestiques aux USA, les années soixante sont les années témoins de la montée en puissance de l'opposition par les conservateurs américains du Sud, aux tentatives de mise en œuvre des Droits Civiques. La politique de non-violence initiée par Martin Luther King dans les années cinquante se poursuit dans les années soixante et est relayée par différents types d'action visant à mettre un terme à la ségrégation raciale dans le Sud, à la fois dans les écoles et dans les lieux publics. C'est en 1960 par exemple que naît le SNCC[2], mouvement créé par des étudiants (de couleur ou non) visant à propager les manifestations, les « *sit-ins* » dans les lieux publics hostiles à la déségrégation. En 1961, le CORE[3] envoie ses militants dans le Sud pour vérifier si la loi fédérale qui interdit la ségrégation dans les autobus et les trains est correctement appliquée. Cette « expédition » se solde par des émeutes, les autobus sont brûlés et leurs occupants attaqués par la foule. En 1962, le gouverneur du Mississippi, Ross Barnett, refuse d'appliquer une décision de justice permettant à l'étudiant de couleur James H. Meredith de s'inscrire à l'Université du Mississippi. L'armée est envoyée et l'étudiant peut enfin s'inscrire, mais les affrontements font deux morts et de nombreux blessés. Un an après, en 1963, Martin Luther King décide d'organiser plusieurs manifestations en Alabama, à Birmingham, qui se soldent à nouveau par des affrontements. C'est suite à cela que Martin Luther King est arrêté et emprisonné et c'est depuis sa cellule qu'il rédige sa célèbre lettre ouverte, « *Letter from a Birmingham Jail* » dans laquelle il explique que « celui qui enfreint une loi scélérate doit le faire ouvertement, passionnément, et en accepter les consé-

1 The National Association for the Advancement of Colored People (Association Nationale pour la Défense des Gens de Couleur).

2 The Student Nonviolent Coordinating Committee.

3 The Congress of Racial Equality.

quences ». Les conservateurs du Sud poursuivent le bras de fer et le gouverneur George Wallace en personne interdit l'accès de l'Université de l'Alabama à plusieurs étudiants de couleur.

C'est dans ce contexte-là que le militant des Droits Civiques Medgar Evers est assassiné. Et c'est dans ce contexte-là que l'écrivain américain Eudora Welty (1909-2001), originaire de Jackson dans l'État du Mississippi, décide de consacrer une nouvelle aux violences politiques qui agitent sa ville : « *Where Is the Voice Coming From ?* » (« D'où vient la voix ? »)[4]. Ce type de fiction « politisée » déroute ses lecteurs, d'autant plus qu'elle l'écrit à la première personne, et qu'elle tente par le biais de la focalisation interne de faire entendre la voix de l'assassin. Elle explique dans *Les Débuts d'un écrivain* :

> Le soir même, j'écrivis une nouvelle consacrée à l'assassin, dont on ne connaissait pas encore l'identité […]. Tout avait commencé dans l'indignation, mais ce qui m'absorba fut la nécessité où je me trouvais de me mettre dans la peau d'un personnage qui aurait difficilement pu m'être plus étranger ou plus haïssable. Essayant l'impossible, je l'écrivis à la première personne. Nul doute que je crânais en me prévalant du droit de l'écrivain de fiction. On crâne toujours, évidemment, en s'imaginant dans la peau de quelqu'un d'autre[5].

Bien qu'ayant soutenu la cause des gens de couleur en participant à des conférences données dans des universités, Welty n'a pourtant pas habitué son « public » à ce type d'écrit. Tout habitée par les grands mythes grecs, par la poésie (celle de Yeats par exemple), mais aussi par une esthétique personnelle qui tient à sa propre fibre artistique (elle a été photographe amateur), Welty cherche à atteindre dans chacune de ses nouvelles « l'instant d'une révélation »[6], l'intuition « d'un » instant bien précis. Welty sait très bien mettre en mots sa vision quasi phénoménologique du monde[7] et se servir des motifs du souffle, de la respiration, du rythme, c'est-à-dire des motifs qui lient l'Être à son environnement. Nous, qui lisons cette nouvelle maintenant et sommes attentives à la technique littéraire

---

4 Eudory WELTY, « Where Is the Voice Coming From ? », *The Collected Stories of Eudora Welty,* New York : Harvest Book, Harcourt Brace Jovanovich, 1982. Welty ne publiera que deux nouvelles ouvertement politisées. Elles seront publiées dans les années soixante. Il s'agit de celle dont nous traitons dans cet article et de « The Demonstrators » écrite en 1965 et publiée en 1966. Voir *The Collected Stories of Eudora Welty, op. cit.* La traduction des extraits de la nouvelle « *Where Is the Voice Coming From ?* » est de nous.

5 Eudory WELTY, *Les Débuts d'un écrivain*, traduit par Michel Gresset, Paris : Flammarion, 1989, p. 83.

6 Expression empruntée à Danièle Pitavy-Souques. Voir *La Mort de Méduse. L'art de la nouvelle chez Eudora Welty,* Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 36.

7 « Je n'exclus pas de mon éducation sensorielle la conscience presque physique que j'ai du *mot*. Je veux dire du mot précis – du rapport qu'il entretient avec ce qu'il signifie. » Eudory WELTY, *Les Débuts d'un écrivain*, *op. cit.,* p. 29.

employée, ne trouvons donc rien d'étonnant à ce qu'elle sache mettre en mots de façon si prenante la propre perception du monde du meurtrier « fictif » de Medgar Evers[8]. Il n'en va pas de même pour ses lecteurs de 1963, personnellement affectés par l'agitation politique du moment, et donc peu réceptifs à la technique littéraire employée. Initialement intitulée « *A Voice from a Jackson Interior* », la nouvelle « *Where Is the Voice Coming From ?* » est écrite au moment où Welty a arrêté ses voyages, s'est installée à Jackson pour soigner sa mère malade et mène une vie provinciale. Ce meurtre politique affecte donc non seulement son espace quotidien, Jackson (la ville où elle a ses habitudes et ses amis), mais aussi son propre espace intérieur, son propre Moi. C'est pourquoi Welty ne se contente pas de se mettre dans la peau du meurtrier, elle tente aussi, nous le verrons, d'embrasser une situation, une époque, de dépasser la simple scène de l'assassinat pour mieux rendre compte de la mentalité du Mississippi des années soixante.

Bien sûr, quarante-cinq ans après, nous connaissons l'identité du meurtrier, son profil socioprofessionnel, les motifs qui l'ont poussé à accomplir ce meurtre, et nous savons aussi ce qu'il est advenu de lui. Notre objectif n'est donc pas de jauger la validité du travail d'imagination de l'écrivain, mais de nous interroger sur l'art de mêler fiction et réalité ou, plus précisément, sur les qualités qui tendent à faire de cette fiction une réalité. C'est pourquoi nous nous proposons d'analyser le discours du personnage d'un point de vue stylistique et linguistique. Nous nous interrogerons tout d'abord non seulement sur la façon dont fonctionne le thème du rejet de l'Autre dans son discours, mais aussi sur la façon dont l'écrivain réussit à rendre ce discours crédible (en jouant sur « l'effet de réel » et en sachant « planter » un décor convaincant). Puis nous tenterons d'apprécier dans une dernière partie (toujours d'un point de vue stylistique et linguistique) le rôle joué par la multiplicité des voix qui sous-tendent son texte et son propos.

THEME DU DISCOURS : LE REJET DE L'AUTRE

Cette nouvelle ne s'étend que sur quatre pages : il s'agit donc d'une nouvelle écrite dans l'urgence, plus courte que les autres nouvelles de Eudora Welty. L'auteur, qui a l'habitude de réécrire ses textes, se reprochera d'ailleurs plus tard d'avoir, pour une fois, dérogé à ses habitudes. La nouvelle débute par un « flashback » : le personnage raconte comment lui est venue l'idée du meurtre, comment il l'a commis et ce qui s'est passé ensuite.

Cette nouvelle se présente donc sous la forme d'un monologue intérieur, d'un acte de discours individuel axé sur le « je » ou, plus précisément, sur le soi-même. Le personnage central s'adresse donc à lui-même, mais « la conscience de

[8] Dans sa fiction, l'écrivain renomme Medgar Evers : il apparaît sous le nom de Roland Summers.

soi » n'étant « possible que si elle s'éprouve par contraste » (pour reprendre les termes du linguiste français Émile Benveniste[9]), le personnage s'adresse aussi aux autres, du moins en apparence : à sa femme tout d'abord qui lui reproche de ne pas avoir assassiné quelqu'un d'assez important, mais aussi à tous les « Mississippiens » susceptibles de penser comme lui, d'avoir la même vision du monde que lui.

Dès le début de la nouvelle, Welty met dans la bouche du meurtrier des mots « chocs », cherchant à heurter et à éveiller la conscience des Mississippiens. Le meurtrier s'exprime ainsi :

> *I says to my wife, "You can reach and turn it off. You don't have to set and look at a black nigger face no longer than you want to, or listen to what you don't want to hear. It's still a free country". I reckon that's how I give myself the idea*[10].

Sous-entendu : c'est à ce moment-là qu'a germé dans mon esprit l'idée du meurtre. C'est le fait de dire les choses qui m'a permis d'y voir clair.

Dès le début de la nouvelle donc, le meurtrier est présenté comme un « Je » à l'ego enflé, démesuré. Sujet percevant, imposant sa propre vision du monde, il dénie à l'Autre toute identité. C'est la victime, tout d'abord, qui en fait les frais. Son identité est oblitérée, son nom n'est pas donné, et il y a refus du visage de l'Autre : « *You don't have to look at a black nigger face* » (« Rien ne t'oblige à regarder une face noire »). Tout au long de la nouvelle, aucun détail concernant le visage de la victime ne sera jamais donné et l'on apprendra aussi que la victime a été tuée de dos (fait historiquement vérifié). Ainsi, selon le meurtrier, la victime est assassinée car son visage vient rompre sa tranquillité, vient faire intrusion dans son être[11]. De plus, l'énonciateur joue sur les pronoms personnels : « *I* » (« je », l'énonciateur) s'adresse à « *you* » (« tu », sa femme) pour parler de « lui, la victime » : « *a black nigger* ». Le rapport interlocutif, rappelons-le, met en scène uniquement deux personnes : le « je » et le « tu », le « il » ayant une valeur de non-personne, i.e. de personne n'intervenant pas dans le dialogue. Dans cette nouvelle, dès le début, il y a donc explicitement déni de la victime reléguée au rôle de troisième personne et, donc, de non-personne. D'ailleurs, le terme de « *voice* » n'apparaît pas dans le discours du meurtrier, il est remplacé par le pronom relatif « *what* » : « *what you*

---

9 Émile BENVENISTE, *Problème de linguistique générale 1*, Paris : Gallimard, 1966, p. 260.

10 « *Where Is the Voice Coming From ?* », *op. cit.,* p. 603. « J'ai dit à ma femme : "Rien ne t'empêche de tendre le bras et d'éteindre le poste de télévision. Rien ne t'oblige à continuer de regarder une face noire de nègre si tu n'en as pas envie, ou bien d'écouter ce que tu n'as pas envie d'entendre. On est toujours dans un pays libre." C'est là, je pense, que m'est venue l'idée. »

11 Notons ici que le texte de Welty fait une boucle sur lui-même car, de même que le meurtrier tue parce que le visage de la victime vient rompre sa tranquillité et faire intrusion dans son être, Welty écrit cette nouvelle car le geste du meurtrier vient faire intrusion dans son être et rompre l'ordre social auquel elle était habituée.

don't want to hear », « ce que tu n'as pas envie d'entendre », dont la fonction est simplement de mettre en relief le verbe et ses compléments.

C'est ensuite au tour du co-énonciateur, du « *you* » de voir sa voix étouffée. Revenons sur la place occupée par le « *you* », dans « *you can reach* », « *you don't have to set* », « *you don't have to look at a black nigger face* ». « *You* » peut bien sûr référer à toute personne susceptible de s'identifier à un co-énonciateur, c'est-à-dire à « toi » en tant qu'individu, mais aussi à « toi » en tant que représentant de tous les Autres (vous, on), puisque, pour reprendre des termes guillaumiens[12], « *you* » appartient à la Sphère du Hors-Moi par opposition à la Sphère du Moi[13]. Il est donc possible d'interpréter « *you* » comme un « *you* » de généralisation : « *you* », à qui je parle sans attendre de réponse précise, créant ainsi un effet de mise à distance entre le « je » et le « tu ». Pourquoi ? Parce que l'énonciateur renonce à tout repérage déictique du type « *you don't have to look at that black nigger face* ». En préférant l'article indéfini « *a* », non porteur d'anaphore, « *a black nigger face* », l'énonciateur fait référence à n'importe quel visage noir. Avec cet article, l'élément visé est posé pour la première fois par l'énonciateur, il est donc présupposé inconnu du co-énonciateur. De plus, l'article « *a* » permet d'extraire un élément de l'ensemble auquel le nom renvoie, l'expression « *a black nigger face* » présuppose donc qu'il s'agit d'un visage noir anonyme. Ainsi, en renonçant à tout repérage déictique, l'énonciateur fait de ce « *you* » un « *you* » de généralisation auquel il refuse un statut de co-énonciateur et dont il fait un objet de récit.

Le « *I* », le « je », est ainsi survalorisé par rapport au « *you* » et à la troisième personne. Il est en quelque sorte enflé : « *I give myself the idea* », littéralement « je me suis donné l'idée ». Grâce à « *myself* », « *I* » fait une boucle sur lui-même. Dès le début de la nouvelle, le discours est présenté comme un discours égocentré. Les pronoms « *I* » et « *myself* » étant conjoints au verbe « *give* », on considère qu'ils appartiennent à l'espace verbal valorisé par l'énonciateur dès le début de son discours : « *I says* », « J'ai dit », version désacralisée de « Au début était le Verbe », la Parole. Le personnage revendique donc l'indépendance de son discours.

Chez cet énonciateur à l'ego « enflé », la dichotomie est constante entre moi et l'Autre puisque, à plusieurs reprises dans cette nouvelle, il se compare à sa victime ou, plus précisément, il compare ce qui le différencie socialement de sa victime : la lumière de son garage est allumée ! Moi, je n'ai ni garage, ni voiture ! Il a une pelouse devant chez lui ainsi qu'une allée pavée ! Pas moi ! Il éprouve aussi de

---

12 Gustave Guillaume, linguiste français, père de la Psychomécanique du langage, 1883-1960.

13 « La représentation de l'espace en anglais est binaire. Distinction y est faite, d'une part de la Sphère du Moi (première personne), et d'autre part de la sphère du Hors-Moi, au sein de laquelle en anglais moderne, il n'est pas fait distinction de la deuxième et de la troisième personne. » Andrée JOLY et Dairine O'KELLY, *Grammaire systématique de l'anglais,* Paris : Nathan-Université, 1989, p. 428.

la rancœur envers les jeunes gens de sa ville, propriétaires d'automobiles neuves, alors qu'il est obligé d'emprunter le pick-up de son beau-frère pour pouvoir circuler (pour se rendre sur la scène du crime notamment). Il en veut aussi aux jeunes policiers envoyés dans sa ville pour enquêter sur le meurtre et prévenir d'éventuelles émeutes : il les qualifie de « flics aux têtes de bébés ».

Le portrait que dresse Welty du meurtrier est donc constitué de présupposés psychologiques et sociologiques. Elle le présente comme un blanc, victime de son milieu social et aveuglé par la pauvreté et la frustration.

Le meurtrier établit ses propres règles sociales qu'il tente de présenter comme indiscutables. Lorsqu'il dit « *You don't have to look at a black nigger face no longer than you want to* », l'absence d'obligation est présentée comme un événement factuel (au sens grammatical du terme), « *have to* » étant un verbe. Et lorsqu'il utilise un auxiliaire de modalité, porteur par définition de virtualité, pour énoncer ses propres lois, « *You can reach and turn it off* », c'est l'auxiliaire de modalité « *can* » qui est choisi, c'est-à-dire un auxiliaire qui traduit la possibilité et peut aussi être porteur d'intersubjectivité. Ainsi, avec « *you can reach* », non seulement l'énonciateur attribue une propriété au sujet grammatical « *you* », mais il désigne un destinataire « *you* », ce que nous pouvons gloser de la façon suivante : *it is possible for you to reach*, et que nous avons traduit par : « rien ne t'empêche de ». Dans cet exemple, le but déontique est identifié au co-énonciateur (*you*) qui est en quelque sorte pris à parti par l'énonciateur.

L'énonciateur essaie donc d'édicter ses propres lois (*you can*), en factualisant son discours (*have to*) afin de le rendre crédible. Son discours est d'autant plus crédible pour le lecteur qu'il est placé, nous allons le voir, sous le signe du détail réaliste, ce que Roland Barthes a qualifié « d'effet de réel ».

COMMENT RENDRE LE DISCOURS CREDIBLE ? COMMENT « PLANTER UNE SITUATION » ?

L'énonciateur a recours à des détails réalistes concernant la vie dans une petite ville du Mississippi. Il plante ainsi un décor familier, facilement identifiable par le lecteur. Il donne par exemple des détails précis sur la banque locale et son enseigne lumineuse, sur les magasins de la ville et le dédale des routes :

> *The Branch Bank sign tells you in lights, all night long even, what time it is and how hot. When it was quarter to four, and 92, that was me going by in my brother-in-law's truck*[14].

[14] « *Where Is the Voice Coming From ?* », *op. cit.,* p. 603. « L'enseigne lumineuse de la succursale bancaire vous donne l'heure toute la nuit et vous dit la température qu'il fait. Et c'est à quatre heures moins le quart, il faisait 33°C, que je suis passé dans le pick-up de mon beau-frère. »

> *So you leave four corners and head west on Nathan B Forrest Road, past the Surplus and Salvage, not much beyond the Kum Back Drive-In and Trailer Camp*[15].

Le fait de nommer à l'aide de noms propres (*the Kum Back Drive-in, Nathan B Forrest*) permet de donner au référent ainsi désigné une valeur absolue, incontestable, et à l'énonciateur d'effectuer un tour de force, imposant ainsi une vérité extralinguistique au lecteur. Son discours devient donc « réel » pour le lecteur. C'est le même tour de force qui est à l'œuvre lorsqu'il évoque, à plusieurs reprises, la faune et la flore locales : « *The mockingbird had quit singing. He'd been singing in my sassafras tree* »[16]. Le personnage multiplie les références à la chaleur et à la moiteur du mois de juillet, créant chez le lecteur sudiste un sentiment d'empathie. Ainsi, le lecteur, sans s'identifier nécessairement au personnage, confère à ce dernier, inconsciemment sans doute, une certaine crédibilité : « *I'm so tired of ever'thing in the world being that hot to the touch ! The keys to the truck, the doorknob, the bedsheet, ever'thing, it's all like a stove lid* »[17].

Dans cet extrait, cette chaleur envahissante, génératrice de malaise, évoque certainement aussi chez le lecteur sudiste, de façon métaphorique, le sentiment de malaise engendré par l'enchaînement d'actes racistes et brutaux, condamnés par une partie du pays. Welty elle-même explique ce sentiment de malaise dans l'un de ses ouvrages de critique littéraire : « Que doit faire l'écrivain du Sud de nos jours ? Faut-il qu'il se comporte différemment de ce qu'il a toujours fait ? Il y a eu des événements bouleversants, certains d'entre eux ont été incroyablement douloureux et humiliants. Et voici que s'y ajoute le sentiment de haine. Nous, gens du Sud, sommes, à l'heure actuelle, un peuple haï »[18].

C'est sur ce fond de malaise et de gêne qui colle à la peau que le personnage fait référence aux particularismes politiques locaux du moment : le rejet de la présidence Kennedy dont il parle de façon très méprisante, « ces Kennedy-là », le rejet du NAACP, organisation fondée en 1909 et dont l'action conjointe à celle d'autres organisations permettra d'aboutir à l'instauration des Droits Civiques en 1965. Par son rejet d'un gouvernement et de mouvements progressistes, il se place ostensiblement du côté des conservateurs et ne refuse d'ailleurs pas la peine de mort à laquelle il sera condamné s'il est arrêté :

---

15 *Ibid*., p. 603. « Il faut alors passer le carrefour des quatre chemins et partir vers l'ouest en direction de la Route Nathan B Forrest, passer le magasin de surplus, juste après l'auberge drive-in, le Kum Back, et le Village de mobile homes. »

16 *Ibid*., p. 604. « L'oiseau moqueur avait cessé de chanter. C'est dans mon sassafras qu'il avait chanté tout ce temps-là. »

17 *Ibid*., p. 606. « J'en ai tellement assez que tout soit si chaud au toucher ! Les clés du pick-up, le bouton de porte, les draps de lit, tout ça, c'est aussi chaud qu'un couvercle de fourneau. »

18 Eudora WELTY, *The Eye of the Story*, Londres : Virago, 1987, p. 155 (notre traduction).

> *Oh they may find me. May catch me one day in spite of 'emselves.* […] *May try to railroad me into the electric chair, and what that amounts to is something hotter than yesterday and today put together*[19].

La référence à la chaise électrique joue d'autant plus son rôle de détail réaliste pour le lecteur d'aujourd'hui qu'elle a actuellement disparu et a été remplacée par la mort par injection létale. Le lecteur d'aujourd'hui est donc immédiatement renvoyé au Mississippi des années soixante.

Autre détail réaliste car historique : l'arme du meurtrier. Le personnage de Welty abandonne son arme dans un buisson car, explique-t-il, elle le brûlait. Et il est vrai que l'arme du véritable meurtrier sera retrouvée dans un buisson et constituera une pièce à conviction lors de l'enquête.

Ainsi, fiction et réalité se mélangent de la même façon que se mélangent les voix. En effet, en se mettant dans la peau d'un Mississippien issu d'un milieu social plus défavorisé que le sien, l'écrivain adopte très souvent un anglais non standard, dont les références déictiques sont différentes de celles de l'anglais standard, anglais standard qu'elle adopte aussi parfois, venant ainsi jeter le trouble chez le lecteur qui ne sait plus qui parle réellement.

Commençons par l'anglais non standard. Il se caractérise ici par l'emploi de formes verbales non marquées : « *I reckon that's how I give myself the idea* »[20] ; « *Once, I run away from my home* »[21]. Dans ce cas, c'est le contexte d'après (c'est-à-dire la suite du texte) qui permet d'interpréter les formes verbales non marquées « *give* » et « *run* » comme étant des passés.

Mais on trouve aussi beaucoup de formes doublement marquées comme dans l'exemple suivant avec la double négation : « *No, it wasn't no bargain I'd struck* »[22]. Ou bien encore avec la double forme du prétérit : « *Why couldn't you waited* ? »[23].

À côté de cela, le discours du personnage est constitué de nombreux énoncés grammaticalement et syntaxiquement corrects, ce qui amène parfois le lecteur à se demander si l'énonciateur ne reproduit pas un discours déjà entendu qui se superposerait au sien. Par exemple, en anglais standard : « *Something darker*

---

19 « *Where Is the Voice Coming From* ? », *op. cit.,* p. 607. « Oh ils peuvent bien me trouver. Ils peuvent bien finir par m'attraper sans le faire exprès […] Ils peuvent bien essayer de m'envoyer sur la chaise électrique : j'aurai juste un peu plus chaud qu'hier et aujourd'hui. »

20 *Ibid*., p. 604. « C'est comme ça que m'est venue l'idée. »

21 *Ibid*., p. 607. « Une fois, j'ai fugué de chez moi. »

22 *Ibid*., p. 603. « Non, c'était pas le genre de marché que j'avais passé. »

23 *Ibid.,* p. 605. « Tu pouvais donc pas attendre ? »

than him, like the wings of a bird, spread on his back and pulled him down. He climbed up once, like a man under bad claws »[24].

Ce dernier extrait met en scène l'assassinat ou, plus précisément, les conséquences de l'impact de la balle tirée par l'assassin. Cet extrait est d'autant plus déroutant qu'il ne contient aucune connotation raciste et fait même appel à une certaine poésie. Quelle est donc la voix qui se cache derrière ce discours ? C'est ce à quoi nous nous proposons de réfléchir.

LA MULTIPLICITE DES VOIX

Pourquoi donc mélanger anglais standard et anglais non standard ? L'écrivain aurait-il du mal à se mettre dans la peau du meurtrier ? Welty aurait-elle présumé de ses forces ? Ou alors, le personnage ferait-il siennes d'autres voix, à son insu, puisqu'il avoue lui-même dans le cours de la nouvelle :

> *I've heard what you've heard about Goat Dykeman, in Mississippi. Sure, everybody knows about Goat Dykeman. Goat he got word to the governor's Mansion he'd go up yonder and shoot that nigger Meredith clean out of school, if he's let out of the pen to do it*[25].

Reprend-il donc les arguments d'hommes politiques locaux comme le laisse supposer son discours ? Il nie pourtant farouchement s'être laissé manipuler par les autres : « *I ain't no Goat Dykeman, I ain't in no pen, and I ain't ask no Governor Barnett to give me one thing* »[26].

De plus, la femme du meurtrier fait allusion à un journaliste qui manipulerait l'opinion publique en incitant ses lecteurs à tuer les défenseurs des Droits Civiques :

> *Well, they been asking that–why somebody didn't trouble to load a rifle and get some of these agitators out of Thermopylae. Didn't the fella keep drumming it in, what a good idea ? The one that writes a column ever'day ?*[27]

---

[24] *Ibid.,* p. 604. « Quelque chose de plus sombre que lui, on aurait dit des ailes d'oiseau, lui recouvrit le dos et l'alourdit. Il se redressa une fois, tel un homme soulevé par de puissantes serres ».

[25] *Ibid.,* p. 604. « J'ai entendu ce que vous avez tous entendu dire au sujet de Goat Dykeman, ici dans le Mississippi. Pour sûr que tout l'monde le connaît Goat Dykeman. Goat, il a reçu l'ordre du gouverneur d'aller là-bas et de tuer ce nègre, Meredith, pour plus qu'il mette les pieds à l'école, et comme ça on le laisserait sortir de taule. »

[26] *Ibid.,* p. 604. « J'ai rien en commun avec Goat Dykeman, je suis pas en taule, et j'ai pas besoin de demander au gouverneur Barnett de me donner quelque chose. »

[27] *Ibid.,* p. 605. « Tout l'monde se pose la même question. Pourquoi donc est-ce que personne prend un fusil pour virer ces agitateurs de Thermopylae ? C'est bien ce que ce type n'arrête pas

Ainsi le personnage se serait laissé séduire par un texte, un discours auquel il aurait emprunté des mots avant de les traduire en actes. Il aurait donc à sa façon proposé une suite à l'histoire suggérée par le journaliste, et l'accent mis sur le « je » dans le discours du meurtrier ne serait qu'une façon de s'approprier le discours des autres, malgré ses dénégations.

En proposant l'article du journaliste comme point de départ de tout un enchaînement d'événements menant au meurtre, Welty revient donc sur l'acte de lecture en lui-même. D'une certaine façon, elle nous propose une représentation métaphorique de la lecture : le lecteur (*i.e.* le meurtrier), après avoir lu l'histoire (l'article du journaliste), la continue, l'écrit, la réécrit à sa façon, lui donne la tournure qu'il souhaite.

Le mélange d'anglais standard et d'anglais non standard est encore plus déroutant lorsque son utilisation semble trahir la présence de l'écrivain elle-même dans le discours du meurtrier.

Lorsqu'elle s'exprime sur cette nouvelle dans des interviews, Welty admet son implication émotive et insiste sur les sentiments d'horreur et d'indignation que ce crime a provoqués en elle : « Ce que j'ai écrit venait de l'intérieur [...] de ce monde de haine dans lequel j'avais grandi et dont, c'est ce que je me disais, je pouvais parler en connaissance de cause ; ce que j'ai écrit venait du cœur et était engendré par un sentiment d'horreur »[28]. Welty, par le biais de la focalisation interne, cherche donc à faire comprendre combien les sentiments du meurtrier sont odieux. Ce faisant, elle prend des risques : elle contrevient à l'un de ses principes d'écriture, celui d'écrire en gardant une certaine distance par rapport à son personnage puisque la voix de l'écrivain refait surface à un moment de la nouvelle : « Mon tempérament aussi bien que mon instinct m'avaient prévenue que l'auteur, qui écrit poussé par sa propre urgence, reste et doit rester en retrait en tant que personne privée. Je souhaitais être non pas effacée, mais invisible, ce qui est, en réalité, une position de force. La perspective, la ligne de mire, le cadre de la vision – voilà ce qui crée une distance »[29]. Or la poésie de la description de la scène de l'assassinat que nous avons mentionnée précédemment[30], semble isoler, détacher ce court extrait du reste du texte, parenthèse déconcertante, à l'image de

---

de nous seriner aux oreilles ? Quelle bonne idée ! Tu sais, celui qui écrit l'article dans le journal tous les jours. »

28 Citée par Harriet POLLACK et Suzanne MARRS, *Did the Writer Crusade ? Eudora Welty and Politics,* Baton Rouge : Louisiana State UP, 2001, p. 112.

29 Eudora WELTY, *Les Débuts d'un écrivain*, *op. cit*., p. 161.

30 « *Something darker than him, like the wings of a bird, spread on his back and pulled him down. He climbed up once, like a man under bad claws* », p. 604. « Quelque chose de plus sombre que lui, on aurait dit des ailes d'oiseau, lui recouvrit le dos et l'alourdit. Il se redressa une fois, tel un homme soulevé par de puissantes serres ».

l'acte lui-même. Comme si, à ce moment bien précis, l'auteur suspendait son écriture et opérait un brusque retour vers son style personnel, comme pour voiler la dureté de l'acte. Un autre extrait, très court, semble faire entendre la voix de l'auteur. Il s'agit d'une phrase située peu avant la description du meurtre. Elle décrit la façon dont le meurtrier perçoit la présence de sa victime qui approche : « *That was him and bound to be him* »[31].

D'un point de vue lexical et grammatical, cette phrase correspond à un anglais standard : le choix de la périphrase « *bound to* » pour exprimer le caractère inévitable de l'événement, et la distribution de « *is* » sur chaque syntagme « *him* » et « *bound to be him* ».

Peut-être ces incursions de l'écrivain sont-elles bénéfiques à la nouvelle ? Peut-être est-il nécessaire de faire affleurer la voix de l'écrivain pour ne pas faire oublier le caractère fictionnel de cette nouvelle ? Une nouvelle écrite, rappelons-le, dans le but d'exorciser le choc ressenti par l'auteur et nombre de ses concitoyens, et dont le titre même « D'où vient la voix ? » traduit certainement la crainte de Welty d'être associée en tant que sudiste à la voix de la haine.

ꕥ

Au-delà des questionnements de Eudora Welty et de son mode d'écriture, nous aimerions, en conclusion, revenir sur ce qui a été réécrit, sur les faits historiques (ou supposés tels). Que s'est-il réellement passé ? Qui a tué Medgar Evers ? La réécriture de Welty est-elle proche de la réalité, rejoint-elle l'Histoire ?

Comme nous l'avons dit, Welty, en cherchant à comprendre, à trouver un sens à l'acte du meurtrier, a essayé de dresser un portrait sociologique et psychologique de ce dernier. Elle a donc réécrit l'histoire du meurtrier car la réalité, nous le savons, est beaucoup moins rationnelle que ce qu'elle avait imaginé, le véritable meurtrier, Byron De La Beckwith, étant un blanc parfaitement intégré à la société de Jackson, appartenant à la classe moyenne et n'ayant agi que par pure idéologie raciste. Il sera arrêté deux fois en 1964 et jugé deux fois la même année, mais ne sera pas condamné, grâce à des appuis politiques et à l'empathie suscitée par son acte chez certains Mississippiens. Le dossier sera néanmoins rouvert trente ans plus tard et Byron De La Beckwith sera finalement reconnu coupable et emprisonné en 1994. Étrange coup du sort, il mourra en prison en 2001, la même année que l'auteur, Eudora Welty.

Même si Welty s'est trompée dans ses conclusions concernant l'identité du meurtrier, on ne peut lui tenir rigueur d'avoir essayé de mener l'enquête à sa manière et d'avoir proposé une voix, la voix fictive du meurtrier, à défaut d'avoir pu

31 *Ibid.,* p. 604. « C'était lui, ce ne pouvait être que lui. »

proposer un visage. Là où l'auteur a cependant pu pécher, c'est dans sa conception même de la nature humaine, car toute idéologie exacerbée comme celle des membres du Ku Klux Klan par exemple comporte une forte part d'affect et donc d'irrationalité, bien loin des données et explications socio-économiques sur lesquelles elle s'est principalement appuyée. En tant qu'écrivain rationnel, Welty a cherché à reproduire chez le meurtrier le même type de raisonnement qu'elle, sans tenir compte du fait que les agissements humains n'obéissent pas nécessairement à du rationnel, notamment dans ce type d'acte.

BIBLIOGRAPHIE

BENVENISTE, Émile, *Problème de linguistique générale 1*, Paris : Gallimard, 1966.

BENVENISTE, Émile, *Problème de linguistique générale 2,* Paris : Gallimard, 1974.

BOLINGER, Dwight, *Meaning and Form,* Londres : Longman, 1979.

BOUSCAREN, Janine et CHUQUET Jean, *Grammaire et textes anglais. Guide pour l'analyse linguistique,* Paris : Ophrys, 1987.

JOLY, André et O'KELLY Dairine, *Grammaire systématique de l'anglais,* Paris : Nathan-Université, 1989.

MARRS, Suzanne, *One Writer's Imagination,* Baton Rouge : Louisiana State UP, 2002.

MURDOCH, Iris, *Metaphysics as a Guide to Morals,* Londres : Penguin, 1992.

PITAVY-SOUQUES, Danièle, *La Mort de Méduse. L'art de la nouvelle chez Eudora Welty,* Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1992.

POLLACK, Harriet et Suzanne MARRS, *Did the Writer Crusade? Eudora Welty and Politics,* Baton Rouge : Louisiana State UP, 2001.

RUBIN, Louis, *The History of Southern Literature,* Baton Rouge : Louisiana State UP, 1985.

VANDE KIEFT, Marguerite, *Eudora Welty,* New York : Twayne, 1962.

WELTY, Eudora, *The Eye of the Story,* Londres : Virago, 1987.

WELTY, Eudora, *Les Débuts d'un écrivain,* traduit par Michel Gresset, Paris : Flammarion, 1989.

WELTY, Eudora, « Where Is the Voice Coming From ? », *The Collected Stories of Eudora Welty,* New York : Harvest Book, Harcourt Brace Jovanovich, 1982.