



Cercles 23 (2012)

## L'ÉCRITURE GÉOLOGIQUE DE LA MÉMOIRE DANS LES ROMANS DE ROBERT PENN WARREN

GWEN LE COR

*Université de Paris 8  
Laboratoire Suds d'Amériques, Espaces Atlantiques*

Lors d'un entretien avec Ralph Ellison en 1957, Robert Penn Warren oppose un Sud ancré dans le temps et l'histoire (« the South got bogged down in history—in time ») et dont il se revendique,<sup>1</sup> à un Nord qui serait, à l'inverse, atemporel et an-historique (“the North got bogged down in non-history—non-time”. *Robert Penn Warren Talking* : 41). Imprégné de passé et d'histoire, le Sud est peut-être surtout emprunt de mémoire. Comme le souligne Paul Carmignani « La remémoration et l'exploration du passé jouent, dans la fiction sudiste, un rôle prépondérant » [48].

Ce poids singulier de la mémoire façonne à bien des égards l'œuvre de Robert Penn Warren. *World Enough and Time* débute par une phrase programmatique : “I can show you what is left” (*World Enough and Time* : 3). Le roman se présente comme un jeu de fouilles, et s'ouvre sur l'image d'un narrateur devenu paléontologue, qui tente de reconstruire le passé :

---

<sup>1</sup> Robert Penn Warren se définit comme un écrivain sudiste (“Warren has repeatedly said that he remained a Southern writer”. Woodward : 231) et affirme n'avoir jamais envisagé d'écrire sur autre chose que sur le Sud (« It never crossed my mind when I began writing fiction that I could write about anything except life in the South ». *Talking with Robert Penn Warren* : 28).

Puzzling over what is left, we are like the scientist fumbling with a tooth and thigh bone to reconstruct for a museum some great, stupid beast extinct with the ice age. [*World Enough and Time* : 3-4].

La métaphore paléontologique est séduisante. Elle identifie le travail du narrateur à une œuvre de reconstruction. Ce travail du narrateur est aussi celui de nombre d'autres personnages. Mais c'est, à mon sens, Jerry Calhoun, narrateur-géologue de *At Heaven's Gate* ("He was, or had been, a geologist". *At Heaven's Gate* : 10) qui fournit l'image la plus probante pour décrire le fonctionnement de la mémoire dans les romans de Warren. Le géologue est celui qui explore les traces laissées par le passé dans les roches. Dans le Sud de Robert Penn Warren, le passé n'est jamais complètement passé, il affleure toujours, ou pour reprendre la remarque de Gavin Stevens dans *Requiem for a Nun* de William Faulkner : "The past is not dead, it is not even past" [*Requiem for a Nun* : 81].

La mémoire géologique est donc d'abord celle des strates, de la superposition du passé et du présent. Mais si les romans nous donnent à voir l'empreinte du passé, la trace tend toujours aussi à s'effacer. Warren nous livre des récits imprégnés de mémoire et d'oubli. La mémoire géologique est enfin l'inscription du personnage dans la durée. Le temps géologique invite à une exploration lente. Le temps se ralentit et s'étire au point de s'arrêter pour laisser la place à la mémoire. Le ralentissement du temps à l'échelle géologique façonne alors l'écriture elle-même.

### **Stratigraphie.**

Le début de *At Heaven's Gate* offre une première piste de lecture. Jerry Calhoun, le narrateur-géologue, décrit la vallée telle qu'il la perçoit depuis l'avion dans lequel il se trouve. Le regard du géologue est la donnée fondamentale.

That great valley, and the hills themselves, had lain—how many thousand years ago—under the suffocating mass, and undifferentiating thread, of water. It had been a lightless slime, receiving ... the sediments and wastage of a life above. ... He had seen the shell in the limestone which had once been slime, the print of the frond, its delicacy unimpaired. He had chipped these things out of the stone with his hammer. ....

He was, or had been, a geologist.

Now he looked down upon the valley, and the late light, layered, striated, and rippling, was like the substance of a crystalline sea which had risen again, on the instant, to drown the valley, but had done so with such subtlety that not a single item of its cunning and laborious perfection had been altered. He

drifted effortlessly over these things, curious and detached, as once, when on a vacation in Florida, he had peered through the glass of a boat bottom at the glimmering intricacies of the world below.

But, presently, he would go down into this world. [*At Heaven's Gate* : 10]

L'angle d'approche géologique ne s'explique pas d'emblée. Loin d'être fasciné par le passé, Jerry Calhoun le fuit. Il abandonne son travail de géologue et tourne le dos au passé. Cette fuite dans le présent en fait un personnage à la dérive ("drifted effortlessly"). Il rejoint en cela toute une galerie de personnages dans les romans de Warren qui dérivent dans un présent coupé de tout passé. C'est le cas, par exemple, de Jack Burden, le narrateur de *All the King's Men* ("God have mercy on the mariner". *All the King's Men* : 2) ou de Bradwell Tolliver dans *Flood* ("drifting on the slab". *Flood* : 5). Le regard du géologue est ce qui initie l'ancrage du personnage : "But, presently he would go down into this world." La plongée dans le monde se fait donc par exploration géologique.

Warren tisse sa métaphore au fil des romans. Le présent et l'oubli sont mécaniques et aquatiques, alors qu'inversement la mémoire a la solidité des roches. Les personnages à la dérive apparaissent ainsi le plus souvent à bord d'avions (comme dans l'extrait ci-dessus) ou de voitures (dans *Flood* et *All the King's Men*), associant modernité et oubli aquatique. Inversement la mémoire s'inscrit au cœur de la roche ("He had chipped these things out of the stone with his hammer"), et sa solidité est le garant de souvenirs/fossiles intacts ("the shell in the limestone ... its delicacy unimpaired"). L'origine de l'image est sans doute à chercher dans l'appartenance de l'auteur au groupe des *Agrarians*, mais ce qui m'intéresse surtout ici est la forme que prend la mémoire dans son œuvre. Dans l'extrait cité plus haut, le personnage s'attache à décrire le lit sédimentaire. La narration s'arrête sur une lumière qui découpe la vallée en strates ("layered, striated"), et le narrateur s'attarde sur des dépôts de particules sédimentaires qui servent de support enregistreur au passé ("It had been a lightless slime, receiving ... the sediments and wastage of a life above"). La métaphore géologique est double. Elle dit l'importance du passé, et attire notre attention sur les strates temporelles.

Cette observation stratigraphique initiale fournit la clef du roman. Le regard du géologue découpe en strates tout ce sur quoi il s'arrête, du mur au personnage lui-même : "Under the paper there was the old wall, secret, aware, with eyes to see the old Jerry Calhoun under the new" [386]. Et c'est sans doute là l'essentiel. Passé et présent se construisent par couches successives (*layered*). C'est du reste bien en termes de strates temporelles superposées que Warren envisage la

temporalité dans le Sud : “the present event and the past event somehow overlap in what was like a double-exposure photograph almost” (*Talking with Robert Penn Warren* : 124]. Cette photographie simultanée du passé et du présent trouve pour lui son origine dans les récits (“the tale told”. *Talking* : 124) qui font vivre le passé dans le présent :

The sense of the present and the sense of the past are somehow intertwined constantly. This was a cultural factor in the South; the telling of tales was part of it. (*Talking* : 124]

Des couches géologiques à la superposition photographique, Warren construit une temporalité où passé et présent coexistent.

Tous ses romans portent la trace de cette superposition / sédimentation. L'image d'un moi stratifié apparaît dès *Night Rider*, le premier roman de Warren. Perse Munn compare son être à un négatif où auraient été superposés plusieurs clichés : “thinking that the self he remembered, ... and the later self were nothing more than superimposed exposures on the same film of a camera” [*Night Rider* : 93]. Dans *All the King's Men* les plafonds s'écaillent pour révéler un moi plus ancien, et il nous faut écarter des voiles pour retrouver l'identité du personnage [*All the King's Men* : 118-119]. L'idée clef derrière ces moi-oignons est celle d'un passé enseveli sous le présent, d'un passé pouvant ressurgir à tout moment. “Nothing is lost ever lost”, la phrase revient comme un leitmotiv dans toute l'œuvre de Warren.<sup>2</sup>

### Effets de lave

*Band of Angels* touche au cœur de la métaphore. Lorsque la narratrice découvre la double identité d'un des personnages (“Lieutenant Oliver Cromwell Jones was Rau-Ru”. *Band of Angels* : 218), deux images se superposent dans son esprit : d'une part celle du lieutenant/ Rau-Ru dans le présent du roman, et de l'autre l'image

---

<sup>2</sup> Outre les romans, la phrase apparaît dans la poésie, entre autres dans “Original Sin: A Short Story” (“Oh, nothing is lost, ever lost! At last you understood”) et dans *Brother to Dragons* (“For nothing we had,/ Nothing we were/Is lost”. *Brother to Dragons, A New Version*, 1979 : 120).

gravée dans sa mémoire du personnage tel qu'il était en quittant le domaine de la *Pointe du Loup*.

Rau-Ru had walked that afternoon at Pointe du Loup, so long ago—leaving the form of Prieur-Denis on the floor, leaving my voice calling after him. Yes, he had walked away to be fixed in the uniqueness of the past event, to be left fixed in the darkness of the past, as I have read of the bodies at Pompeii caught in the descending darkness of the volcanic ash. [*Band of Angels* : 218].

Ce qui nous retiendra c'est l'image de Pompéi et l'idée qu'elle véhicule d'un pan de passé conservé dans la lave. Dans *Le délire et les rêves dans la « Gradiva »* de W. Jensen, Sigmund Freud décrit l'ensevelissement de Pompéi comme « une disparition-conservation du passé » [193-194]. Et c'est bien de cela qu'il s'agit ici. La narratrice laisse surgir l'image de Rau-Ru ("that moment of recognition" : 218 ; "that frozen instant of recognition" : 219), mais l'efface aussitôt : "But I was saying : 'And I am very glad to meet you, Lieutenant.' I denied the past" [219].

*A Place to Come To* fait également appel à l'image des cendres volcaniques ("ashes") pour dire cette « conservation-disparition du passé ». La référence à Pompéi permet de dire, dans un même souffle, la présence et l'absence : "plaster casts at Pompeii of men who died" [175]. Si les moules en plâtre traduisent l'absence des êtres qu'ils représentent, ils les évoquent aussi. Par ce double mouvement de conservation et de mort ("didn't even miss a beat as the ashes fell", 175), les cendres volcaniques disent donc la tension d'une mémoire qui serait à la fois inscription et oubli.

L'idée d'une « disparition-conservation » du passé est particulièrement probante pour décrire le fonctionnement de la mémoire chez Robert Penn Warren. L'imagerie archéologique des corps pris au piège de la lave que l'on retrouve à la fois dans *Band of Angels* ("the bodies at Pompeii caught in the descending darkness of the volcanic ash") et dans *A Place to Come To* rejoint en effet à bien des égards l'image des strates géologiques. Si le passé est enfoui sous les couches sédimentaires, il est pourtant aussi étonnamment présent. Tels des archéologues ou des géologues, les personnages doivent alors travailler le présent pour toucher du doigt le passé.

Les deux imageries diffèrent cependant légèrement. Avec la lave, Warren capture un fragment de passé, alors qu'avec la métaphore géologique c'est la continuité qui prime. Dans une étude géologique intitulée *Les roches, mémoire du temps*, Georges Masclé envisage les roches comme supports enregistreurs du temps [7]. Il oppose le « temps-durée »

tel qu'il est conservé dans les roches sédimentaires, au « temps-instant » [5]. Selon lui dans les roches magmatiques « c'est ... le 'temps-instant' et non le 'temps-durée' qui est conservé » [91]. Cette distinction issue de la géologie est singulièrement convaincante pour les romans de Robert Penn Warren. Dans "The Use of the Past", Robert Penn Warren s'appuie d'ailleurs sur une conception du temps similaire, et oppose sur le même mode, le temps-fragment ("fractured time"), à un temps qui s'inscrit dans la durée ("overarching time") :

the study of the past gives one a feeling for the structure of experience, for continuity ... And it might be argued that without this gut feel for overarching time, as contrasted with fractured time, there can be no true sense of identity. [50]

La mémoire géologique est ce qui permet l'inscription dans la durée.

Revenons sur les deux imageries initiales, la lave et les sédiments, et sur les deux temporalités qu'elles sous-tendent. Dans un ouvrage intitulé *Mémoire et Création poétique*, John Jackson envisage la mémoire sous deux angles à la fois contradictoires et complémentaires, à savoir, d'une part le fait que « la mémoire fragmente, qu'elle ne garde d'un épisode, d'un événement donné, qu'un fragment », et d'autre part sa capacité à lier, à « rétablir une continuité dans le discontinu » voire même à « créer une continuité entre les fragments aléatoires qu'elle a sélectionnés » [52-53]. À suivre cette analyse, l'imagerie archéologique et l'imagerie géologique permettent de prendre en compte les deux pans de la structure mémorielle.

### **Disparition-conservation du passé**

*Flood* réunit les deux temporalités. D'une part le roman met en scène un fragment de mémoire lié à la disparition de la ville de Fiddlersburg sous les eaux (" he had seen a paragraph in a newspaper saying that a little town in Tennessee, dating from pioneer times, would be inundated for a great new dam". *Flood* : 101). D'autre part, l'ambiguïté du terme "flood" en anglais—à la fois déluge et inondation—permet de superposer l'inondation annoncée de Fiddlersburg et le déluge biblique. Le déluge nous place dans une forme de pérennité temporelle ("over-arching time") qui fait pour Warren l'intérêt de la mémoire. *Flood* est donc à la fois événement et inscription dans la durée.

L'élément aqueux est pour Warren, nous l'avons vu, synonyme d'oubli. Pourtant, l'eau diluvienne permet de faire resurgir tout un pan

de mémoire. *Flood* oscille alors entre mémoire et oubli. Cette double polarité de l'eau mérite qu'on s'y arrête.

L'eau est un matériau qui absorbe. Elle absorbe la vie, les lieux, les personnages et même les sons. De manière classique, l'inondation est d'abord une disparition en forme de noyade ("the towns, they ought to have been drowned out long back". *Flood* : 113 ; "Never a place—or a society, for that matter—didn't deserve drowning". *Flood* : 48). Mais le déluge est ici avant tout un déluge de silence ("flood of silence" : 411). L'eau étouffe les sons, efface toute parole ("sinking into a silence". *Flood* : 186). Elle couvre la voix des personnages ("Brad fell silent ... Brad fell silent ... He fell silent again ... Brad fell silent". *Flood* : 118-119), et menace de plonger les personnages dans l'oubli ("oblivion's deepening veil". *Flood* : 101). Par effet de contamination, le paysage perd alors sa voix ("the land to the west looked mute". *Flood* : 113).

La mémoire a besoin de récits. L'eau efface les souvenirs : "soon water would seal over Fiddlersburg, with no trace" [*Flood* : 421]. De manière ironique, Yasha Jones, le producteur Hollywoodien, aspire à un « silence du bonheur » à contre-emploi complet par rapport au film qu'il est venu tourner.

Si au premier abord, l'eau diluvienne se situe du côté de l'anéantissement et du silence, elle permet pourtant de révéler un passé oublié. De manière emblématique, les obsèques aquatiques de la ville ("The funeral of Fiddlersburgh", *Flood* : 423) sont des funérailles inversées puisque Brad Tolliver revient à Fiddlersburgh pour déterrer le corps d'Israel Goldfarb et de son père :

*Old Goldfarb—anybody move body ?—  
Att'd of town toward exhumation?—theme?  
NB check program of exhumation?  
Gov subsidy? General? Selective ?  
Gosh, he thought, a man forgets things. [Flood : 19]*

De même, pour Miss Pettifew, le Déluge permet d'exhumer son passé, au sens propre comme au figuré. Elle déterre son bébé mort-né, et met ainsi à jour son secret [*Flood* : 49]. Les personnages sont décrits comme étant en quête ("I am hunting something. I am hunting the stone of Old Izzie Goldfarb". *Flood* : 86), et ce qu'ils cherchent c'est à déterrer le passé, à s'en souvenir.

Le déluge est donc aussi un déluge de mémoire : "in this flood of moonlight and memory" [*Flood* : 54]. L'expression intrigue, elle évoque le

leitmotiv sudiste *moonlight and magnolias*, mais procède par déplacement en jouant sur l'allitération en « m » pour remplacer le mythe (*magnolias*) par la mémoire (*memory*). En ce sens ce déluge permet de revenir sur le mythe sudiste (*moonlight and magnolias*), mais le réécrit dans le même temps, pour redonner à la mémoire une place centrale. L'inondation de Fiddlersberg est alors un catalyseur de récits. Le roman relaye les récits inachevés des personnages, et la trame romanesque se tisse à partir de la polyphonie des voix des personnages.

Brad Tolliver-personnage, revenu à Fiddlersburgh pour écrire le scénario d'un film sur la disparition de la ville, est aussi l'auteur d'un recueil de nouvelles au titre programmatique *I'm Telling You Now*. Si le recueil de nouvelles ne voit jamais le jour dans la diegèse, Brad Tolliver-narrateur prend le relais du récit inachevé du personnage, et se fait l'écho de cette compulsion de dire. Comme nombre de personnages des romans sudistes, et à l'instar de Quentin Compson dans *Absolom, Absolom!* de William Faulkner, il éprouve le besoin de revenir sur son passé : "Tell about the South".

Dans un ouvrage consacré aux *Formes de l'oubli*, Marc Augé souligne que « la mémoire elle-même a besoin d'oubli » [7], sans doute est-ce cela que Warren aura voulu transcrire. À l'instar de la lave, telle que la décrit Freud, l'eau diluvienne de Warren est « conservation-disparition » du passé, elle ensevelit les souvenirs pour mieux en conserver la trace. Le roman prend alors la forme d'une archéologie/géologie du passé.

### *I'm Telling You Now*, le temps à l'échelle géologique

Pris au piège de la lave ou de l'eau, le Sud tel que le décrit Warren est un lieu où le temps s'est arrêté : "There is no time in Fiddlersburg" [*Flood* : 235], "Fiddlersburg is the place where God just forgot to wind His watch" [48]. Pourtant comme le montre *The Cave*, Warren ne propose pas une photographie figée d'un fragment de passé :

Time, as a matter of fact, had stopped, because of some mysterious element in the scene—the smoke veil, or the neck-jerk—made a cold fantasy come alive. It came alive out there in the stunning, shattering, noiseless collision of the dimension of Time and non-Time. [*The Cave* : 45]

Le récit permet un changement de point de vue et déploie le temps. A l'instar de ce qui se passe pour l'archéologue de la *Gradiva* de Jensen, l'arrêt sur image ("Time...had stopped") permet à la rêverie de prendre



vie (*come alive*). Le même processus est à l'œuvre dans *Flood*. Si le temps diégétique s'arrête<sup>3</sup> ("The clock, above the maples, was frozen at 8:35". *Flood* : 350), il est aussi et surtout déployé par la narration. Warren ralentit le mouvement, propose, en quelque sorte, un film au ralenti de la destruction de Fiddlersbug, et de celle du Sud.

"It's funny," Cottshill said, "why things do fall down here. You think of things falling down, decaying, as something that happens in Time—the category of Time. But why do things fall down in a place where there isn't any Time?" [*Flood* : 48]

La contradiction apparente attire notre attention sur le mécanisme à l'œuvre. Warren rend le processus visible : il l'immobilise dans le non-temps et le déploie tout à la fois ("the process of flaking was visible in that timeless light in his head". *Flood* : 89 ; "non-Time", *The Cave*). "Flaking", "decaying", les verbes en -ing réintroduisent de la durée dans le non-temps. Au lieu de nous proposer une photographie figée, les formes verbales étirent l'instant. Au final, c'est l'échelle temporelle qui change : l'eau monte ("The water ... they say it is rising" : 408) mais la progression semble intemporelle. Le ralentissement du temps laisse alors surgir la mémoire.

Comme nous le rappelle Paul Carmignani, le Sud « est un topos, un lieu de langage » [85]. L'imagerie archéologique ou géologique de la mémoire est donc à la fois liée à l'acte imaginaire qui la crée, et liée à l'écriture elle-même. *I'm telling you now*, le temps se dilate et sa lenteur façonne l'écriture sudiste.

Le début de *A Place to Come To*, le dernier roman de Robert Penn Warren, permet de clarifier notre propos. L'avancée lente du chariot dans le premier chapitre [1] imprime au récit le rythme lent qui le caractérise. Joseph Blotner, à l'image de nombre de critiques, regrette une longueur qu'il juge excessive :

*A Place to Come To* is a long novel that seems longer than it is. This is due in part to the time span and the intricate plot, but more than one section asks for compression or deletion. [Blotner : 436]

---

<sup>3</sup> Toutes les horloges de la ville semblent être figées : "The clock said 4:22, but nobody in the world, knew what day it had stopped, whether it had been daylight or dark. He thought of the clock on the courthouse down town, and thought that nobody knew what day it had stopped either, whether daylight or dark. The world was full of clocks that had stopped and nobody cared" [*Flood* : 386].

Pourtant, le sentiment de longueur d'une narration qui s'attarde et s'étire participe de la visée de l'auteur, à savoir reproduire la lenteur et la distension temporelle. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner la mise en marche du récit telle que la signale le chariot.

We were there in the wagon ... The wagon was grinding slow on the gravel. [*A Place to Come To* : 8-9]

I remember distinctly the retarded, inexorable grind of the gravel under the iron tires, a sound that seemed to declare some irreversible process in which we were trapped, as though we were coffee beans dropped in a coffee grinder as big as the world. [10]

So that was the way we moved to Dugton, on a hot afternoon, with the wagon no longer grinding on gravel ... but at last moving on tarred pavement ... and on past the streets ... and on across the Square ... and on past houses. [12]

Le mouvement du chariot est une avancée continue et laborieuse ("grinding ... on"<sup>4</sup>) qui se caractérise avant tout par sa lenteur ("slow", "retarded"). Warren étire l'instant pour lui donner de l'épaisseur. "Grind" est alors à la fois référence aux roues qui broient le cou paternel, reflet de la circularité du chapitre et du roman, qui ramène le personnage à son point de départ—"Dugton, Claxford County, Alabama"—et enfin symbole d'une mise en mouvement de la narration. Ce processus inexorable ("inexorable process") dans lequel Jed Tewksbury affirme être pris, est aussi en effet celui du roman qui amène le lecteur du premier chapitre à la conclusion.

Dans le dernier extrait, Warren prend appui sur le « on » de "grinding on gravel" et de "moving on tarred pavement" pour dessiner au-delà de la position (*on gravel, on pavement*) l'image d'une trajectoire (*grinding on, moving on*), et dérouler ensuite la phrase au rythme de cette avancée : "on ... and on, ... and on ... and on" [12]. Ce qui prime dans la répétition, c'est le lien établi entre le mouvement lent du chariot et celui de la syntaxe, un peu comme si la phrase était mise en mouvement par l'avancée des roues. La longueur de la phrase, qui se déroule semble-t-il indéfiniment ("on ... and on, ... and on") et que les conjonctions de coordination ("and") viennent encore étirer, reflète

---

<sup>4</sup> Derrière l'écrasement du gravier "grinding ... the gravel" c'est en effet aussi l'image d'une avancée, "grind on", qui point.

l'étirement temporel attribué plus tôt au chariot. Le double aspect d'une phrase qui se veut à la fois trajectoire ("we moved to Dugton" : 12) et étirement temporel traduit au niveau syntaxique la construction même du roman, à savoir la lente progression de la narration ("grind") vers le point ultime qu'est l'inscription entre deux tombes.

Cette lente progression du chariot et de la phrase n'est pas sans rappeler la charrette de Lena Grove dans *Light in August* de William Faulkner. L'écriture sudiste avance lentement, se déroule au ralenti.

backrolling now behind her a long and monotonous succession of peaceful and undeviating changes from day to dark and dark to day again, through which she advanced in identical and anonymous and deliberate wagons as though through a succession of creakwheeled and limpeared avatars, like something moving forever and without progress across an urn.

[*Light in August* : 7-8]

L'image de l'urne impose un dernier détour. La circularité du mouvement nous renvoie au "coffee grinder" de *A Place to Come To*. Le lecteur est comme pris au piège ("trapped, as though we were coffee beans") de la narration. Le mouvement circulaire est celui d'une mémoire qui fonctionne en boucle, et revient (*backrolling*) inexorablement ("moving forever", "irreversible process") sur le passé.

Pierre Janet associe récit et mémoire. « L'écriture est un phénomène de mémoire », nous rappelle-t-il. Inversement, la mémoire laisse son empreinte sur l'écriture, façonne les pages sudistes. Robert Penn Warren propose une lecture palimpseste, où à l'image du Sud, plusieurs strates temporelles coexistent. Le choix d'une écriture en prose n'est sans doute pas indifférent. Le temps romanesque permet de dérouler lentement la mémoire au fil des pages. Pour Warren, en effet, le Temps ne s'écoule jamais, il se déploie.

Le poème "There's a grandfather's clock in the hall" illustre *a contrario* notre propos :

There's a grandfather's clock in the hall, watch it closely. The minute  
hand stands still, then it jumps, and in between jumps there is  
no-Time,  
And you are a child again watching the reflection of early morning sunlight  
on the ceiling above your bed,

[*Or Else — Poem/Poems* : 80-81]

À l'instar des romans le souvenir naît ici de l'intemporalité ("no-Time"). La réminiscence surgit entre les sauts de l'aiguille, et prend forme, littéralement, entre les sauts du vers. Elle naît de la rupture de continuité

du vers. Dans les romans de Warren, le même processus est à l'œuvre, mais ce qui prime dans la prose, à l'inverse, c'est la continuité de la page pleine. Si la mémoire s'inscrit au cœur de la syntaxe, elle se déploie, non dans les sauts du vers, mais dans la lenteur qui caractérise l'écriture sudiste. Au final, Warren ralentit le temps à l'échelle géologique, et imprime à sa prose un rythme lent qui nous incite à nous attarder sur les pages, à ralentir la lecture pour synchroniser son rythme et celui du Sud.

### Références

- AUGE, Marc. *Les formes de l'oubli*. Paris : Éditions Payot et Rivages, 1998.
- CARMIGNANI, Paul. *Les portes du Delta : Introduction à la fiction sudiste et à l'œuvre romanesque de Shelby Foote*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 1996.
- FAULKNER, William. *Absolom, Absolom!* New York: Random House, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Requiem for a Nun*. New York: Random House, 1951.
- JACKSON, John E. *Mémoire et Création Poétique*. Paris : Mercure de France, 1992.
- JANET, Pierre. *Évolution de la mémoire et de la notion de temps*. Leçons au Collège de France 1927-1928. Paris : Chahine, 1928.
- FREUD, Sigmund. *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. [1907] (trad. de l'allemand par J. Bellemin-Noël, éd. J.-B. Pontalis). Paris : Gallimard, 1986.
- MASCLE, Georges. *Les roches mémoire du Temps*. Collection Grenoble Sciences, Grenoble : EDP sciences, 2008.
- ROUSSEAU, Marie-Claude (dir). *Mémoire, traces, récits volume 2 : Représentation et intertextualité*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- TADIE, Jean-Yves & TADIE, Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris : Gallimard, 1999.
- TEYSSANDIER, L. ; DORANGEAON, S. ; DELOGU, C., et al. *La mémoire et ses traces dans la littérature de langue anglaise*. Publication du centre de recherche sur l'imaginaire dans les littératures de langue anglaise. ÉPURE, Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 1995.
- WARREN, Robert Penn. *Night Rider*. [Boston: Houghton Mifflin Company, 1939.] Édition de référence. New York: Bantam Books, Inc., 1968.
- \_\_\_\_\_. *At Heaven's Gate*. [New York: Harcourt, Brace and Company, 1943.] Édition de référence. New York: New Directions Publishing Corporation, 1985.

- \_\_\_\_\_ *All the King's Men*. [New York: Harcourt, Brace and Company, 1946.] Édition de référence. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- \_\_\_\_\_ *World Enough and Time : A Romantic Novel*. New York: Random House, 1950.
- \_\_\_\_\_ *Band of Angels*. New York: Random House, 1955.
- \_\_\_\_\_ *The Cave*. [New York: Random House, 1959] Édition de référence. New York: The New American Library, Signet Books, 1960.
- \_\_\_\_\_ *Flood: A Romance of Our Time*. New York: Random House, 1964.
- \_\_\_\_\_ *A Place to Come To*. New York: Random House, 1977.
- WATKINS, Floyd C., John T. Hiers & Mary Louise Weaks. *Talking with Robert Penn Warren*. Athens : University of Georgia Press, 1990.
- WOODWARD, C. Vann. *The Future of the Past*. New York: Oxford University Press, 1989.