

## Un récit qui brûle : la rumeur

(À propos de *Septembre ardent*<sup>1</sup> de William Faulkner)

Jérôme Meizoz

Rumeur — brume des bruits qui  
meurent au fond des rues.

Michel Leiris

LORSQU'UNE RUMEUR DONNE SA FORME À UN RÉCIT, toute la narration en porte la trace. Surviennent les questions : quelle place le récit laisse-t-il au *dialogue*, central dans le développement de celle-ci ? Comment la rumeur prend-elle corps au long de la chaîne discursive ? La rumeur appelle-t-elle des modalités narratives particulières, si oui lesquelles ? Autant de réponses à chercher dans *Septembre ardent* de William Faulkner.

Pourquoi Faulkner, d'abord ? À lire cet auteur, on remarquera qu' à l'origine de ses récits se trouvent une foison d'histoires, de potins, de commérages circulant dans la communauté de Jefferson, cadre de ses livres. De nombreux récits reprendront d'ailleurs par la suite, sous l'influence de Faulkner, le principe polyphonique de la rumeur, notamment dans la mouvance du "Nouveau Roman" (Pinget, *Le Libera*, 1968, Duras, *Le ravisement de Lol V. Stein*, 1964). Le récit faulknérien émerge souvent d'une parole galopante, d'un tissu de ragots dont la dense toile assure un contrôle social spontané (Elias 1985 : 23—24). Cette parole de commérage est spéculative : elle ne cesse de masquer ses failles, de combler ses incertitudes.

La rumeur suscite un mouvement d'enquête qui se manifeste avant tout dans le *travail du langage*, par « l'élaboration d'une nouvelle en récit » (Reumaux 1990 : 145). Raconter une rumeur est donc une méthode d'investigation. Car celle-ci constitue pour le groupe un défi à l'intelligibilité. On verra que, chez Faulkner, le

---

<sup>1</sup> Traduction de Maurice-Edgar Coindreau (1939).

travail d'enquête auquel se livrent les personnages s'étend au lecteur lui-même qui, par le biais de la focalisation interne, négocie en même temps qu'eux les informations qui surgissent comme « texte à déchiffrer ».

## 1. RUMEUR ET TEXTE LITTÉRAIRE : *SEPTEMBRE ARDENT*

### 1.1. LE TITRE ET LA MÉTAPHORE

*Septembre ardent* est la traduction de *Dry september*. Cet indice climatologique n'a en apparence rien à voir avec le thème de la nouvelle. Pourtant on est surpris de la fréquence des notations de chaleur (« l'air vicié », « tachée de sueur », « ce sacré temps », « l'air était lourd et mort », etc.). Autre fait significatif, la nouvelle se termine sur Mc Lendon en sueur cherchant la fraîcheur de la nuit :

Il était de nouveau en sueur. Il se pencha, chercha furieusement sa chemise. Il finit par la trouver, et, s'étant épongé le corps, il resta debout, haletant, le corps pressé contre le grillage poussiéreux. Pas un mouvement, pas un bruit, pas même un insecte. On eût dit que le monde obscur gisait, abattu, entre la pâleur froide de la lune et l'insomnie des étoiles. (1939 : 293)

Dès l'incipit, les indices climatologiques tirent leur sens par comparaison à la rumeur :

(0) Dans le crépuscule sanglant de septembre, regain de soixante-six jours sans pluie, la rumeur ou l'histoire, peu importe, courut comme le feu dans l'herbe sèche [...].<sup>2</sup>

Ainsi le feu est à l'herbe sèche ce que la rumeur est à la population de Jefferson. L'analogie *épidémique* présente ici relève presque du *topos*, tant elle caractérise le discours sur les rumeurs (Kapferer 1990, Reumaux 1990). En cette saison, les incendies progressent d'autant plus vite que la terre est « sèche ». Ce terme — présent dans le titre original *Dry september* — suppose un « climat » (le terme prend souvent ce sens figuré) favorable à la

---

<sup>2</sup> À propos de la numérotation utilisée pour les citations de l'incipit de *Septembre ardent*, voir l'annexe à ce travail, pp. 14—15.

diffusion d'une rumeur. Sécheresse, dégâts aux cultures, dévitalisation et repli sur soi, peur. Voilà que la mentalité de Jefferson permet de filer la métaphore. La rumeur, c'est le feu, « l'actualité brûlante » (comme on dit volontiers) : épidémique, dévastatrice, porteuse de mort, délicate à manipuler au risque de s'y « brûler les doigts ». On mesure mieux ainsi l'extension potentielle du premier adjectif de la nouvelle : « sanglant » (0).

Le texte invite, en effet, à filer la comparaison dans d'autres directions. On a affaire, dès le titre, à une symbolique très générale de la *chaleur* (sueur, feu, fièvre) capable de produire de la signification dans les niveaux les plus locaux du texte.

## 1.2. DE L'INDÉFINITION À LA FORME PAR LE RÉCIT

Françoise Reumaux notait que des bruits informes à la rumeur achevée avait lieu tout un travail collectif : « l'élaboration d'une nouvelle en récit » (1990 : 145). La rumeur comme phénomène interdiscursif donne ainsi lieu à des ébauches de narration propres à configurer les faits en une interprétation collectivement validable. Cette *mise en forme* qui mène au récit étoffé de faits supposés et épars constitue la véritable genèse de la rumeur. Et cette genèse apparaît dans la séquence dialogale de *Septembre ardent* sous une forme polyphonique :

(0) [...] Quelque chose concernant Miss Minnie Cooper et un nègre. Attaquée, insultée, terrorisée : personne ne savait exactement ce qui était arrivé, parmi les hommes qui, ce samedi-là, emplissaient la boutique du coiffeur [...].

(1) — Sauf que ce n'était pas Will Mayes, dit un des garçons coiffeurs. C'était un homme entre deux âges, un homme mince, couleur de sable, avec une figure douce.

On remarquera d'abord l'indéfini « quelque chose », le « personne ne savait [...] ce qui était arrivé ». Les propos sont narrativisés et rendus de façon elliptique. Trois participes à valeur passive, disposés en une phrase paratactique, suffisent à résumer les actes imputés à « un nègre » non identifié : « Attaquée, insultée, terrorisée : personne ne savait exactement ce qui était arrivé [...] ». Ces verbes sont les noyaux condensés d'actions dont le récit de rumeur aura à rendre compte. En effet, quelques pages plus

loin Mc Lendon en délivre le contenu définitif qui prévaudra à son acte justicier : « [...] Vous laissez *un* nègre violer *une* blanche dans les rues de Jefferson ? » (p. 30, je souligne).

Quoique résumé, le micro-récit contenu dans la question de Mc Lendon vient combler l'indéfinition du « quelque chose » initial. Il ajoute toutefois un quatrième verbe « violer » qui donne corps aux soupçons de départ.

L'indéfinition originelle, propre à la rumeur, est ici reproduite dans le point de vue du narrateur qui redouble l'ignorance des gens. Il en dit même moins, parfois, que n'en savent les acteurs eux-mêmes. Il oscille donc entre la focalisation *interne* et *externe*. Comme toujours chez Faulkner, le lecteur vit l'histoire racontée au rythme des personnages sans jouir d'aucun avantage informationnel sur eux. Il est ainsi plongé au cœur de la rumeur.

Rien de cela dans la plupart des rumeurs dont fait part la presse : dans *Le Monde* du 7 juin 1969, celle d'Orléans était narrée en focalisation *zéro*, ou perspective omnisciente : la rumeur y était désamorcée et non reproduite, et son aspect pragmatique s'en trouvait presque annulé, contrairement à la rumeur faulknérienne.

## 2. COMMENT ON RACONTE UNE RUMEUR

### 2.1. LE DISCOURS DU NARRATEUR

Personnage non identifié, étranger au drame, le narrateur pourrait être un étranger de passage dans la ville, placé en situation d'observateur ignorant. Ici, le narrateur se place en extériorité totale et se contente de rapporter les propos et les gestes des personnages, en des descriptions sommaires à peine accompagnées de notations évaluatives. Ceci donnait l'impression à Sartre d'avoir affaire à des « consciences vides » (1947 : 11), à des pantins articulés sans motifs. Le narrateur cite des *voix* et désigne des *gestes*, des bruits de corps que le lecteur devra « fouiller » lui-même à partir d'informations circulant *dans* l'histoire racontée et qui ne s'adressent pas à lui<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Procédé devenu courant chez Nathalie Sarraute ou Marguerite Duras, et chez les nouveaux romanciers en général.

Le *discours attributif* du narrateur participe de cet effet. En voici des exemples : « dit un des garçons coiffeurs » (12), « dit un autre garçon » (18), « dit le client » (19), « dit un gros jeune homme » (23). Qu'ont-ils de commun ? Le narrateur ne *nomme* personne : ce sont les apostrophes des acteurs qui fournissent seules au lecteur le repérage nominal. Il s'agit ensuite, pour savoir "qui parle", d'identifier le client, l'autre, le coiffeur, le gros, etc.

Je voudrais rapidement cerner les divers procédés attributifs susceptibles ici de dérouter le lecteur. Outre l'attribution par un indéfini (« un autre » (12) (16) (44)) ou par ordre numérique de prise de parole, on notera un procédé plus radical encore : la non-attribution. Par exemple, c'est l'altercation entre le « gros jeune homme » (5) et le « coiffeur » (6) qui permet seule de rétablir contextuellement l'attribution manquante de (7) et (8). Comble du brouillage, il faut signaler encore un savant procédé de confusion des attributifs : le « gros jeune homme » sans nom au début de la nouvelle, s'appelle Butch dans la bouche d'« un autre » ((16) (23)). On pensera donc l'avoir identifié. C'est alors que le commis voyageur le nomme par deux fois « Jack » ((20) (27)). A-t-il deux noms ? Y aurait-il deux jeunes hommes ? Impossible de le savoir. Toujours est-il que l'équivocité toujours entretenue devient majeure au plus fort de l'altercation : ainsi le procédé met en valeur un sème régulièrement attaché au terme de "rumeur" : le brouhaha.

À partir de là, comment identifier avec certitude les acteurs ? Combien de personnes participent à la discussion ? Difficile, en tout cas, de les dénombrer précisément... Pourquoi cette indétermination ? Est-ce seulement pour rendre avec acuité le désordre de la vie réelle sans le réduire par l'artifice romanesque ? Cette explication courante ne suffit pas. Je propose d'aller plus loin en reprenant la définition de la rumeur : celle-ci se donne comme un discours *collectif*. Ce qui signifie, pour reprendre l'expression de Luc Boltanski au sujet de ce type de discours : un propos « sans sujet » (1984 : 14). En effet, la rumeur a pour effet de diluer la singularité des locuteurs dans la masse du *on-dit*. Van den Heuwel le souligne quand il montre que le transmetteur d'un potin « accepte le on-dit, accepte d'en être le sujet, c'est-à-dire de n'être personne » (1981 : 72).

## 2.2. LE DIALOGUE

La rumeur suscite la longue séquence dialogale initiale de *Septembre ardent* et lui imprime un régime d'indécision. Ce faisant, elle contraint les hommes (leur nombre, on l'a vu, est difficile à établir) à explorer le domaine d'une *croyance* double : le fait raconté a-t-il eu lieu ? (c'est le *croire que*) et : faut-il croire les dires de Miss Cooper (c'est le *croire à*) ? Leur dialogue polémique s'articule sur les réponses données à ces deux modes du croire. Deux clans vont s'affronter verbalement dans la boutique du coiffeur, lieu de la sociabilité masculine et de tous les ragots à caractère sexuel de Jefferson.

D'une part, Mc Lendon et ses partisans *croient aux dires* de Miss Cooper. Ils tiennent la rumeur pour fondée et y adhèrent avant toute vérification. À la suite de quoi ils *croient que* Will Mayes, le "nègre", est coupable. Ces deux convictions (qui reposent sur le *croire* et non le *savoir*) les poussent à l'action : la vengeance privée.

Face à eux, Hawkshaw le coiffeur ne *croit pas au* récit de Miss Cooper et ne se pose donc pas le problème de la culpabilité : il ne *croit pas que* Will Mayes l'ait fait. À l'action, son doute l'incite à préférer le dialogue, la concertation selon une mode socialement reconnu : l'enquête du sheriff (p. 43).

Le recours à la justice publique plutôt qu'à la vengeance privée divise les deux clans de façon semblable à l'alternative du *croire* :

Mc Lendon	Hawkshaw
1 — croire (à/que)	1 — ne pas croire (à/que)
2 — vengeance privée	2 — justice publique
3 — « il est bien inutile de parler »	3 — nécessité de discuter
4 — action	4 — vérification, enquête

« Des faits, pour quoi foutre ! » (17), ainsi se résume l'argumentation des partisans de Mc Lendon, qui la reprend plus loin : « Examiner, pourquoi foutre ! ». Alors que Hawkshaw cherche l'appui des faits (le savoir), Mc Lendon se fie à la rumeur (au croire) parce que celle-ci, bien qu'opaque à toute vérification,

confirme sa perception du monde social<sup>4</sup>. La victoire de la croyance sur le savoir repose ici sur une lutte dialogale entre deux attitudes devant la rumeur. Le terme en est la *réduction au silence* (« Pour sûr, dit Mc Lendon, il est bien inutile de parler ») propre à substituer l'action au débat. Que la croyance sorte victorieuse, rien d'étonnant à cela : la rumeur se caractérise en effet pour Norbert Elias par son « imperméabilité à toute argumentation contraire » (1985 : 27). Lui résister, argumenter, expose, on le verra, celui qui joue la carte de l'incrédulité « à toutes les pressions et les sanctions que les groupes soudés peuvent exercer sur leurs membres insoumis » (1985 : 27).

Pour mieux saisir la concurrence des versions suscitée par la rumeur, il faut d'abord repérer les articulations du dialogue. Dans l'immense séquence dialogale enchâssée dans le récit faulknérien, je propose de distinguer trois phases :

- 1) Avant l'arrivée de Mc Lendon.
- 2) En présence de Mc Lendon.
- 3) Après le départ de Mc Lendon.

Chaque partie correspond à l'unité théâtrale de la *scène*, et, on le verra, à diverses modalités de l'interaction. Mon analyse se limitera ici à la première scène.

### 3. LA PREMIÈRE SCÈNE : RÉCIT DE LA RUMEUR

Je m'en tiens au chassé croisé entre les répliques (questions Q et réponses R) *croyantes* et *incroyantes*, dans la première partie :

---

<sup>4</sup> Il préserve par là ce que les psychosociologues appellent sa « consistance cognitive » (Rouquette 1990 : 121), soit ses schèmes ou “scripts” d'appréhension du monde.

## Répliques croyantes

- (0) Q. (rumeur)
- (2) (3) Q. client
- (5) Q. Butch
- (7) Q. Butch (insultes)
- (9) Client (sarcasmes)
- (10) Q. Client
  
- (15) Butch (insultes)
- (16) R. "un autre"
- (17) R. Butch
- (18) (20) Client (sarcasmes)
  
- (22) Butch (insultes)
- (23) "l'autre"
- (24) Q. Client
- (25) R. "l'autre"
- (26) Butch (insultes)
- (27) Client (jurons)

## Répliques incroyantes

- (1) R. garçon coiffeur
- (4) R. Hawk
- (6) R. Hawk
- (8) R. Hawk
- ∅
- ∅
- (12) R. "un autre"
- (14) R. Hawk
- ∅
  
- (21) R. Hawk
- ∅

Deux camps s'affrontent : les *incroyants* (Hawk) sont d'emblée en position de réplique au récit de « ce qui était arrivé » (0) qui circule dans la boutique. Leur propos se voit contesté par les *croyants* (Butch). La querelle prend ainsi naissance dans un malentendu entre croire à et croire *que*.

En (4) Butch interrompt Hawk. Couper la parole, procédé qui viole le *principe de coopération* de Grice, est un trait distinctif du discours polémique des croyants (voir (8), (14)). Il s'assimile à d'autres procédés non-coopératifs, inverses des rituels phatiques, telle l'insulte (la reprise de « Sacré sale négrophile ! » en (7), (15), (39), (45), (52)) ou le sarcasme ironique (« joli coco » (9) « chic blanc » (18)).

Ces propos ont valeur illocutoire en ce qu'ils prétendent modifier le rapport de forces dialogiques : d'un échange pacifique d'informations (de (1) à (4)), la réplique du « gros jeune homme » (5) conduit à l'affrontement polémique. Insultes et sarcasmes, dès lors, ont pour effet de contester la « place » (au sens de Flahault 1978 : 50) qui fonde le discours de Hawkshaw. Il s'agit bien d'une lutte entre deux locuteurs qui cherchent à obtenir la reconnaissance de leur parole en affirmant la pertinence de son « rapport à la complétude » (1978 : 120).

La contestation de la position énonciative de Hawk, du *lieu* où se fonde sa parole, passe donc par la redéfinition de l'appartenance de Hawk à la communauté blanche (en termes grossiers (insultes) ou grotesques (sarcasmes)).

L'échange polémique débute en (5) par la première interruption de parole. C'est la modalisation dubitative « je ne crois pas... » qui la suscite. Dans le contexte il faut lui considérer deux prolongements possibles :

(4a) Je ne crois pas à ce qu'a raconté Miss Cooper sur "un nègre". (=8, 14)

(4b) Je ne crois pas *que* Will Mayes soit coupable. (=6)

Butch a interrompu Hawk parce qu'il a anticipé la réplique (4a), qu'il reconstitue sur un mode interrogatif en la généralisant (parole « d'une blanche »/« d'un nègre » (5)). Ce faisant, Butch juge (4a) à l'aune des propositions générales implicites, des « postulats silencieux » (Kerbrat-Orecchioni 1986 : 164) sur lesquels repose la cohérence idéologique des blancs. Hawk ne peut échapper aux inférences de Butch à partir de (4a) qu'en y substituant la seconde clôture possible (4b) énoncée en (6) : « Je ne crois pas que Will Mayes ait fait ça [...] ». Cette proposition n'empêche pas Butch de continuer l'élaboration collective du "récit" par un épisode supplémentaire :

(7) Vous l'avez peut-être même déjà aidé à s'enfuir de la ville, sacré sale négrophile.

De l'énoncé « Je connais Will Mayes » (6), Butch infère la complicité de Hawk (« négrophile ») et la généralise. Sa suspicion de complicité repose sur la transgression des postulats communs dont Hawk se rend responsable. En effet, c'est la stratégie *énonciative* de celui-ci que Butch attaque : en l'occurrence la modalisation dubitative « je ne crois pas... » (4) (6).

En effet, (4a) et (4b=6) sont exactement les propositions inverses d'un "credo" liturgique, idéal-type de tous les actes d'allégeance discursive sur lesquels se fonde l'appartenance à une communauté de *croyants*.

Pour disqualifier la position énonciative de Hawk, Butch infère un contenu implicite à ses propos. De l'énoncé (4a) il tire

une inférence qu'il tente de lui attribuer : *J'accuse Miss Cooper de mentir*, proposition qui entre en contradiction avec le postulat implicite (P1) qui fonde la position de Butch en (5) et (10) : (P1) *Dans un litige qui oppose un blanc à un nègre, nul ne saurait remettre en cause la parole du blanc*. De (6) et (8) Butch infère ensuite (4b=6) : *Je suis complice de Will Mayes*, qui trahit le postulat (P2) implicite aux propositions (7) et (15) de Butch : (P2) *Prendre le parti d'un nègre est un acte suspect (trahison ? complicité ?)*.

Cependant, ni l'inférence de (4a), ni celle de (4b=6) ne sont déductibles littéralement des propos de Hawk. Autrement dit, il ne s'agit pas de présupposés, car Hawk peut les contester en (8) et (14). Les inférences de Butch sont donc excessives, mais toute tentative de Hawk pour les suspendre se heurte à l'interruption de son tour de parole (en (4) (8) (14)).

On l'a vu, l'accusation de Butch porte sur la *modalisation* dont Hawk se permet de frapper les énoncés de la rumeur. Refuser d'y adhérer c'est adopter une position énonciative marginale qui, appuyée sur un seul *je*, nie le *on* sur lequel repose la validation de la rumeur. Ce *je* qui affirme sa *présence critique* à l'intérieur même de l'énoncé doxique court ainsi le risque de voir discréditer la "place" d'où il parle. Il occupe alors, dans la terminologie de Flahault, une place « décalée par rapport à celle qui lui permettrait effectivement de parler et d'être entendu » (1978 : 67). Et cela parce que sa stratégie énonciative est en porte-à-faux avec le *on*, représentant du corps social, c'est-à-dire avec « ce qu'"on" dit qu'est cette situation » (1978 : 66).

### 3.1. JETER LE DISCRÉDIT

Au moyen de quels procédés linguistiques le discrédit est-il jeté sur le partenaire discursif ? Observons la formule suivante :

(10) — Vous ne croyez pas ? dit-il. Accuseriez-vous une blanche de mentir?

Dans le cas d'une interrogation oratoire comme celle-ci, Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986 : 65) propose de distinguer la valeur *pa-tente* (interrogative) du « contenu propositionnel » de sa valeur

*latente* (comminatoire). En effet, la question de Butch porte une valeur illocutoire dite « dérivée » (1986 : 86—87), celle d'une menace : “accuser” Miss Cooper de mensonge supposerait le déni explicite de (P1), un des « postulats silencieux » sur lesquels repose la cohésion des Blancs, et partant la mise en péril de l'échange dialogal.

D'autres formules ont une fonction semblable (« Prétendriez-vous... ? », « Auriez-vous la prétention... ? » (24)). La contestation de la position énonciative met ici ouvertement en rapport la légitimité de la parole et l'appartenance au groupe : « Auriez-vous la prétention d'être un blanc et de soutenir une chose comme ça ? » (24).

On sait que l'interrogation rhétorique équivaut à l'affirmation de la négation de son contenu : sa portée menaçante est ainsi momentanément voilée. En outre, la question au conditionnel cherche à obliger l'autre à se dévoiler, à expliciter sa prise de position. Dans la rhétorique judiciaire latine, deux de ces types de questions étaient fort courants : les formules NE (“est-ce que par hasard ...?”), dont la visée illocutoire est d'obtenir une réponse négative) et NONNE (“n'est-il pas vrai que...?” invitant à la réponse positive, l'aveu).

Hawk se voit contraint, de cette manière, à se prononcer sur des propositions générales considérées comme doxiques. Pour les blancs de Jefferson dont l'*ethos* raciste peut être vécu sur le mode du cela-va-de-soi, les deux propositions suivantes ne sauraient être assertées simultanément sans s'exclure : *Je suis un blanc* et *Je soutiens qu'un nègre qui attaque une blanche peut avoir une excuse*.

Remarquons que Hawk n'a nullement prétendu à ce dernier énoncé, mais qu'il lui est attribué de mauvaise foi. La question rhétorique fonctionne donc à l'instar d'un *test* propre à exclure tout énonciateur hétérodoxe du groupe de référence (ayant prétention à la *complétude*, dans le lexique de Flahault). La suite du dialogue illustre cet effet de *test* : en (24), le client ne peut que soupçonner l'“autre”(l'un/l'autre devenant ainsi le même/l'autre) de venir du “Nord”, substituant à la première exclusion (blanc /noir) une seconde (Nord /Sud) :

(24—25) Le client se redressa. [...] « Auriez-vous la prétention d'être un blanc et de soutenir une chose comme ça ? Vous feriez mieux de retourner dans le Nord d'où vous venez. Le Sud n'a pas besoin de types de votre espèce. »

— Comment, le Nord ? dit l'autre. Je suis né et j'ai été élevé ici même.

Reprenons l'exemple qui vient d'être développé dans la perspective du « système de places » de Flahault (1978 : 120). Ce dernier décrit la conversation comme une dynamique dans laquelle chaque prise de parole témoigne d'une "place" occupée (ou convoitée) par le locuteur et assigne simultanément l'allocutaire à une autre. S'interrogeant sur les actes illocutoires implicites (comme l'insinuation), Flahault montre que leur efficacité symbolique est d'autant plus forte que leur énonciateur parvient à les identifier au discours de la « complétude ». Un locuteur ne conquiert ainsi la reconnaissance de sa place discursive qu'en égalant, autant que faire se peut, « sa parole au discours considéré comme tout » (1978 : 150) :

Dans l'énonciation, un sujet, en produisant sa parole, selon quelque discours que ce soit, demande à ses interlocuteurs de le reconnaître, lui, dans le rapport à la complétude qu'il prétend soutenir.

(1978 : 97)

Et c'est justement ce que Hawk échoue à obtenir, ne suscitant que des paroles de non-reconnaissance : insultes (7) (15), interruptions de parole (4) (8) (14) et insinuations (10) (24).

Nous devons donc dépasser, dans notre analyse, le seul niveau linguistique pour comprendre comment le rapport de force peut se perpétuer : le discours de Butch parvient à disqualifier Hawk dans le « système des places » initial (1978 : 50) parce que celui-ci ne peut se soustraire, de par son *je* unique, aux critères de reconnaissance qui gouvernent l'ensemble de l'interaction verbale, fût-ce à l'insu des locuteurs. *L'insulte*, en ce sens, est un acte illocutoire qui prétend dévaloriser la position énonciative d'autrui et le discrédite dans le « système des places ».

Face à la suspicieuse agressivité des autres, le discours de Hawk tente d'imposer une raison partagée (« [...] et vous le savez aussi bien que moi [...] » (14)). Des rappels d'ordre phatique cherchent à colmater le désaccord : « Voyons, messieurs » (8),

« messieurs » (14), « mes amis » (21). Dans la conception de la “reconnaissance” chère à Flahault, les tentatives désespérées de Hawk portent toutes une valeur illocutoire de base qui demande aux autres de se situer face à lui à partir d’un « qui suis-je pour toi, qui es-tu pour moi ? » (1978 : 50). Mais Hawk reste impuissant car l’“insigne” de sa reconnaissance apparaît sans valeur aux yeux des autres.

### 3.2. DE L'IMPLICITE AUX PÉRILS DU DÉMENTI

On a vu le rôle décisif de l’*implicite* dans la transmission de la rumeur : celle-ci donne l’occasion d’éprouver le degré d’adhésion de chacun aux postulats qui fondent la cohérence d’un système socio-discursif. L’attitude la plus menaçante pour la cohérence, dans le cas de la rumeur, est le démenti. Mais celle-ci bénéficie d’une telle prégnance qu’en douter, voire la nier ne semble pas suffire à entamer sa crédibilité. Au contraire, c’est la “place” discursive de l’incroyant qui en fait les frais.

Dans l’échange dialogal qui nous occupe, le démenti de Hawk ne semble qu’accroître les soupçons d’autrui. Pourquoi ? On ne peut obtenir de réponse qu’en mesurant, une fois de plus, l’importance cruciale de l’*implicite* dans la répansion d’une rumeur. À cet effet, comparons deux formulations antithétiques de la rumeur de Jefferson :

- a) *X a violé Y* (proposition implicite de Butch en (7))
- b) *X n’a pas violé Y* (proposition explicite de Hawk en (6) = démenti).

Point commun de ces énoncés : le présupposé<sup>5</sup> : *Y a été violée*. Autrement dit, le démenti de culpabilité (b) n’entame nullement l’adhésion à la rumeur de viol, puisqu’il n’atteint pas le présupposé. Seule la réfutation de celui-ci (*Y n’a pas été violée*) serait susceptible d’atteindre la croyance. Hawk l’accomplit en (8) sans résultat toutefois, puisque sa “place” souffre déjà le discrédit. Si le démenti des présupposés peut être efficace, celui des posés (en

---

<sup>5</sup> Au sens de Kerbrat-Orecchioni : « Toutes les informations [...] automatiquement entraînées par la formulation de l’énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif » (1986 : 25).

(4) et (6)) assure malgré lui un relais supplémentaire à la chaîne discursive que forme la rumeur...

Ce phénomène, propre à la croyance en général, a été vérifié par Jean-Noël Kapferer lors de tests empiriques sur des rumeurs : dans tous les cas, un démenti des posés suscite, du moins dans un premier temps, plus de soupçons *confirmatoires* que de doutes *infirmitaires* (1990 : 115—116). Sur le terrain du linguiste, Catherine Kerbrat-Orecchioni a souligné également à quel point la viabilité d'une rumeur était tributaire d'un *implicite* non interrogé (1986 : 33).

#### 4. CONCLUSION

Lorsque s'achève la première partie de la nouvelle, la violence prend le relais du dialogue : aux mots vont succéder des actes. La rumeur qui *décrit* des agissements en *prescrit* donc dans le même temps. Un récit, en effet, ne saurait rester sans effets...

Faulkner fait ainsi le récit de la genèse d'un récit sous-jacent (la rumeur) soumis à l'élaboration collective. La rumeur lui fournissait pour ce faire un cadre idéal. Celle-ci concentre en effet un certain nombre de traits originaux : l'incertitude quant aux faits, la fragmentation des points de vue, la variabilité des énoncés, les procédures singulières d'accréditation du dire (la croyance), la résurgence de l'imaginaire collectif et enfin l'importance du soubassement *implicite* de la chaîne discursive.

Bien plus qu'un document sur les aigreurs racistes des habitants de Jefferson, la rumeur est l'occasion d'un défi narratif qui a fait la postérité du style de Faulkner. S'étant donné un cadre d'intrigue strict, soumis au régime propre de la rumeur (assez proche de celui du roman policier), cette contrainte allait — paradoxalement — justifier et permettre les audaces narratives qu'on lui connaît : l'alternance des focalisations interne et externe, le primat du discours rapporté, l'imprécision (voire l'absence) du discours attributif, les phrases interrompues, la rareté des évaluations du narrateur, etc.

Autrement dit, laissant le lecteur dans un doute aussi épais que celui des personnages immergés dans la "vie", Faulkner l'invite à coopérer *de l'intérieur* avec les acteurs du commérage,

au risque d'être pris, comme eux, dans les mailles de ce récit brûlant.

© Jérôme Meizoz 1993

ANNEXE : LA PREMIÈRE SCÈNE DE *SEPTEMBRE ARDENT*

(0) Dans le crépuscule sanglant de septembre, regain de soixante-six jours sans pluie, la rumeur ou l'histoire, peu importe, courut comme le feu dans l'herbe sèche. Quelque chose concernant Miss Minnie Cooper et un nègre. Attaquée, insultée, terrorisée : personne ne savait exactement ce qui était arrivé, parmi les hommes qui, ce samedi-là, emplissaient la boutique du coiffeur où le ventilateur du plafond brassait sans le rafraîchir l'air vicié, leur renvoyant, avec des bouffées de vieille pommade et de lotions, leurs haleines âcres et leurs odeurs.

(1) — Sauf que ce n'était pas Will Mayes, dit un des garçons coiffeurs. C'était un homme entre deux âges, un homme mince, couleur de sable, avec une figure douce. Il rasait un client. — Je connais Will Mayes. C'est un brave nègre. Et je connais Miss Minnie Cooper également.

(2) — Qu'est-ce que tu sais d'elle ? dit un autre garçon.

(3) — Qui est-ce ? dit le client. Une jeune fille?

(4) — Non, dit le coiffeur. Elle doit bien avoir dans les quarante ans, je suppose. Elle n'est pas mariée. C'est pour ça que je ne crois pas...

(5) — Croire, eh foutre ! dit un gros jeune homme vêtu d'une chemise de soie tâchée de sueur. Vous ne croyez pas à la parole d'une blanche plutôt qu'à celle d'une nègre ?

(6) — Je ne crois pas que Will Mayes ait fait ça, dit le coiffeur. Je connais Will Mayes.

(7) — En ce cas vous savez peut-être qui l'a fait. Vous l'avez peut-être déjà même aidé à s'enfuir de la ville, sacré sale négrophile.

(8) — Je ne crois pas que personne l'ait fait. je crois qu'il n'est rien arrivé du tout. Voyons, messieurs, est-ce que ces dames qui prennent de l'âge sans avoir réussi à se marier ne se figurent pas toujours qu'un homme ne peut pas...

(9) — Pour un blanc, vous êtes un joli coco, dit le client. Il s'agita sous sa serviette. Le jeune homme d'un bond s'était mis debout.

(10) — Vous ne croyez pas ? dit-il. Accuseriez-vous une blanche de mentir ?

(11) Le coiffeur tenait son rasoir en l'air au-dessus du client à moitié levé. Il ne regardait pas autour de lui.

(12) — C'est la faute à ce sacré temps, dit un autre, ça suffirait pour qu'un homme fasse n'importe quoi... même à elle.

(13) Personne ne rit. Le coiffeur dit de sa voix douce, entêtée :

(14) « Je ne porte d'accusation contre personne. Tout ce que je sais, et vous le savez aussi bien que moi, messieurs, c'est qu'une femme qui n'a jamais...

(15) — Sacré sale négrophile ! dit le jeune homme.

(16) — Assez, Butch, dit un autre. Nous nous mettrons au courant des faits à temps pour agir.

(17) — Qui ça, nous ? Qui se mettra au courant ? dit le jeune homme. Des faits, pour quoi foutre ? Moi, je...

(18) — Vous êtes un chic blanc, vous pouvez le dire, reprit le client.

(19) Sous sa barbe savonneuse il avait l'air d'un de ces gueux du désert qu'on voit au cinéma.

(20) — Parfaitement, Jack, dit-il au jeune homme, s'il n'y a pas de blancs dans cette ville, tu peux compter sur moi, bien que je ne sois qu'un commis voyageur et un étranger.

(21) — C'est cela, mes amis, dit le coiffeur. Trouvez d'abord la vérité. Je connais Will Mayes.

(22) — Ah, nom de Dieu, hurla le jeune homme, penser qu'il y a un blanc dans cette ville !...

(23) — Assez, Butch, dit l'autre, nous avons tout le temps.

(24) Le client se redressa. Il regarda celui qui venait de parler : « Prétendriez-vous qu'un nègre qui attaque une blanche peut avoir une excuse ? Auriez-vous la prétention d'être un blanc et de soutenir une chose comme ça ? Vous feriez mieux de retourner dans le Nord, d'où vous venez. le Sud n'a pas besoin de types de votre espèce.

(25) — Comment le Nord ? dit l'autre. Je suis né et j'ai été élevé ici même.

(26) — Ah, nom de Dieu ! dit le jeune homme. Il regarda autour de lui d'un air tendu, déconcerté, comme s'il essayait de se rappeler ce qu'il voulait dire ou faire. Il passa sa manche sur son visage en sueur. — Du diable si je permettrai qu'on laisse une blanche...

(27) — Parfaitement, Jack, dit le voyageur de commerce. Nom de Dieu, s'ils...

(28) La porte en toile métallique s'ouvrit brusquement (...)

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam, J.-M. (1992). *Les Textes : types et prototypes*. Paris : Nathan, 162—189.
- Boltanski, L. (1984). « La Dénonciation ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 51, Paris : Minuit, 3—40.
- Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard.
- (1992). *Les Règles de l'art. Structure et genèse du champ littéraire*. Paris : Seuil, 442—451.
- Elias, N. (1985). « Remarques sur le commérage ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 60, Paris : Minuit, 23—29.
- Flahaut, F. (1978). *La Parole intermédiaire*. Paris : Seuil.
- Faulkner, W. (1939). *Treize Histoires*. Paris : Gallimard.
- Kapferer, J.-N. (1990). « Le Contrôle des rumeurs ». *Communications*, 52, Paris : Seuil, 102—118.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *L'Implicite*. Paris : Armand Colin.
- Pinto, L. (1984). « "C'est moi qui t'le dis" : les modalités sociales de la certitude ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52—53, Paris : Minuit, 102—104.
- Reumaux, F. (1990). « Traits invariants de la rumeur ». *Communications*, 52, Paris : Seuil, 141—159.
- Rouquette, M.-L. (1989). « La Rumeur comme résolution d'un problème mal défini ». *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXXXVI, Paris : P.U.F., 117—121.
- Sartre, J.-P. (1947). *Situations I*. Paris : Gallimard.
- Van Den Heuvel, P. (1981). « Le Potin journalistique ». *Pratiques*, 30, juin 1981, Metz, 49—72.