# “ One of the oldest voices of the earth ”: la voix acousmatique des “ lèvres de pierre ” dans Death Comes for the Archbishop de Willa Cather

Florent Dubois

▶ **To cite this version:**

Florent Dubois. “ One of the oldest voices of the earth ”: la voix acousmatique des “ lèvres de pierre ” dans Death Comes for the Archbishop de Willa Cather. Presses universitaires de Rennes. Des voix acousmates en littérature, , 2021, 978-2-7535-8224-8. hal-03330506

**HAL Id: hal-03330506**
**https://hal.science/hal-03330506**

Submitted on 4 Feb 2022

**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.

Ceci est le fichier auteur d'un article publié dans Sylvie BAUER, Claudia DESBLACHES et Claude JAMAIN (dir.), *Des voix acousmates en littérature : Actes du colloque organisé par Sylvie Bauer et Claudia Desblaches, université de Rennes 2, 6-8 septembre 2017*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.

Notez que les références bibliographiques ne sont pas toujours présentées de la même façon dans l'édition publiée. La pagination est également différente.

# « One of the oldest voices of the earth » : la voix acousmatique des « lèvres de pierre » dans *Death Comes for the Archbishop* de Willa Cather

Florent DUBOIS

*Death Comes for the Archbishop* est un roman historique qui se situe dans ce qui serait aujourd'hui le Nouveau-Mexique et l'Arizona, entre 1848 et 1888. Le roman suit les pérégrinations de Jean-Marie Latour, nommé d'abord vicaire apostolique de la région puis évêque de Santa Fe, et de son ami Joseph Vaillant, qui essayent d'établir la juridiction de Rome sur ce vaste territoire. Ces deux prêtres français, meilleurs amis depuis leurs années au séminaire de Clermont-Ferrand, se confrontent aux populations locales composées de Mexicains, de diverses communautés amérindiennes appartenant au peuple Pueblo, d'Américains parlant anglais, et de divers immigrés européens. À peu près au centre géométrique du roman, se situe un chapitre énigmatique intitulé « Stone Lips », dans lequel l'archevêque Latour et son guide Jacinto (un Indien Pueblo), sont pris dans une tempête de neige et se réfugient dans une grotte hantée par une étrange voix, produite par un bourdonnement provenant d'une fente dans la roche. Le site est un lieu de culte pour les Pueblos du village de Pecos et Jacinto demande à l'ecclésiastique de ne jamais en parler à quiconque. Latour ressent un malaise étrange en se trouvant dans la grotte, malaise qui a généralement été interprété soit comme un rejet du paganisme, soit comme une gêne face à l'excès de sensualité que le site évoque, de nombreux critiques ayant lu la grotte comme un symbole féminin. Deborah Williams fournit ainsi l'analyse suivante :

> « The cave is a "mouth-like opening. . . . two great stone lips, slightly parted and thrust outward" (127[1]). From the beginning, the cave signifies a kind of appetite and physicality that will be distasteful to the priest. […] The cave is the site where many of the novel's apparent oppositions are conflated. It also becomes a site wherein the New World of America reveals its significantly ancient roots.
> There is something primitive about the cave: the strong, devouring femaleness of the cavities and orifices directly contrasts with the icons of "dolorous Virgins" above ground. […] This

[1] Nous utiliserons l'édition critique universitaire, dont le texte fait autorité : CATHER Willa, *Death Comes for the Archbishop* (1927), historical essay and explanatory notes by John J. Murphy, textual editing by Charles W. Mignon with Frederick M. Link and Kari A. Ronning, Lincoln, University of Nebraska Press, coll. « Willa Cather Scholarly Edition », 1999, p. 134.

> powerful force resides in the cave below the Sangre de Cristo mountains, which adds to the sense that its sacredness antedates the blood of Christ under which it hides. The "pagan" lies under the Christian surface implying the presence of an earth goddess whom Latour senses but cannot name. There are also other resonances and other beliefs in this cave and as a result Latour feels quite ill.[2] »

Nombreuses sont les critiques qui n'ont pas manqué de relever ce symbolisme féminin[3] et qui ont vu dans l'épisode un moment central où Latour est soudain confronté au paganisme qui se trouve à la « racine » de son territoire[4]. Cependant, ces analyses reviennent à effectuer immédiatement un saut interprétatif de la métaphore de la bouche inscrite dans le texte à une symbolisation plus large (la grotte devenant le signifiant quasi transparent du paganisme en général, ou de la chair, par opposition à la chasteté de l'évêque) et ignorent le fait qu'il n'y a pas seulement ici une bouche, mais qu'il y a aussi une voix. Sans invalider ces lectures intéressantes, nous proposons une analyse du roman selon laquelle les oppositions au sein du récit ne s'effectuent pas tant entre paganisme et catholicisme, ou entre chasteté et plaisir charnel, mais entre deux rapports au temps et au savoir[5] posés par la voix, rapports qui non seulement subsument, nous semble-t-il, les oppositions précédemment citées, mais rendent également compte de l'ambiguïté du roman et du refus de Cather de trancher. Comme l'a bien vu Williams, « Cather's layering process moves us out of a dichotomized "either/or" reading of the novel into a way of reading based on "both/and."[6] »

---

[2] WILLIAMS Deborah Lindsay, « Losing Nothing, Comprehending Everything: Learning to Read Both the Old World and the New in *Death Comes for the Archbishop* », *Cather Studies*, Vol. 4, 1999, p. 84-85.

[3] Voir par exemple O'BRIEN Sharon, *Willa Cather: The Emerging Voice*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 202-205 ; LEE Hermione, *Willa Cather: A Life Saved Up* (1989), Londres, Virago, 2008, p. 273-275 ; SKAGGS Merrill Maguire, « Willa Cather's Great Emersonian Environmental Quartet », *Cather Studies*, Vol. 5, 2003, p. 204-205 (cette dernière cite l'analyse de Williams et abonde en son sens).

[4] Le titre du livre dans lequel se trouve ce chapitre est « Snake Root », titre que le lecteur ne peut éviter de lire mot à mot (« racine de serpent » ou « racine à serpents ») – lecture qui fait écho aux légendes qui parlent d'un culte du serpent parmi les populations locales, – mais qui est en fait un nom composé désignant l'une des variétés de plantes américaines dont la racine est réputée soigner les morsures de serpent (*The Oxford English Dictionary, Second Edition*, prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, Oxford, Oxford University Press, 1989, 20 vol.). Le titre de la section est donc lui-même ambigu : signale-t-il que l'évêque descend à la racine du mal (le serpent), ce mal étant le paganisme, ou qu'il trouve, au contraire, le remède contre le mal ?

[5] Notre lecture sera ainsi en accord avec celle de Susan ROSOWSKI, qui voit dans le roman une réflexion sur la capacité de symbolisation de l'homme et dans l'épisode des « Stone Lips » sa mise en crise (*The Voyage Perilous: Willa Cather's Romanticism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1986, p. 159-174).

[6] WILLIAMS Deborah Lindsay, *op. cit.*., p. 93.

# La « terrible » voix acousmatique

## *La voix de Dieu*

Commençons par examiner ce moment crucial où l'évêque entend la mystérieuse voix des « lèvres de pierre ». L'origine de cette voix est cachée et, pour la découvrir, Latour et son guide doivent ramper au fond de la grotte jusqu'à une fente dans le sol, d'où provient le son.

> « There Jacinto knelt down over a fissure in the stone floor, like a crack in china, which was plastered up with clay. Digging some of this out with his hunting knife, he put his ear on the opening, listened a few seconds, and motioned the Bishop to do likewise.
> Father Latour lay with his ear to this crack for a long while, despite the cold that arose from it. He told himself he was listening to one of the oldest voices of the earth. What he heard was the sound of a great underground river, flowing through a resounding cavern. The water was far, far below, perhaps as deep as the foot of the mountain, a flood moving in utter blackness under ribs of antediluvian rock. It was not a rushing noise, but the sound of a great flood moving with majesty and power.
> "It is terrible," he said at last, as he rose.[7] »

C'est évidemment toute la puissance de l'acousmêtre, tel que l'a décrit Michel Chion pour le cinéma, que nous voyons à l'œuvre ici. La voix dont la source est invisible est « investie de pouvoirs magiques, le plus souvent maléfiques, plus rarement tutélaires[8] ». Ici, le passage a immédiatement des résonnances bibliques : la rivière souterraine est qualifiée de « great flood », les roches sont « antédiluviennes ». Cette plus vieille voix de la terre qui s'échappe au-dessus des eaux plongées dans les ténèbres (« a flood moving in utter blackness ») n'est pas sans évoquer la toute première des voix, dans le premier récit de création de la Genèse (1:1-3) : « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. La terre était informe et vide, les ténèbres étaient au-dessus de l'abîme et le souffle de Dieu planait au-dessus des eaux. Dieu dit : "Que la lumière soit." Et la lumière fut.[9] » Latour se trouve ainsi fantasmatiquement projeté au moment précédant la création du monde, lorsque la voix de Dieu n'était encore qu'un souffle, avant que le « fiat » fasse advenir le monde et que la voix devienne langage. Sa réaction – « It is terrible » – n'en est que plus compréhensible. Mélange de fascination, qui le pousse à garder son oreille collée sur la fente un long moment (« a long while »), et de terreur, l'expérience que vit Latour se rapproche, toutes proportions gardées, de ce que Rudolf Otto a appelé le « numineux ».

---

[7] CATHER Willa, *Death Comes for the Archbishop*, *op. cit.*, p. 137-138.
[8] CHION Michel, *La Voix au cinéma* (1982), Paris : Éditions de l'Étoile / *Cahiers du cinéma*, 1993, p. 34.
[9] *La Bible : Traduction officielle liturgique : Texte intégral publié par les évêques catholiques francophones*, Paris, Mame, 2013, p. 52. On remarque le remplacement de l'ancienne traduction « Esprit de Dieu », qui était une extrapolation installée par la tradition, par « souffle de Dieu », plus proche de l'hébreu (une note de bas de page indique qu'on aurait aussi pu traduire par « le vent de Dieu agitait la surface des eaux »).

Confronté à une réalité d'une étrangeté irréductible – le « tout autre » –, le croyant est saisi par un sentiment d'effroi – le « *mysterium tremendum* » – conjugué à un désir irrépressible de s'approcher, de voir – le « *mysterium fascinans*[10] ». Et le malaise de Latour s'explique alors sur deux niveaux : c'est, tout d'abord, l'émotion suscitée par l'expérience du sacré, portée par une voix acousmatique, mais c'est aussi, peut-être, l'incompréhension face à l'idée de trouver une telle voix dans un lieu de culte païen. Tout le passage marque d'ailleurs sa réticence à assimiler cette expérience avec le sacré. Si la narration compare plusieurs fois la grotte à une chapelle gothique[11], jamais Latour ne pousse l'analogie jusqu'à donner à ce lieu une signification chrétienne. Pourtant, il n'hésite pas à comparer les activités agricoles d'Agua secreta à celles des « enfants d'Israel[12] ». De même, la robe blanche des chèvres angoras de ce village lui fait songer à la blancheur de ceux dont les habits ont été lavés par le sang de l'Agneau au chapitre 7 de l'Apocalypse[13]. Mais dans la grotte aux lèvres de pierre, il ne relève pas, comme nous allons le voir, la position christique que prend son guide lorsque, dans la nuit, celui-ci écoute une autre voix de la grotte, le corps rivé à la paroi, les bras en croix.

En effet, il y a bien une deuxième voix dans la grotte, que les critiques ignorent généralement, soit parce qu'ils la confondent avec la première (et il est vrai qu'il faut un lecteur attentif pour démêler la géographie du lieu), soit parce qu'ils ne s'intéressent pas à la voix en tant que telle. Pourtant il y a bien deux « bouches » différentes qui sont évoquées dans ce chapitre. Ainsi, lorsque les deux voyageurs entrent dans la grotte, Latour, qui craint de tomber malade tant il y règne un froid glacial, supplie Jacinto de faire du feu, mais celui-ci ne s'exécute

---

[10] « Le contenu qualitatif du numineux dont le mystérieux est la forme, est d'une part l'élément répulsif que nous avons déjà analysé, le *tremendum* auquel se rattache la *majestas*. D'autre part, c'est en même temps quelque chose qui exerce un attrait particulier, qui captive, *fascine* et forme avec l'élément répulsif du *tremendum* une étrange harmonie de contraste. » Et Otto cite en note cette citation de Luther (*Sermon sur les bonnes œuvres*, premier commandement de la seconde table, § 3) : « Il en est de même de la vénération d'un lieu saint. Elle est mêlée de crainte et pourtant, loin de nous enfuir, nous nous approchons davantage ». (Rudolf Otto, *Le Sacré : L'Élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (1917), traduit de l'allemand par André Jundt (1949), Paris : Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 1995, p. 57) Notons que l'ouvrage a été traduit en anglais en 1923 par John W. Harvey, chez Oxford University Press. Il est donc raisonnablement envisageable que Cather, qui suivait de près l'actualité littéraire, en ait eu connaissance, quand bien même elle ne l'aurait pas lu.

[11] La connotation inquiétante que prend le mot *Gothic* en anglais colore ce passage du roman et a bien été analysée par Ann MOSELEY (« The Religious Architecture of *The Professor's House* and *Death Comes for the Archbishop* », *in* MURPHY John J., *Willa Cather and the Culture of Belief*, Provo, UT, Brigham Young University Press, 2002, p. 63-80).

[12] « On his way he passed the earthen thrashing-floor, where these people beat out their grain and winnowed it in the wind, like the Children of Israel. » (CATHER Willa, *Death Comes for the Archbishop*, *op. cit.*, p. 31).

[13] « The angoras had long silky hair of a dazzling whiteness. As they leaped through the sunlight they brought to mind the chapter in the Apocalypse, about the whiteness of them that were washed in the blood of the Lamb. » (*Ibid*., p. 32.)

pas immédiatement, préférant d'abord colmater soigneusement une ouverture dans une des parois.

> « This one [hole] was solitary, dark, and seemed to lead into another cavern. Though it lay higher than Jacinto's head, it was not beyond easy reach of his arms, and to the Bishop's astonishment he began deftly and noiselessly to place the stones he had collected within the mouth of this orifice, fitting them together until he had entirely closed it. He then cut wedges from the piñon faggots and inserted them into the cracks between the stones. Finally, he took a handful of the earth that had been used to smother the dead fire, and mixed it with the wet snow that had blown in between the stone lips. With this thick mud he plastered over his masonry, and smoothed it with his palm. The whole operation did not take a quarter of an hour.[14] »

À l'intérieur de la bouche que forme la grotte, il y a donc une autre bouche (« the mouth of this orifice »), et celle-ci est scellée avec extrêmement de soin, hermétiquement (« With this thick mud he plastered over his masonry »). Si Jacinto n'hésite pas à montrer à Latour d'où provient le bourdonnement qui emplit la grotte, il ne lui livrera jamais le sens de cette première action et Latour n'aura pas l'occasion d'aller inspecter cet orifice par lui-même.

> « He [Latour] had it in his mind, however, to waken in the night and study a little the curious hole his guide had so carefully closed. […]
> He did waken, and the fire was still giving off a rich glow of light in that lofty Gothic chamber. But there against the wall was his guide, standing on some invisible foothold, his arms outstretched against the rock, his body flattened against it, his ear over that patch of fresh mud, listening; listening with supersensual ear, it seemed, and he looked to be supported against the rock by the intensity of his solicitude. The Bishop closed his eyes without making a sound and wondered why he had supposed he could catch his guide asleep.[15] »

L'évêque qui, comme on l'a vu, est prompt à se livrer à des lectures religieuses de son environnement, ne songe étrangement à nulle symbolique chrétienne en contemplant son guide appuyé sur la pierre, fondement de l'Église, dans la position du Christ en croix.

## *Une voix présymbolique*

En fait, cette deuxième voix, qui est refusée à l'évêque qui ne peut l'entendre, désigne très exactement l'espace du sacré, mettant Latour dans la position du profane, tenu à l'écart du Saint des Saints. Soudain c'est Latour, l'homme d'Église cultivé à la tête d'une mission civilisatrice, qui se trouve dans la position de l'ignorant, face à une forme de culte qu'il ne comprend pas. Plutôt qu'une présence divine, c'est le fond primitif de son territoire dont Latour fait l'expérience. Car cette « plus vieille voix de la terre » – celle qu'il entend – est une voix

[14] CATHER Willa, *Death Comes for the Archbishop*, *op. cit.*, p. 135-136.
[15] *Ibid*., p. 139.

sans langage, une voix « présymbolique » remontant à une période antérieure au Déluge, avant le Verbe divin (quand il n'y avait encore que le « souffle » de Dieu). Comme l'explique Mladen Dolar,

> « The presymbolic uses of the voice have a feature in common: with physiological voices, with babbling and with the scream, it appears that we are dealing with a voice external to structure, yet this apparent exteriority hits the core of the structure: it epitomizes the signifying gesture precisely by not signifying anything in particular, it presents the speech in its minimal traits, which may later get obscured by articulation. The non-structured voice miraculously starts to represent the structure as such, the signifier in general. For the signifier in general, as such, is possible only as a non-signifier.[16] »

Ce que désigne la voix sans langage est donc le « signifiant en général », en d'autres termes le langage comme système, système qu'ordinairement la voix porte, et dont l'omniprésence ne se fait jamais autant sentir que lorsque le signifiant manque à l'appel. Perdu dans un paysage apocalyptique où tous les repères ont été effacés[17], et réfugié dans une grotte dont il ne comprend pas la symbolique, Latour fait l'expérience des limites inhérentes à sa propre faculté de symbolisation. La voix inaudible de l'autre « bouche » de la grotte dit au fond la même chose : le mutisme du signe, qui fonctionne en structure et ne peut rien dire de ce qui ne peut être saisi par la structure. La voix acousmatique prend donc ici une valeur paradoxale : supposée omnisciente – c'est l'un des pouvoirs de l'acousmêtre, selon Michel Chion[18] –, elle démontre en même temps l'impossibilité de l'omniscience. En pointant l'impossibilité de penser la chose en soi, de penser hors de la structure, la voix acousmatique désigne du même coup ce reste qui échappe nécessairement à cette structure et sera à jamais innommable et incompréhensible. Pire, elle désigne peut-être l'impossibilité pour toute voix, même divine, de s'affranchir de la structure du langage. En d'autres termes, Latour se trouve confronté avec trop de réalité à l'idée que sa grille de lecture pourrait s'avérer inadéquate pour appréhender certaines réalités et qu'une autre, autochtone, pourrait mieux convenir. Le relativisme culturel menace soudain l'universalisme catholique. C'est toute l'entreprise coloniale de Latour qui se trouve mise en

---

[16] DOLAR Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MA, MIT Press, 2006, p. 28-29.

[17] La tempête de neige qui contraint Latour et Jacinto à se réfugier dans la grotte rend la vision difficile : « [Latour] was blind and breathless, panting through his open mouth. He clambered over half-visible rocks, fell over prostrate trees, sank into deep holes and struggled out, always following the red blankets on the shoulders of the Indian boy, which stuck out when the boy himself was lost to sight. » (CATHER Willa, *Death Comes for the Archbishop*, *op. cit.*, p. 133.)

[18] « [E]n évoquant l'acousmêtre en tant qu'il est supposé en position de tout voir, nous avons tout naturellement anticipé sur les pouvoirs qui en découlent. Tout voir, dans la logique de la pensée magique où nous sommes, cela implique tout savoir, le savoir étant assimilé à un voir-à-l'intérieur […]. » (CHION Michel, *op. cit*., p. 37).

crise[19]. C'est la matérialisation d'une crainte suggérée par la narration quelques chapitres plus tôt, lorsque Latour et Jacinto se sont trouvés en désaccord quant à la nature des étoiles :

> « The Bishop seldom questioned Jacinto about his thoughts or beliefs. He didn't think it polite, and he believed it to be useless. There was no way in which he could transfer his own memories of European civilization into the Indian mind, and he was quite willing to believe that behind Jacinto there was a long tradition, a story of experience, which no language could translate to him. A chill came with the darkness.[20] »

Le frisson qui accompagne l'arrivée de la nuit souligne le refroidissement des rapports entre les deux hommes, qui viennent de découvrir les limites de leur entente. Ils peuvent bien collaborer, mais ne peuvent espérer comprendre véritablement l'expérience de l'autre.

Le roman nous donne en fait à voir la rencontre entre deux modes d'être au monde, qui semblent souvent incompatibles, mais que le récit semble chercher à réconcilier tant bien que mal, et que l'on peut désigner de façon schématique sous les noms d'*oralité* et d'*écriture*. À ces deux modes correspondent deux rapports au temps, l'un cyclique et l'autre linéaire, tous deux coexistant dans la voix acousmatique des lèvres de pierre.

# Les deux temporalités de la voix

## *Le bourdon ou le temps du rite*

Avant que Latour ne découvre l'origine du bruit qui règne dans la caverne et avant qu'il ne l'appelle « voix », le son est décrit comme un bourdonnement incessant : « he perceived an extraordinary vibration in this cavern; it hummed like a hive of bees, like a heavy roll of distant drums[21] ». Ce son en continu, qui ne semble pas suivre une construction particulière, avec un début et une fin, comme la musique occidentale nous y a habitué, peut être apparenté à ce qu'on nomme en musique un bourdon et que Daniel Charles appelle, faisant un anglicisme, un « drone[22] ». Daniel Charles fait du « drone » la base de la musique qu'il appelle orale, au sens

---

[19] Quelques lectures post-coloniales de l'œuvre ont été entreprises, parmi lesquelles celle de Patricia Clark SMITH, qui a le mérite de souligner que le récit garde une distance ambiguë avec l'évêque, évitant toute attitude caricaturale (« Achaeans, Americanos, Prelates and Monsters: Willa Cather's *Death Comes for the Archbishop* as New World Odyssey », *in Padre Martínez: New Perspectives from Taos*, Taos, NM, Millicent Rogers Museum, 1988, p. 101-124). Janis P. STOUT parle d'attitude paternaliste à propos de Latour mais défend également la complexité du roman : « Was [Cather] glorifying the political and religious process of appropriation she chronicled? I believe so. But her glorification was not without misgivings. » (*Willa Cather: The Writer and Her World*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2000, p. 237)

[20] CATHER Willa, *Death Comes for the Archbishop*, *op. cit.*, p. 97.

[21] *Ibid*., p. 137.

[22] CHARLES Daniel, *Le Temps de la voix* (1978), préface d'Eero Tarasti, Paris, Hermann, 2011, p. 45-46.

où celle-ci est vouée à l'oubli plutôt qu'à la mémoire, domaine de l'écriture. Cela ne signifie pas que cette musique soit sans histoire, mais que dans l'incessante répétition du même qu'elle semble produire, elle ne cesse en fait de se réinventer sans en avoir conscience : « tradition qui ne se borne pas à conserver et à mémoriser, mais tradition qui vit parce qu'elle oublie[23] ». Le bourdon, ou « drone », de la voix de la grotte est ainsi assimilé au roulement de tambour des Indiens (« like a heavy roll of distant drums ») et à leur perception cyclique du temps. C'est cette vision propre aux sociétés sans écriture qu'exprime en termes crus le marchand Zeb Orchard, que l'évêque consulte pour essayer de mieux comprendre les superstitions des Indiens : « their minds will go round and round in the same old ruts till Judgment Day[24] », dit-il non sans dédain. Cependant, – et c'est là que le roman échappe au binarisme un peu simpliste qui opposerait irrémédiablement cultures cycliques, d'un côté, et cultures linéaires, de l'autre – le temps cyclique est également présent chez les Européens, à travers les rites religieux qui structurent la vie chrétienne. Cette continuité du rite malgré l'Histoire est là aussi représentée par une production sonore. Alors qu'il est doucement réveillé par la sonnerie de l'Angelus à Santa Fe, Latour s'imagine à Rome, une illusion qui souligne la continuité du rite – continuité très matérielle, portée à travers le territoire par le son des cloches – depuis le vieux continent jusqu'au nouveau.

> « He recovered consciousness slowly, unwilling to let go of a pleasing delusion that he was in Rome. Still half believing that he was lodged near St. John Lateran, he yet heard every stroke of the Ave Maria bell, marvelling to hear it rung correctly (nine quick strokes in all, divided into threes, with an interval between); and from a bell with beautiful tone.[25] »

Le rite est à la fois ce qui structure le temps qui passe, par sa récurrence à des intervalles précis, et une négation de l'Histoire, à travers sa perpétuation à l'identique *malgré* le temps qui passe. À un autre niveau d'analyse, la voix-bourdon de la grotte correspond également au présent de la conscience, c'est-à-dire au flux continu de perceptions qui assaille constamment le sujet et dont il ne peut se défaire. Ainsi Latour croit tout d'abord que la voix acousmatique de la grotte est produite par son propre corps, qu'il s'agit d'un acouphène : « the dizzy noise in Father Latour's head persisted. At first he thought it was a vertigo, a roaring in his ears brought on by cold and changes in his circulation.[26] » Comme le dit bien Mladen Dolar, « the voice, as opposed to the gaze, does not conceal, it is given in a seeming immediacy and immediately

[23] *Ibid*., p. 52.
[24] CATHER Willa, *Death Comes for the Archbishop*, *op. cit.*, p. 143.
[25] *Ibid*., p. 45.
[26] *Ibid*., p. 137.

penetrates interiority, it cannot be quite held at bay[27] ». De même qu'on ne peut échapper au *cogito* que par la mort, la voix qui bourdonne dans l'oreille ne peut être tenue à l'écart. L'intellect a beau vouloir l'assigner à un contexte précis – la grotte ici et maintenant – elle semble être détachée du lieu et s'être incorporée au sujet – impression renforcée par l'acoustique de la grotte, qui réverbère la voix et semble la faire provenir de partout à la fois. Expérience de la durée bergsonienne[28], la voix-drone ne peut être rationnalisée en unités discrètes ; elle se présente à la conscience en un seul bloc.

## *La rivière ou le temps de l'action*

Mais la voix de la grotte suggère en même temps le mouvement de l'Histoire, non par le son qu'elle produit, mais par son origine : « a great underground river, flowing through a resounding cavern », « a flood moving in utter blackness under ribs of antediluvian rock[29] ». La rivière qui creuse la roche et se presse dans une seule direction mime l'avancée inexorable de l'Histoire et n'est pas sans rappeler l'image de la main dans la limaille de fer que Bergson utilise dans *L'Évolution créatrice* pour décrire l'évolution des êtres vivants[30]. C'est à la fois l'énergie qui préside à la vie (« l'élan vital ») et l'intelligence qui lui donne forme (on retrouve ici l'analogie avec la parole démiurgique de la Genèse que nous avons évoquée plus haut). Cet aspect de la voix est compatible avec les lectures psychanalytiques qui ont été faites de l'épisode[31] : la voix dit l'énergie vitale irrépressible qui met le monde en mouvement et dont la sexualité est une des manifestations fondamentales. Cette énergie gêne le prêtre catholique, qui a fait vœu de chasteté. Mais elle le gêne aussi par son aspect sauvage, quand elle est insuffisamment canalisée par la civilisation – on se souvient que pour Aristote, la voix qui n'est pas *logos* relève de la *phônê*, part animale de la voix[32]. Ainsi la musique du banjo mexicain

---

[27] DOLAR Mladen, *op. cit.*, p. 78.

[28] L'influence de Bergson sur Cather, qui avait lu *L'Évolution créatrice* comme l'atteste sa correspondance (CATHER Willa, *The Selected Letters of Willa Cather*, edited by Andrew Jewell and Janis Stout, New York, Alfred A. Knopf, 2013, p. 168), n'est plus à démontrer et a été bien étudiée (voir notamment WASSERMAN Loretta, « The Music of Time: Henri Bergson and Willa Cather », *American Literature*, Vol. 57, n°2, 1985, p. 226-239 et QUIRK Tom, *Bergson and American culture: The Worlds of Willa Cather and Wallace Stevens*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990, 301 p.).

[29] CATHER Willa, *Death Comes for the Archbishop*, *op. cit.*, p. 137-138.

[30] BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice* (1908), Paris, PUF, 2007, p. 95-96.

[31] Voir les études citées en introduction et, en particulier, la biographie psychanalytique de Sharon O'Brien.

[32] « Or, tandis que la voix ne sert qu'à indiquer la joie et la peine, et appartient pour ce motif aux autres animaux également (car leur nature va jusqu'à éprouver les sensations de plaisir et de douleur, et à se les signifier les uns aux autres), le discours sert à exprimer l'utile et le nuisible, et, par suite aussi, le juste et l'injuste : car c'est le caractère propre de l'homme par rapport aux autres animaux, d'être le seul à avoir le sentiment du bien et du mal, du juste et de l'injuste, et des autres notions morales, et c'est la communauté de ces sentiments qui

déplaît fortement à Latour : « The banjo always remained a foreign instrument to Father Latour; he found it more than a little savage.[33] » Le banjo en vient à symboliser la folie qui pousse certains hommes à s'aventurer dans l'inconnu : « there was softness and languor in the wire strings—but there was also a kind of madness; the recklessness, the call of wild countries which all these men had felt and followed in one way or another[34] ». Le banjo dit l'entre-deux de la terre qui, bien que soumise à l'entreprise conquérante, n'est pas encore domptée. Celle-ci bouillonne d'énergie mais il lui manque une forme, ce que dit bien le flou visuel et sonore créé par la main qui s'agite sur les cordes du banjo : « his seesawing yellow hand, which sometimes lost all form and became a mere whirl of matter in motion, like a patch of sand-storm[35] ». La harpe dont joue Doña Isabella[36], riche femme de *ranchero* mexicain, par contraste, symbolise la société policée, qui a achevé son passage dans le monde de l'écriture. Le torrent souterrain qui emplit la grotte de sa voix terrible dit donc à la fois la sauvagerie du territoire et, par son étranglement dans la roche, la nécessité de sa domestication[37].

## La voix de l'expérience

Ainsi le roman, comme la vie de Latour, est pris entre deux temporalités contradictoires et pourtant nécessaires l'une à l'autre : la temporalité linéaire de l'entreprise missionnaire qui ne prend sens que téléologiquement, et la temporalité cyclique de la tradition et du rite, qui donne sens à la vie humaine et assure la cohésion de la communauté à travers le temps.

Dans son essai sur Baudelaire, Walter Benjamin cherche à redéfinir la philosophie de Bergson dans le contexte historique qui l'a vu naître. Il propose que lorsque Proust substitue la « mémoire involontaire » à la « mémoire pure » de Bergson, il souligne le déséquilibre introduit par la modernité dans notre rapport au temps. La thèse de Benjamin est que, soumis au trop-plein sensoriel des villes – ce qu'il appelle des « chocs » –, le sujet moderne est contraint d'enclencher des mécanismes de défense qui lui permettent de faire face à ces agressions. Pour

engendre famille et cité. » (ARISTOTE, *Politique*, nouvelle traduction avec introduction, notes et index par J. Tricot (1962), Paris, Vrin, 1995, I, 2, 1253*a*, p. 29.)

[33] CATHER Willa, *Death Comes for the Archbishop*, *op. cit.*, p. 191.

[34] *Ibid*.

[35] *Ibid*., p. 192.

[36] *Ibid*., p. 185, 196 et 205.

[37] Cette domestication est évoquée de manière répétée à travers les descriptions des jardins luxuriants que les hommes parviennent à faire pousser dans le désert : Latour au premier chef, et même le cruel Fray Baltazar (la violence qu'il fait subir à ses ouailles pour qu'elles entretiennent ses arbres fruitiers n'empêchant pas le narrateur de louer la richesse de son jardin).

ce faire, il réduit cette expérience négative en un souvenir, un condensé d'informations, dépouillé de la richesse qui accompagnait la perception initiale. Ce qui était un choc, un moment de crise, devient ainsi une simple « expérience vécue » (*Erlebnis*), un simple moment dans sa vie, qu'il lui est aisé de retrouver via la « mémoire volontaire ». Fort différente est, selon Benjamin, la véritable expérience (*Erfahrung*), celle qui compte parce qu'elle nourrit le sujet et le modifie au cours du temps, à un niveau inconscient. Celle-ci est remémorée involontairement : quelque chose qui, dans le présent, est partagé avec l'expérience passée fait soudain resurgir cette dernière dans toute sa plénitude. C'est l'exemple bien connu de la madeleine de Proust. Voici deux passages où Benjamin décrit le fonctionnement particulier de ce type d'expérience, à la charnière de l'individuel et du collectif.

> « Effectivement l'expérience appartient à l'ordre de la tradition, dans la vie collective comme dans la vie privée. Elle se constitue moins de données isolées, rigoureusement fixées par la mémoire, que de données accumulées, souvent inconscientes, qui se rassemblent en elle.[38] »

> « Là où domine l'expérience au sens strict, on assiste à la conjonction, au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif. Les cultes avec leurs cérémonies et leurs fêtes […] opéraient, entre ces deux éléments de la mémoire, une fusion toujours renouvelée. Elles provoquaient la remémoration à certains moments déterminés et lui donnaient ainsi l'occasion de se reproduire tout au long d'une vie. La mémoire volontaire et la mémoire involontaire cessent par là de s'exclure mutuellement.[39] »

Ma thèse est que le roman de Cather cherche à retrouver ce rapport avec l'Histoire, un rapport à la fois personnel et collectif, dans lequel le passé n'est pas réduit à l'événement, mais est conservé dans toute sa richesse et continue de nourrir le présent à chaque fois qu'il est remémoré.

## *Un récit « sans accent »*

Dans une lettre ouverte au *Commonweal*, journal catholique dont les lecteurs avaient souhaité connaître les raisons qui l'avaient poussée, elle, une protestante, à s'intéresser à ces deux envoyés de Rome, Cather explique qu'elle souhaitait écrire « quelque chose qui adopte le style de la légende » (« something in the style of legend[40] »), « quelque chose qui soit dépourvu d'accent » (« something without accent[41] »), et elle ajoute :

---

[38] BENJAMIN Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1940), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, traduction revue par Rainer Rochlitz, *in Œuvres, III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 332.
[39] *Ibid*., p. 335-336.
[40] CATHER Willa, *Willa Cather on Writing: Critical Studies on Writing as an Art* (1949), with a foreword by Stephen Tennant, Lincoln, University of Nebraska Press, coll. « Bison », 1988, p. 9.
[41] *Ibid*.

> « In the Golden Legend the martyrdoms of the saints are no more dwelt upon than are the trivial incidents of their lives; it is as though all human experiences, measured against one supreme spiritual experience, were of about the same importance. The essence of such writing is not to hold the note, not to use an incident for all there is in it—but to touch and pass on.[42] »

En effet, le récit gomme les aspérités, atténue les moments tragiques, et tous les événements les plus marquants de la période sont relégués dans l'arrière-plan. Par exemple, l'achat Gadsden, qui a consisté en l'annexion par les États-Unis d'un vaste territoire précédemment rattaché au Mexique, n'est mentionné que pour expliquer comment Vaillant est tombé malade au retour d'un long voyage durant lequel il devait rencontrer les évêques mexicains, afin de fixer les nouvelles frontières du diocèse de Latour. Après trois courts paragraphes résumant plus de quatre années de négociations entre les évêques,[43] le chapitre se consacre à décrire le bonheur que Vaillant, alité, éprouve à pouvoir enfin célébrer le mois de mai comme il le faisait enfant, en se consacrant entièrement au culte de Marie. La narration, très sèche et factuelle quand elle se penchait sur les suites de l'achat Gadsden, devient poétique et saturée de sensations :

> « Father Vaillant was lying on an army cot, covered with blankets, under the grape arbour in the garden, watching the Bishop and his gardener at work in the vegetable plots. The apple trees were in blossom, the cherry blooms had gone by. The air and the earth interpenetrated in the warm gusts of spring; the soil was full of sunlight, and the sunlight full of red dust. The air one breathed was saturated with earthy smells, and the grass under foot had a reflection of blue sky in it.[44] »

Cette intense présence au monde, où tous les éléments s'interpénètrent et fusionnent avec le sujet qui expérimente ce monde par l'odorat et le toucher, est soulignée par un chiasme agrémenté d'allitérations en /s/ et en /f/ (« the soil was full of sunlight, and the sunlight full of red dust »). Ce moment fort s'enrichit grâce au temps du rite, qui provoque un télescopage de l'expérience présente avec tous les mois de mai de l'enfance de Vaillant.

> « *Once more* he had been able to worship with the ardour of a young religious, for whom religion is pure personal devotion, unalloyed by expediency and the benumbing cares of a missionary's work. *Once again* this had been his month; his Patroness had given it to him, *the season that had always meant so much in his religious life*.
> He smiled to remember a time long ago, when he was a young curate in Cendre, in the Puy-de-Dôme; how he had planned a season of special devotion to the Blessed Virgin for May, and how the old priest to whom he was assistant had blasted his hopes by cold disapproval.[45] »

---

[42] *Ibid*.
[43] L'achat Gadsden ayant été ratifié par le Congrès mexicain en juin 1854 et Vaillant revenant après l'hiver 1859 (il est parti en voyage à l'automne 1858, nous dit le narrateur) et étant alité deux mois dont le mois de mai, le récit couvre plus de quatre ans et demi en trois paragraphes.
[44] CATHER Willa, *Death Comes for the Archbishop*, *op. cit.*, p. 208-209.
[45] *Ibid*., p. 211-212 (les italiques sont de moi).

L'enthousiasme du jeune prêtre, sa déception lorsque ses dévotions n'ont pas rencontré l'accueil qu'il aurait souhaité, colorent son expérience présente du mois de mai. Le roman privilégie ainsi la réalité humaine dans son humilité et sa quotidienneté – ce qui constitue le véritable tissu de l'expérience – et rejette en conséquence la grande Histoire dans un ailleurs lointain, quelque chose qui n'a de sens que dans le monde de l'écriture, mais pas dans celui, vivant, quotidien, de l'oralité. Les critiques Ann-Mary et David Stouck ont d'ailleurs montré comment ce récit épisodique privilégie constamment une sorte de « présent continu[46] », où toutes les expériences sont présentées sans perspective, comme si à chaque épisode, le lecteur était plongé dans une tranche de vie telle qu'elle a été vécue à l'époque par le personnage. De manière logique, le roman valorise explicitement la transmission orale, qui possède une vigueur et une vérité humaine que n'a pas l'écrit. Le narrateur remarque ainsi comment le Padre Martínez joue le rôle de livre d'histoire dans ce pays qui n'en possède pas et souligne que son récit de la révolte des Pueblos est l'un des meilleurs que Latour ait entendus[47]. Quand Doña Isabella chante des airs populaires mexicains, italiens et américains, le narrateur précise, après avoir mentionné « My Nelly Was A Lady » : « The Negro melodies of Stephen Foster had already travelled to the frontier, going along the river highways, not in print, but passed on from one humble singer to another.[48] »

## *L'effacement de la voix devant le mystère*

Si ces voix qui transmettent sont le signe d'une culture vivace, de la vie qui continue, le roman est pourtant surplombé par l'ombre de la mort, la fin de son protagoniste étant annoncée dès le titre. La construction du roman, dans laquelle tous les épisodes sont présentés, nous l'avons dit, sans aucune mise en perspective, sans qu'aucun ne prenne plus d'importance que l'autre, correspond en fait à la vision du mourant, telle qu'elle est décrite à la fin du roman :

> « [Latour] observed also that there was no longer any perspective in his memories. He remembered his winters with his cousins on the Mediterranean when he was a little boy, his

[46] « In making the novel approximate a spatial composition with a symmetry of parts and absence of plot (the movement of plot being temporal), [Cather] also uses time spatially—*kairos*, significant event, as opposed to *chronos*—in a series of leitmotifs which bind chronological time into a continuous present. » (STOUCK Mary-Ann et David, « Hagiographical Style in *Death Comes for the Archbishop* », *University of Toronto Quarterly*, Vol. 41, n° 4, 1972, p. 296.) Il est intéressant de remarquer que les concepts de *kairos* et de *chronos*, tels que les entendent les époux Stouck, semblent désigner sensiblement la même chose que ceux d'*Erfahrung* et d'*Erlebnis* chez Benjamin.

[47] « Padre Martínez knew his country, a country which had no written histories. He gave the Bishop much the best account he had heard of the great Indian revolt of 1680 […]. » (CATHER Willa, *Death Comes for the Archbishop*, *op. cit.*, p. 159-160.)

[48] *Ibid*., p. 185.

> student days in the Holy City, as clearly as he remembered the arrival of M. Molny and the building of his Cathedral. He was soon to have done with calendared time, and it had already ceased to count for him. He sat in the middle of his own consciousness; none of his former states of mind were lost or outgrown. They were all within reach of his hand, and all comprehensible.[49] »

Cet état d'acuité extrême de la conscience dans l'antichambre de la mort porte à son comble l'impossibilité de communiquer par des mots cette expérience, riche de toute une vie. Le roman, dans lequel la mort est finalement bien plus présente qu'il ne pourrait y paraître à première lecture, rejoue ainsi plusieurs fois ce moment mystérieux du passage de la vie à la mort, durant lequel les vivants guettent les dernières paroles de sagesse de celui qui va mourir. À chaque fois, les attentes des vivants sont déçues et le message du mourant demeure sibyllin. Dans un épisode facétieux, l'avare Padre Lucero, qui avait toujours été jaloux de son rival le Padre Martínez, lance avant de mourir : « "*Comete tu cola, Martínez, comete tu cola!*" (Eat your tail, Martínez, eat your tail.)[50] » Si les habitants d'Arroyo Hondo, son village, interprètent ces derniers mots comme une preuve que Lucero, avant de mourir, a vu le Padre Martínez dans les tourments de l'enfer, force est de reconnaître que la phrase demeure bien mystérieuse et, en tout état de cause, bien loin des paroles de sagesse recueillies dans les « gift-books » de l'époque[51]. Dans un registre plus sinistre, lorsque la population d'Ácoma se révolte contre son prêtre inique, Fray Baltazar, et le jette du haut d'une falaise, celui-ci conserve une dignité stoïque et ne dit pas un mot – et seul subsiste son souffle, soulignant la matérialité de ce corps lourd qu'ils ont du mal à lancer assez loin pour s'assurer qu'il ne puisse survivre : « He was heavy, and perhaps they thought this dangerous sport. No sound but hissing breath came through his teeth.[52] » Quant à l'archevêque, c'est dans sa langue maternelle qu'il s'exprime à sa mort, mais il ne livre que des mots décousus, vides de sens pour celui qui les recueille, si bien que la mort du Padre

---

[49] *Ibid*., p. 305.

[50] *Ibid*., p. 181. Je respecte la leçon de l'édition critique du texte et omet l'accent qui devrait se trouver sur le « o » de « cómete ». La lecture sexuelle est tentante et plausible, notamment si l'on se souvient que Martínez s'insurge contre le célibat des prêtres (*Ibid*., p. 152-153) et est qualifié de « Don Juan » par Latour (*Ibid*., p. 165). Remarquons, cependant, que si en espagnol comme en français, *cola* et *queue* peuvent désigner argotiquement le membre viril, l'anglais *tail* désigne plus souvent les organes génitaux féminins, même si l'*Oxford English Dictionary* (*op. cit.*) indique qu'un sens similaire au français et à l'espagnol est aussi possible, quoique rare.

[51] « The "Last Words" of great men, Napoleon, Lord Byron, were still printed in gift-books, and the dying murmurs of every common man and woman were listened for and treasured by their neighbours and kinsfolk. These sayings, no matter how unimportant, were given oracular significance and pondered by those who must one day go the same road. » (CATHER Willa, *Death Comes for the Archbishop*, *op. cit.*, p. 180.)

[52] *Ibid*., p. 121.

Lucero, qui pouvait apparaître comme un contre-point comique, devient l'annonce ironique[53] de cet ultime échec de la communication.

> « Toward the close of day, in the short twilight after the candles were lighted, the old Bishop seemed to become restless, moved a little, and began to murmur; it was in the French tongue, but Bernard, though he caught some words, could make nothing of them.[54] »

Ces voix de mourants sont perçues comme des voix acousmatiques : émanant d'un corps bientôt sans vie, ce sont des voix sur le point de perdre leur corps. En tant que telles, elles héritent de certains des prestiges de l'acousmêtre ; notamment, on leur prête une connaissance cachée. Mais comme la voix de la grotte aux lèvres de pierre, elles conservent leur secret et demeurent opaques pour ceux qui les entendent. Après elles, seul demeure le silence dans lequel chacun peut véritablement se recueillir au centre de sa conscience, parmi ses souvenirs du défunt. Latour mort, le roman s'achève donc dans le silence :

> « When the Cathedral bell tolled just after dark, the Mexican population of Santa Fé fell upon their knees, and all American Catholics as well. Many others who did not kneel prayed in their hearts. Eusabio and the Tesuque boys went quietly away to tell their people; and the next morning the old Archbishop lay before the high altar in the church he had built.[55] »

Ainsi, *Death Comes for the Archbishop* est un récit qui fait le choix difficile de tenter de se confronter à l'expérience dans toute sa richesse et, en particulier, à l'incommensurabilité de l'expérience des pionniers qui découvrent un nouveau territoire, aventure plus extraordinaire encore que tout ce que peuvent contenir les livres d'histoire. Au fond, dans cette volonté de livrer un récit qui ne fait que montrer et interprète assez peu, qui nous confronte à des mystères insolubles – tel le sens à donner à la voix acousmatique des lèvres de pierre, – Cather essaie de retrouver la richesse fantasmatique des premiers récits, transmis de personne à personne, et qui étaient suffisamment peu marqués par des analyses psychologiques ou historiques pour que, de génération en génération, ils continuent à trouver des échos dans la vie quotidienne d'une communauté. Dans son essai sur le conteur, Benjamin écrit :

> « Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu'aucun fait ne nous

---

[53] Ironique, cet épisode l'est dès le début, lorsque le narrateur nous informe que Lucero ne cesse de réclamer plus de lumière (« His sight was growing dim, and he kept calling for more lights. » [*Ibid*., p. 176]), suscitant un rapprochement cocasse du vieux prêtre avare avec Goethe, dont les dernières paroles, restées célèbres, auraient été : « Mehr Licht! ». (Cette référence, bien connue en France des lecteurs des « pages roses » du *Petit Larousse*, n'a probablement pas échappé aux lecteurs de Cather familiers des almanachs et autres « gift-books ».)

[54] *Ibid*., p. 314-315.

[55] *Ibid*., p. 315.

> atteint plus qui ne soit déjà chargé d'explications. Autrement dit : dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information. L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication. […] L'extraordinaire, le merveilleux est raconté avec la plus grande précision, mais le contexte psychologique de l'action n'est pas imposé au lecteur. Celui-ci est laissé libre de s'expliquer la chose comme il l'entend, et le récit acquiert de la sorte une amplitude que n'a pas l'information.[56] »

Dans *Death Comes for the Archbishop*, la recherche d'un retour au merveilleux (l'hagiographie), le retrait du narrateur, qui n'explique rien ou presque, contribuent à souligner le mystère du monde et la continuité de l'expérience humaine dans le temps, les êtres humains étant confrontés inlassablement aux mêmes questions, malgré les contingences de l'Histoire. Paradoxalement, la profondeur du récit – sa richesse en interprétations possibles – provient justement de ce qu'il est parfaitement plat, c'est-à-dire qu'il ne cherche jamais à aller au fond des choses. Il décrit et c'est tout (« to touch and pass on »). La voix qui bourdonne dans la grotte aux lèvres de pierre demeure – irrémédiablement – une énigme, un point d'interrogation au cœur de l'expérience humaine.

[56] Walter Benjamin, « Le Conteur », traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, traduction revue par Pierre Rusch, in *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 123.

# Références


ARISTOTE, *Politique*, nouvelle traduction avec introduction, notes et index par J. Tricot (1962), Paris, Vrin, 1995, 593 p.

BENJAMIN Walter, « Le Conteur » (1936), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, traduction revue par Pierre Rusch, *in Œuvres, III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 114-151.

——, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1940), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, traduction revue par Rainer Rochlitz, *in Œuvres, III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 329-390.

BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice* (1908), Paris, PUF, 2007, 693 p.

*La Bible : Traduction officielle liturgique : Texte intégral publié par les évêques catholiques francophones*, Paris, Mame, 2013, 2918 p.

CATHER Willa, *Death Comes for the Archbishop* (1927), historical essay and explanatory notes by John J. Murphy, textual editing by Charles W. Mignon with Frederick M. Link and Kari A. Ronning, Lincoln, University of Nebraska Press, coll. « Willa Cather Scholarly Edition », 1999, 614 p.

——, *Willa Cather on Writing: Critical Studies on Writing as an Art* (1949), with a foreword by Stephen Tennant, Lincoln, University of Nebraska Press, coll. « Bison », 1988, 126 p.

——, *The Selected Letters of Willa Cather*, edited by Andrew Jewell and Janis Stout, New York, Alfred A. Knopf, 2013, 715 p.

CHARLES Daniel, *Le Temps de la voix* (1978), préface d'Eero Tarasti, Paris, Hermann, 2011, 305 p.

CHION Michel, *La Voix au cinéma* (1982), Paris, Éditions de l'Étoile / *Cahiers du cinéma*, 1993, 157 p.

DOLAR Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MA, MIT Press, 2006, 216 p.

LEE Hermione, *Willa Cather: A Life Saved Up* (1989), Londres, Virago, 2008, 398 p.

MOSELEY Ann, « The Religious Architecture of *The Professor's House* and *Death Comes for the Archbishop* », *in* MURPHY John J., *Willa Cather and the Culture of Belief*, Provo, UT, Brigham Young University Press, 2002, p. 63-80.

O'BRIEN Sharon, *Willa Cather: The Emerging Voice*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1987, 464 p.

*The Oxford English Dictionary, Second Edition*, prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, Oxford, Oxford University Press, 1989, 20 vol.

QUIRK Tom, *Bergson and American culture: The Worlds of Willa Cather and Wallace Stevens*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990, 301 p.

OTTO Rudolf, *Le Sacré : L'Élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (1917), traduit de l'allemand par André Jundt (1949), Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1995, 238 p.

ROSOWSKI Susan, *The Voyage Perilous: Willa Cather's Romanticism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1986, 284 p.

SKAGGS Merrill Maguire, « Willa Cather's Great Emersonian Environmental Quartet », *Cather Studies*, Vol. 5, 2003, p. 199-215.

SMITH Patricia Clark, « Achaeans, Americanos, Prelates and Monsters: Willa Cather's *Death Comes for the Archbishop* as New World Odyssey », *in Padre Martínez: New Perspectives from Taos*, Taos, NM, Millicent Rogers Museum, 1988, p. 101-124.

STOUCK Mary-Ann et David, « Hagiographical Style in *Death Comes for the Archbishop* », *University of Toronto Quarterly*, Vol. 41, n° 4, 1972, p. 293-307.

STOUT Janis P., *Willa Cather: The Writer and Her World*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2000, 381 p.

WASSERMAN Loretta, « The Music of Time: Henri Bergson and Willa Cather », *American Literature*, Vol. 57, n°2, 1985, p. 226-239.

WILLIAMS Deborah Lindsay, « Losing Nothing, Comprehending Everything: Learning to Read Both the Old World and the New in *Death Comes for the Archbishop* », *Cather Studies*, Vol. 4, 1999, p. 80-96.