

# De la force subversive d'un personnage détestable dans un « roman vulgaire » : Scarlett O'Hara dans *Autant en emporte le vent*

---

JULIE BRUGIER,  
UNIVERSITE PARIS-OUEST NANTERRE-LA DEFENSE

Le roman de Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent* (1936), constitue, sans l'ombre d'un doute, un des plus grands phénomènes éditoriaux américains. Traduit dans plus de vingt-sept langues, ses ventes sont aujourd'hui estimées à plus de trente millions d'exemplaires. L'engouement pour l'adaptation cinématographique de David Selznick (1939) est à la hauteur de celui que suscite le livre et l'on pourrait presque dire qu'il le surpasse – on se souvient en effet plus volontiers de Vivian Leigh et de Clark Gable dans les rôles de Scarlett O'Hara et de Rhett Butler que des personnages de Margaret Mitchell. L'histoire puise dans le répertoire régional convenu du Sud des États-Unis : le personnage central est Scarlett O'Hara, une jeune *belle* du Sud des États-Unis, fille d'un self-made man irlandais, Gerald O'Hara, et d'une aristocrate sudiste, Ellen O'Hara. Elle est vaine, égoïste et manipulatrice – et a hérité du tempérament explosif de son père irlandais, qu'elle dissimule sous un vernis aristocratique inculqué avec difficulté par sa mère et sa Mammy, l'esclave noire qui est sa nounou. Son monde est bouleversé par la guerre civile, qui divise les États Unis entre le Sud esclavagiste et le Nord abolitionniste. Malgré la mort de sa mère et la maladie de son père, Scarlett parvient à survivre à la Reconstruction – elle que rien n'avait préparée à « l'effondrement de la civilisation au milieu de laquelle elle avait [été] élevé[e]<sup>1</sup> ». Son esprit pratique et son énergie lui permettent de sortir de la pauvreté où la guerre l'a plongée. Scarlett vit aussi deux histoires d'amour, avec l'aristocrate Ashley Wilkes et avec le provocateur Rhett Butler, qu'elle finit par épouser. À la fin du roman, elle se retrouve seule, après avoir été abandonnée par son mari.

Si nous nous fondons sur une définition large du terme « mineur », entendu comme petit ou inférieur, il se trouve donc, comme le fait observer Caroline Zekri, à l'intersection de la notion de nombre et de valeur<sup>2</sup> ; il porte sur des représentations, mais aussi sur une définition nécessairement relative, qui suppose qu'on définisse ce qui relève du champ du majeur. Ce best-seller aux répercussions économiques et culturelles majeures pourrait sembler un bien étrange objet d'étude pour une réflexion sur le mineur. De même, choisir de traiter d'un personnage, Scarlett O'Hara, qui se présente sans ambiguïté comme un oppresseur pourrait sembler étonnant. Toutefois, cette étude permet de rendre compte de deux enjeux du concept

---

<sup>1</sup> Margaret Mitchell, *Gone with the Wind*, New York, Simon & Schuster, coll. « Pocket Books », 2008, p. 601 ; traduit de l'anglais par Pierre-François Caillé, *Autant en emporte le vent II*, Paris, Gallimard, p. 119.

<sup>2</sup> Caroline Zekri, « Introduction » dans Beatrice Rodriguez (éd.) et Caroline Zekri (éd.), *La notion de « mineur » entre littérature, arts et politique*, Paris, Michel Houdiard éditeur, 2012, p. 5.

de mineur, tels qu'ils sont définis par Caroline Zekri : à la fois la réflexion qu'il permet d'engager dans le champ littéraire et sa dimension politique<sup>3</sup>. En effet, malgré et peut-être à cause de son succès éditorial, l'ouvrage a une réception controversée et occupe une place mineure face aux classiques du canon littéraire américain. Le personnage de Scarlett O'Hara apparaît, en outre, comme une faille dans un roman à l'idéologie raciste, car elle en dévoile, sur un mode mineur, les ressorts. Elle permet d'opposer, à la trame diégétique principale, qu'on pourrait qualifier de majeure, des failles, mineures, susceptibles de menacer un édifice idéologique passéiste et conservateur.

## Un best-seller qui occupe une place mineure dans le canon littéraire

### Une réception controversée

S'il est intéressant de parler d'*Autant en emporte le vent* dans le cadre d'une réflexion sur le mineur, c'est tout d'abord parce que ce roman occupe une place très paradoxale dans la culture américaine : la reconnaissance critique n'accompagne pas le succès commercial — même si le roman obtient en 1936 le prix Pulitzer, alors qu'il est en compétition avec *Absalon, Absalon!* de Faulkner. Ce rejet violent du roman s'explique largement, selon le critique Richard Dwyer, par sa popularité : elle semble avoir été « le *seul* critère utilisé, encore maintenant, pour juger *Autant en emporte le vent*<sup>4</sup> ». De fait, la plupart des critiques adressées à Mitchell sont traversées par un sous-entendu explicité par le chercheur Floyd Watkins dans un article intitulé, avec éloquence, « *Autant en emporte le vent* comme littérature vulgaire ». Il dit au sujet du roman :

C'est une récit simple, parfois presque simplet. La grande littérature peut parfois être populaire et, certainement, la littérature populaire peut parfois avoir de la grandeur. Mais à quelques exceptions notables, comme la Bible, mais pas comme *Autant en emporte le vent*, la grandeur et la popularité sont plus susceptibles d'être contradictoires qu'associées<sup>5</sup>.

En plus des préjugés évidents sur ce que doit être la grande littérature et la littérature populaire, qui disqualifient d'emblée le livre précisément parce qu'il s'agit d'un best-seller, le roman de Margaret Mitchell souffre aussi d'une réception fortement misogyne. La transgression est triple : le livre est populaire, mais il s'agit en outre du premier roman d'une femme, dont la protagoniste est une femme qui parvient à survivre à la transformation radicale de son univers sans dépendre des hommes. En voyant les ventes de *Autant en emporte le vent*, Faulkner estime ainsi, avant même de l'avoir lu, qu'il semble « ne pas être en phase avec l'ère du tampon<sup>6</sup> ». L'auteur surnomme ainsi les années 30, en raison de l'indépendance qu'acquière progressivement les femmes à cette période — indépendance

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Richard Dwyer, « The Case of the Cool Reception » dans Darden A. Pyron, *Recasting Gone With the Wind in American Culture*, *op.cit.*, p. 30 : « its popularity is the *only* criterion by which *Gone With the Wind* is still being judged here and elsewhere. » Nous traduisons.

<sup>5</sup> Floyd Watkins, « *Gone with the Wind* as Vulgar Literature », *The Southern Literary Journal*, vol. 2, n° 2, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1970, p. 103 : « It is a simple story, almost simple-minded at times. Great literature can occasionally be popular, and certainly popular literature can occasionally be great. But with a few notable exceptions, such as the Bible but not *Gone With The Wind*, greatness and popularity are more likely to be contradictory than congenial. »

<sup>6</sup> Cité par Christina A. Triesenberg, (2007), « Voicing the Unvoiceable : Tracing Rage in Margaret Mitchell's *Gone with the Wind* », Grand Valley State University, *Master Thesis* sous la direction de Avis Hewitt, p. 3 : « William Faulkner was ungraciously disparaging in his comment that he "seemed to be out of touch with the kotex age". » Nous traduisons.

dont le corollaire serait l'essor des romans écrits par des femmes. Ses propos expriment à la fois l'assignation du livre de Mitchell au sexe de l'auteure et son rejet d'un type de littérature dont la popularité témoignerait, à ses yeux, d'une moindre valeur littéraire. L'écrivain et critique Malcolm Cowley, quant à lui, accorde de mauvaise grâce au roman un « courage naïf<sup>7</sup> » qui rachèterait sa « banalité et [sa] sensiblerie<sup>8</sup> ».

### Un roman de plantation ?

Cette réception difficile du roman explique également qu'il ait été d'emblée rapproché de certains sous-genres littéraires qui le relèguent, précisément, à une place mineure dans l'histoire littéraire américaine. Consciente que son livre est mis au rang des ouvrages qui ne se démarquent pas par leur sens critique, l'auteure exprime son étonnement :

Je découvris à mon désarroi que tout le monde avait l'impression que *Autant en emporte le vent* était l'histoire d'un Sud qui n'avait jamais été, à l'odeur de lavande douce et de vieilles dentelles, à la Thomas Nelson Page<sup>9</sup>.

En effet, le livre est reçu, à son corps défendant, comme « une apothéose [...] de la légende de plantation<sup>10</sup> », selon une expression du critique John Grammer. La littérature de plantation est un sous-genre qui tient à la fois de la littérature pastorale et du roman historique. Elle se caractérise par une vision édulcorée et idéalisée du Vieux Sud américain, c'est-à-dire de la société d'avant-guerre. La guerre civile ne signe pas la fin de ce type de livres, bien au contraire, puisqu'elle redouble l'élan patriotique des Sudistes, attachés à la « Cause perdue » de la Confédération. Le représentant le plus caricatural de ce genre est Thomas Nelson Page dont l'écriture répond au qualificatif de « clair-de-lune et magnolia ». Cette expression est utilisée pour désigner une représentation idyllique de l'économie de plantation où la société décrite est aristocratique et sans conflits : un univers de maisons à colonnades blanches entourées de magnolias et d'allées de cèdres, où les esclaves vivent heureux conformément à une condition qui leur conviendrait. Le deuxième représentant le plus célèbre de ce type de littérature est Thomas Dixon. Son livre violemment raciste, *The Clansman* (1905), que Margaret Mitchell admirait énormément, a fait l'objet d'une adaptation au cinéma par D.W. Griffith, intitulée *Birth of a Nation* (1915) — film qui devint le symbole du Ku Klux Klan et de la suprématie blanche.

La question de l'appartenance ou non du roman de Mitchell à ce genre est plus complexe que ne l'ont voulu certains de ses détracteurs : son interprétation de la guerre civile comme fin d'une civilisation aristocratique, la vision de la Reconstruction (période qui a suivi la fin de la guerre civile) comme un moment chaotique et brutal et la nostalgie qu'elle semble témoigner pour la Cause perdue du Vieux Sud sont des faits culturels largement partagés au moment où

---

<sup>7</sup> Malcolm Cowley, « Going with the Wind » (*New Republic*, 16 septembre 1936) dans Darden A. Pyron, *Recasting Gone with the Wind in American Culture*, Gainesville, University Press of Florida, 1983, p. 20 : « simple-minded courage ». Nous traduisons.

<sup>8</sup> *Idem* : « triteness and sentimentality ». Nous traduisons.

<sup>9</sup> Margaret Mitchell citée par Darden A. Pyron, *Southern Daughter*, *op. cit.*, p. 323 : « I found to my distress that everyone had gotten the impression that *Gone With the Wind* was a sweet lavender and old lace, Thomas Nelson Pagish story of the old South as it never was. » Nous traduisons.

<sup>10</sup> John M. Grammer, « Plantation Fiction » dans Richard Gray (ed.) et Owen Robinson (ed.), *A Companion to the Literature and Culture of the American South*, Malden, Oxford et Carlton, Blackwell Publishing, 2004, p. 59 : « the apotheosis of [...] the plantation legend. » Nous traduisons.

elle écrit. Elle ne manque d'ailleurs pas d'esprit critique vis-à-vis de cette aristocratie idéalisée du Vieux Sud, vouée à disparaître à cause de son inutilité sociale et économique. Il ne s'agit pas ici de discuter dans quelle mesure le roman de Mitchell est ou n'est pas conservateur : il n'y a aucun doute sur le fait que ce livre véhicule une idéologie raciste qui infantilise les esclaves et en fait, au mieux, de grands enfants sans autonomie ou, au pire, les réduit à la bestialité. Il faut noter que cette idéologie n'est toutefois pas étrangère à des romans d'auteurs sudistes considérés comme académiquement recevables, dont Faulkner. Ce dernier exploite également certains des lieux communs racistes de la littérature sudiste que Mitchell met en scène dans son roman : le viol interracial, la hantise du métissage qui fait l'objet d'*Absalon, Absalon !* ou encore le récit de *racial passing*<sup>11</sup> qu'il aborde dans *Lumière d'août*. Le rejet violent du roman de Mitchell est sans doute lié à une expression plus caricaturale de cette idéologie raciste, qui évoque sans ambiguïté une culture sudiste ségrégationniste : la scène où Scarlett est attaquée par deux hommes fait ainsi écho à la scène de viol d'une femme blanche par un noir dans *Birth of a Nation* — et dans le livre comme dans le film, elle sert à justifier le suprématisme blanc comme défense de l'honneur bafoué des femmes sudistes. Néanmoins, malgré cette idéologie et les réactions qu'elle a pu susciter, *Autant en emporte le vent* exerce une fascination durable, ce que même ses critiques les plus virulents admettent et s'évertuent à expliquer. Notre hypothèse est que cette fascination est en grande partie due à la façon dont se construit le personnage de Scarlett O'Hara.

### Scarlett O'Hara : un personnage subversif dans un roman conservateur ?

Scarlett O'Hara est un personnage détestable, égoïste et superficiel, peu aimé des autres personnages et pour laquelle le lecteur peut difficilement éprouver beaucoup d'empathie — puisqu'elle semble elle-même en être complètement dépourvue. C'est peut-être précisément parce qu'elle n'a que peu de qualités morales qu'elle parvient à semer le trouble dans une société suprêmement normée et oppressante. Bien que ses actions soient souvent transgressives, elles ne constituent pas en tant que telles sa puissance subversive. En effet, c'est bien plutôt sa capacité à révéler les rapports de pouvoir au sein de la société sudiste, en mettant en évidence sa violence refoulée, qui en fait un personnage au potentiel subversif dans un roman par ailleurs plutôt conformiste.

### Scarlett O'Hara : performer la Southern Belle

La force subversive de Scarlett concerne en premier lieu le genre. Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler souligne la performativité du genre qui est produit par la répétition d'actes et de paroles :

Le genre est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigide [sic], des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Les récits de *racial passing* racontent l'histoire d'un métis qui se ferait passer pour blanc.

<sup>12</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion d'identité*, Cynthia Kraus (trad.), Paris, La Découverte/Poche, 2006, pp. 109-110.

L'identité sexuelle elle-même ne préexiste pas au genre et n'est pas univoque, mais relève aussi de cette production discursive et sociale :

Le « sexe » n'étant désormais plus crédible comme « vérité » intérieure résultant de prédispositions et d'identité, on verra qu'il est une signification produite sur un mode performatif (et donc qu'il n'est pas), laquelle, si elle est déliée de son intérieur naturalisé et de sa surface, peut devenir l'occasion d'une prolifération parodique et d'un jeu subversif sur les significations genrées<sup>13</sup>.

Du point de vue du genre, Scarlett mélange conservatisme et subversion. En effet, en se conformant de façon presque caricaturale au type de la *Southern Belle*, la *belle sudiste*, Scarlett dévoile les ressorts théâtraux de ce modèle de féminité. Le rôle de *belle* se fonde entièrement sur « des manifestations extérieures<sup>14</sup> » que Scarlett apprend grâce à Ellen O'Hara et à Mammy, sa nounou noire : ces gestes, à force de répétition, finissent par produire l'illusion d'« un noyau interne et organisateur du genre<sup>15</sup> » comme le dit Judith Butler. Elle apprend ainsi à sourire de façon à « creuser ses fossettes<sup>16</sup> », à « marcher sur la pointe des pieds<sup>17</sup> » pour faire balancer sa crinoline, à battre des paupières « afin de paraître toute frémissante d'émotion<sup>18</sup> ». Cela ne signe nullement l'échec de l'éducation qui lui est inculquée — bien au contraire, puisque « les apparences suffisent<sup>19</sup> » à rendre Scarlett la reine du comté. De fait, dans une société qui « n'avait jamais attaché si peu de prix au naturel chez la femme<sup>20</sup> », le masque de la respectabilité suffisait.

### Une performance qui met à jour la vulnérabilité de la masculinité

Or, ce que Scarlett met également en évidence à travers le masque de la *belle*, c'est la façon dont la virilité se construit grâce à cet idéal de féminité. Comme le résume bien Ann Goodwyn Jones :

[L]a définition de la masculinité est contingente de celle de la féminité [...] ; la femme doit être dépendante, mais l'homme a besoin de quelqu'un qui dépende de lui<sup>21</sup>.

Les deux premiers maris de Scarlett se laissent ainsi séduire par cette mascarade. Quand Scarlett joue le rôle de la « jolie veuve sans défense<sup>22</sup> » auprès de Frank Kennedy ou celui de la jeune fille pudique pour séduire Charles Hamilton, elle fonctionne comme un miroir qui réfléchit une image des plus agréables car, pour reprendre Virginia Woolf, « si [les femmes] n'étaient pas inférieures, elles cesseraient d'être des miroirs grossissants<sup>23</sup> ». Ainsi, lorsque Charles croit intimider Scarlett, il « éprouve un sentiment de fierté masculine qu'il n'avait

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>14</sup> Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*, I, *op. cit.*, p. 91.

<sup>15</sup> Judith Butler, *op. cit.*, p. 259.

<sup>16</sup> Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*, I, *op. cit.*, p. 90.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *Ibid.*, I, p. 119.

<sup>21</sup> Anne Goodwyn Jones, *Tomorrow Is Another Day: The Woman Writer in the South, 1859-1936*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1981, p. 348 : « The definition of manhood is contingent upon that of womanhood [...] ; the woman must be dependent, but the man needs someone to depend upon him. » Nous traduisons.

<sup>22</sup> Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*, II, *op. cit.*, p. 358.

<sup>23</sup> Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, *op. cit.*, p. 585.

jamais connu<sup>24</sup> » et pendant que Frank Kennedy fait la cour à Scarlett, sa prétendue ignorance en affaires allume chez lui la flamme de la vanité :

Il commençait à prendre conscience que Dieu avait fait de lui un homme exceptionnel, l'avait coulé dans un métal plus pur que ses frères, pour protéger les faibles femmes<sup>25</sup>.

Mitchell souligne la sottise du personnage avec amusement et il se retrouve tout déconfit en comprenant, après son mariage avec Scarlett, que non seulement « cette jolie petite tête était fort bien douée pour le calcul<sup>26</sup> », mais, qu'en plus elle était « même beaucoup mieux douée que la sienne [...]»<sup>27</sup>. Pris dans un système qui le fait croire à l'ignorance des femmes, l'intelligence et l'esprit pratique de Scarlett lui semblent des qualités masculines et le blessent dans sa propre virilité :

Malgré ses joues roses, ses fossettes et ses jolis sourires, elle parlait et se comportait comme un homme. [...] Elle savait ce qu'elle voulait et, comme un homme, coupait au plus court pour en arriver à ses fins<sup>28</sup>.

Toutefois, ce qui rend Scarlett scandaleuse aux yeux de la bonne société d'Atlanta, ce n'est pas tellement son intelligence pragmatique et calculatrice, mais bien le fait qu'elle refuse de jouer le jeu de la femme enfant soumise et dépendante de son mari — en un mot, mineure — pour préserver son orgueil et l'apparence de sa virilité. Le rôle de femme sans défense n'est pour elle qu'une stratégie de survie dans un monde qui n'offre aucun espace de pouvoir aux femmes en dehors de la sphère domestique. Ce n'est donc que par le simulacre de minorité qu'elle peut acquérir une forme de pouvoir.

En refusant de perpétuer cette mascarade après le mariage, elle dénonce la féminité sudiste pour ce qu'elle est : une façon de séduire les hommes, en entretenant, grâce à l'illusion de la dépendance des femmes, le mythe de la supériorité masculine. Lorsque Scarlett conduit son commerce de bois d'une main de fer, ce n'est pas son travail qui choque le plus son deuxième mari, Frank Kennedy, mais le fait qu'elle ne cherche pas à donner à son activité l'apparence de la respectabilité comme l'auraient fait les femmes d'Atlanta qui « avaient le tact de sembler se laisser guider par les hommes, et c'était ce qui importait davantage<sup>29</sup> ».

Ce comportement de Scarlett menace même son troisième mari, Rhett Butler, alors même qu'il est toujours présenté comme un homme à la virilité violente et exacerbée, au corps massif « doué d'une force dangereuse » (p. 249). Pourtant, la force de Scarlett le fragilise. Comme le souligne encore une fois Ann Goodwyn Jones :

Parce que le code insiste sur le fait que la masculinité est un produit et un effet de la faiblesse et de la puérité des femmes, les hommes sont douloureusement vulnérables aux femmes fortes<sup>30</sup>.

À défaut de pouvoir s'occuper de Scarlett comme d'un enfant, il se tourne vers leur fille Bonnie Blue qui devient alors un substitut de Scarlett. Il va même jusqu'à dormir dans la

---

<sup>24</sup> Margaret Mitchell, *Gone With the Wind*, *op. cit.*, p. 151 ; *Autant en emporte le vent*, I, *op. cit.*, p. 155.

<sup>25</sup> *Ibidem*, II, p. 359.

<sup>26</sup> *Ibid.*, II, p. 363.

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> *Ibid.*, II, p. 395.

<sup>29</sup> *Ibid.*, II, p. 396.

<sup>30</sup> Anne Goodwyn Jones, *op. cit.*, p. 349 : « Because the code insists that manliness is a product and result of woman's weakness and childishness, men are excruciatingly vulnerable to women who are strong. » Nous traduisons.

chambre de l'enfant pour calmer ses terreurs nocturnes, mettant ainsi en évidence l'horizon trouble de la sexualité, qu'impliquent ces modèles de féminité et de masculinité.

### L'horizon trouble de la sexualité

Le personnage de Scarlett est profondément associé à la sexualité dans le roman. Son prénom évoque le roman de Nathaniel Hawthorne, *La Lettre écarlate* (1850), en anglais *The Scarlet Letter*, qui raconte l'histoire d'une femme adultère marquée au fer rouge par la lettre A. Il renvoie aussi à la couleur rouge, apanage de la prostituée Belle Whatling, aux cheveux, aux lèvres et aux robes rouges. Au croisement de ces références, elle devient une figure de tentatrice et de femme fatale, à la personnalité « inquiétante [...] par son débordement de vie<sup>31</sup> ». Quant à Rhett Butler, au-delà de son prénom, dès sa première apparition, il devient l'emblème d'une sensualité inquiétante et réprimée par la société de plantation. C'est dans leurs rapports qu'éclate de façon évidente la violence de la sexualité et des rapports de genre.

Les scènes d'étreinte entre les deux personnages sont toujours violentes. Pendant le siège d'Atlanta, par exemple, Rhett force Scarlett à sortir de sa charrette « [d]un geste brutal<sup>32</sup> » pour l'embrasser. De même, à la mort de Fred Kennedy il la serre avec une telle force qu'elle craint de s'évanouir et finit par consentir à l'épouser comme si elle « avait obéi sans que sa volonté fût intervenue.<sup>33</sup> » Cette brutalité culmine dans la scène où Rhett, jaloux de Scarlett et de Ashley Wilkes, son rival, la prend dans ses bras et la transporte en haut des escaliers de leur maison jusque dans leur chambre, dans ce qui a souvent été interprété comme un viol. Rhett la force à s'asseoir en la poussant, puis met ses mains sur le crâne de Scarlett en la menaçant de le lui briser « comme une coquille de noix<sup>34</sup> ». Quand elle essaye de s'enfuir, il la retient prisonnière, plaquée contre le mur<sup>35</sup>, et quand elle parvient à se sauver il la prend de force dans ses bras, en la blessant. Elle est « folle de terreur<sup>36</sup> » et a l'impression d'être « perdue au milieu des ténèbres plus épaisses que celles de la mort<sup>37</sup> ». Ces ténèbres qui tourbillonnent autour d'eux viennent occulter l'acte et sa violence par une ellipse.

Nous retrouvons Scarlett le lendemain matin, « humiliée<sup>38</sup> » et « blessée<sup>39</sup> » par Rhett, mais qui en « avait tiré gloire<sup>40</sup> » : les marches de l'escalier gravies par Scarlett, dans les bras de Rhett, semblent signifier l'extase désignée par cette « gloire ». À travers cet épisode, la sexualité est explicitement associée à l'horizon trouble de la violence et de la mort, comme le souligne la critique Blanche Gelfant :

Scarlett est peut-être obtuse en ce qui concerne ses sentiments, mais elle n'associe pas moins le sexe au viol, au meurtre et à la mort ; et le roman fait de même<sup>41</sup>.

<sup>31</sup> Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*, I, *op. cit.*, p. 119.

<sup>32</sup> *Ibidem*, II, p. 57.

<sup>33</sup> *Ibid.*, III, p. 183.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>37</sup> *Idem*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>39</sup> *Idem*.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 327.

<sup>41</sup> Blanche H. Gelfant, « The Impossibilities of Fiction », *op. cit.*, p. 22 : « Dense as Scarlett is about her own feelings, she links sex to rape, murder, and death ; and so does the novel. » Nous traduisons.

Cet érotisme trouble met en évidence l'envers de l'éducation puritaine de la *lady* sudiste. Comme l'exprime bien Blanche Gelfant, « *Autant en emporte le vent* expose l'envers du victorianisme : sa lubricité<sup>42</sup>. »

### Marchandisation des corps

C'est également à travers le personnage de Scarlett que s'exprime la violence première de l'esclavage : c'est-à-dire la marchandisation des corps — dans une société qui n'attribue aucune valeur aux corps des esclaves, mais aussi peu de valeur aux corps des femmes, lesquelles doivent se conformer à un idéal mortifère sous peine d'être marginalisées. En effet, comme dans la littérature de plantation<sup>43</sup>, le livre occulte cette réalité de l'esclavage : les esclaves sont toujours déjà là, la réalité économique de « l'institution particulière » (*peculiar institution*) est refoulée. La seule vente d'esclaves évoquée est le rachat de Dilcey, la femme du valet de Gerald O'Hara, et de sa fille Prissy. Cette transaction est toutefois montrée comme une preuve de la bonté de Gérald, puisqu'il cède aux demandes de son valet qui veut avoir sa femme auprès de lui. En revanche, le texte insiste sur le fait qu'« à Tara on n'avait jamais vendu un esclave<sup>44</sup> », occultant ainsi le marché des corps humains.

Le roman dévalorise les corps de femmes, comme le note Blanche Gelfant, et banalise la vente d'êtres humains qui apparaît par des voies déguisées<sup>45</sup>. Ainsi, pour payer les impôts de Tara, Scarlett offre son corps en échange d'argent à Rhett, qui lui répond avec mépris en lui demandant ce qui lui fait croire qu'elle vaut trois cents dollars, puisque « [l]a plupart des femmes ne coûtent pas aussi cher<sup>46</sup>. » Or ce qui pousse Rhett à cette réaction brutale, c'est moins le marché que propose Scarlett que la façon dont celui-ci est présenté. Elle lui dit explicitement qu'elle peut s'offrir comme garantie pour qu'il lui prête l'argent et ne cherche pas à occulter finalement la transaction implicite dans toutes les relations entre hommes et femmes dans le roman. Mariée à Rhett Butler, Scarlett devient un objet qu'il a acquis et il lui fait remarquer qu'elle représente pour lui « un assez gros capital<sup>47</sup> » qu'il ne veut pas perdre.

De même, lorsque Scarlett décide d'employer des forçats dans ses scieries, elle choque toute la société d'Atlanta. Son deuxième mari, Frank Kennedy, est horrifié et il y voit ce qu'il semble ne pas vouloir reconnaître dans l'esclavage, dont « bon nombre [de ses amis] n'avaient même pas été partisans<sup>48</sup> » (bien qu'ils en aient profité, comme lui) : c'est-à-dire « un trafic de chair humaine dont le pendant était la prostitution<sup>49</sup> ». En effet, si Scarlett ne comprend pas le scandale qu'elle provoque, c'est que pour elle le travail des forçats est le même que celui des esclaves : quand elle l'affirme, on lui répond que les esclaves n'étaient « ni misérables ni malheureux » et qu'ils étaient mieux au temps de l'esclavage. Elle ne comprend pas qu'en employant le travail des forçats et en le comparant à celui des esclaves, elle met en danger l'édifice mensonger sur lequel repose la vieille société sudiste : c'est-à-

---

<sup>42</sup> *Ibidem.*, p. 25.

<sup>43</sup> Au sujet du refoulement de la réalité marchande de l'esclavage dans la littérature de plantation voir John M. Grammer, *op.cit.*, p. 60.

<sup>44</sup> Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*, I, *op. cit.*, p. 80.

<sup>45</sup> Blanche H. Gelfant, « The Impossibilities of Fiction », *op. cit.*, p. 25.

<sup>46</sup> Margaret Mitchell, *Gone With the Wind*, *op.cit.*, p. 811 : « [m]ost women don't come that high. » Nous retraduisons.

<sup>47</sup> Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*, III, *op.cit.*, p. 249.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>49</sup> *Idem*.



dire, selon le chercheur John M. Grammer, l'illusion que l'esclavage est un mal nécessaire, une institution bienveillante adaptée à la condition des hommes noirs<sup>50</sup>.

### Violence et esclavage

L'esclavage est en effet présenté de manière édulcorée : dans ces plantations fictives, les chaînes n'existent pas et le fouet n'est jamais utilisé. Or, l'insistance un peu trop appuyée sur l'absence de violence dans la plantation suggère tout le contraire. Gérald « ne pouvait pas [...] supporter de voir un esclave pleurnicher<sup>51</sup> » et à Tara, le fouet n'a été « administré [...] qu'une seule fois à un Noir qui n'avait pas pansé le cheval favori de Gérald<sup>52</sup> ». L'esclave Sam, qui retourne à Tara à la fin du roman, raconte à Scarlett la curiosité des Nordistes pour les supplices que les planteurs lui infligeaient et s'en indigne : « Seigneur', ma'ame Sca'lett, j'ai jamais été battu !<sup>53</sup> »

Malgré cette vision de la vie dans les plantations, la violence de l'esclavage, refoulée dans l'intrigue, semble refaire surface dans le texte de manière détournée et mineure — et souvent à travers le personnage de Scarlett. Les coups de fouet absents des plantations deviennent un objet de comparaison récurrent<sup>54</sup>. Dépitée d'être rejetée par Ashley, Scarlett lui donne une gifle qui « claqu[e] comme un coup de fouet<sup>55</sup> », sa voix qui s'adresse à Emmie Slattery est « cinglante comme un coup de fouet<sup>56</sup> », les mots de Rhett, qui découvre qu'elle essaye de le duper lui « siffl[ent] aux oreilles [...] comme un coup de fouet<sup>57</sup> », et il accuse Scarlett de brandir son amour « comme un fouet au-dessus de [sa] tête<sup>58</sup> ». Scarlett agit souvent, peut-être plus que Rhett Butler, avec brutalité. Laisée seule avec Mélanie Wilkes sur le point d'accoucher, elle gifle violemment son esclave, Prissy<sup>59</sup>, manque de la gifler une deuxième fois<sup>60</sup>, la secoue<sup>61</sup> et l'insulte<sup>62</sup>. Elle gifle également sa sœur Suellen assez fort pour qu'elle « s'effondr[e] sur son lit en hurlant<sup>63</sup> ». Cette violence physique culmine dans le meurtre d'un soldat yankee qui envahit Tara : aucune culpabilité ne vient assombrir les pensées de Scarlett qui éprouve une « joie féroce de tigresse<sup>64</sup> ». Il n'est pas anodin qu'à ce moment elle soit décrite comme une bête féroce : elle est saisie dans un devenir-animal, pour reprendre le concept de Deleuze, ce qui explique la dimension inquiétante du personnage et la menace qu'elle représente pour une civilisation particulièrement oppressante. Aussi, lorsqu'elle est jalouse de Mélanie Wilkes, qui incarne l'idéal de la *lady* sudiste, éthérée et pleine d'abnégation, Scarlett rêve de la mordre :

---

<sup>50</sup> John M. Grammer, *op.cit.*, p. 65.

<sup>51</sup> Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*, I, *op.cit.*, p. 51.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>53</sup> *Ibid.*, III, p. 109.

<sup>54</sup> Par un curieux effet de contamination, la traduction de Pierre-François Caillé, qui date de 1938, traduit parfois par cette image du fouet des mots qui ne l'évoquent pas, comme si l'impensé du texte original était rendu plus évident par la traduction.

<sup>55</sup> Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*, I, *op. cit.*, p. 170.

<sup>56</sup> *Ibidem*, II, p. 260.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>58</sup> *Ibid.*, III, p. 443.

<sup>59</sup> *Ibid.*, II, p. 24.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>62</sup> *Idem*.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 129.

Elle sentit qu'elle aurait plaisir à enfoncer ses dents dans la peau ivoirine de Mélanie jusqu'à ce que le sang coulât<sup>65</sup>.

De même, en découvrant que Rhett Butler connaît le secret de son entretien avec Ashley Wilkes, elle se dit que « [l]ui aussi, elle l'aurait mordu avec joie<sup>66</sup> ». Ses expressions brutales de colère, qui viennent semer le trouble dans une société supposée harmonieuse et rapprochent Scarlett de l'imaginaire de la bestialité, le plus souvent associé aux esclaves dans le roman, remettent également en cause l'idéal de la *lady* sudiste, profondément maîtresse d'elle-même, et font de Scarlett un personnage au genre incertain.

### Métissage et viol

Scarlett permet enfin de dévoiler un autre tabou de la société esclavagiste : celui du métissage. Il faut noter qu'au moment où écrit Mitchell, le mariage interracial n'est toujours pas légal, il ne le deviendra qu'en 1967. Le caractère explosif et brutal de Scarlett est maintes fois renvoyé à la proximité avec son père irlandais. Or, il faut noter qu'aux États-Unis, jusqu'à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les Irlandais ne sont pas considérés comme Blancs. La société américaine leur accorde le même statut que les métis affranchis<sup>67</sup>. La mésalliance entre l'aristocrate Ellen Robillard et l'irlandais Gerald O'Hara prend alors une autre connotation : celle d'un mariage interracial, dont la fille au caractère instable serait un exemple. Le fantasme de la miscégénéation se reproduirait ensuite dans son mariage avec Rhett, mais de façon plus ambiguë. Quand elle le voit pour la première fois, Scarlett remarque qu'il a « le teint hâlé d'un pirate, le regard conquérant et sombre d'un boucanier<sup>68</sup> » et il lui dit qu'il « a eu un grand-père qui était pirate<sup>69</sup> » que sa famille préférerait appeler « navigateur<sup>70</sup> ». Sinéad Moynihan analyse ces origines comme une métaphore du *racial passing* de Rhett, qui aurait des origines noires et se ferait passer pour Blanc. D'autres arguments soutiennent cette hypothèse. Le chercheur remarque un glissement, dans le texte, qui associe le rire de Rhett Butler aux rires des affranchis qui se moquent de Scarlett :

Comme elle devait être laide à regarder ! Comme il [rirait de sa tête]. Les nègres qu'elle croisait se détournaient en riant d'un air insolent et la regardaient trébucher ou glisser dans la boue. [...] Comment osaient-ils rire [...] ?<sup>71</sup>

Il note encore deux allusions qui peuvent évoquer la tradition du *racial passing*. Quand Rhett reconnaît qu'il est coupable de meurtre, il se dit « coupable comme Caïn<sup>72</sup> » : or, les allusions à la « malédiction de Caïn<sup>73</sup> » sont fréquentes dans cette tradition. Elles viennent d'une confusion avec la malédiction de Cham, maudit par Noé parce qu'il l'a vu nu et ivre. Pour les

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, I, p. 149.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>67</sup> À ce sujet, voir Geraldine Higgins, « Tara, the O'Haras and the Irish *Gone With the Wind* », *Southern Cultures*, vol. 17, n° 1, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011, pp. 30-49 et Sinéad Moynihan, « "Kissing the Rod that Chastised Me": Scarlett, Rhett and Miscegenation in Margaret Mitchell's *Gone with the Wind* (1936) », *Irish Journal of American Studies*, vol. 13/14, Kildare, Irish Association for American Studies, pp. 123-137.

<sup>68</sup> Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*, I, *op. cit.*, p. 140.

<sup>69</sup> *Ibidem*, II, p. 450.

<sup>70</sup> *Idem*.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 325-326.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>73</sup> Sinéad Moynihan, *op. cit.*, p. 133 : « the curse of Cain ». Nous traduisons.

partisans de l'esclavage, ce passage de la Bible était interprété comme « une transformation de la couleur de peau du blanc au noir<sup>74</sup> ».

Or la noirceur évoque également la sexualité. Dans la scène où Rhett prend Scarlett dans ses bras et monte les escaliers avant de la violer, la description est dominée par une isotopie de la noirceur. Ils gravissent les escaliers dans le noir, et deviennent eux-mêmes ténèbres : « she was darkness and he was darkness<sup>75</sup> ». Ces associations montrent peut-être moins le *racial passing* de Rhett Butler que la façon dont se crée un fantasme de viol des femmes blanches par les hommes noirs, qui concrétise la hantise du métissage : elle fait écho à une autre scène dans le roman où Scarlett manque de se faire violer par un homme noir en rentrant seule de sa scierie — et le rapport avec Rhett est peut-être l'accomplissement de ce fantasme qui cache une autre réalité, celle du viol des femmes noires par les hommes blancs dans les plantations.

Le personnage de Scarlett O'Hara rend ainsi possible une autre lecture d'*Autant en emporte le vent*, en introduisant le trouble dans un paysage idéologique qui pourrait sans elle paraître singulièrement simpliste. En révélant la façon dont s'articulent les structures de pouvoir et leur violence, ce personnage permet de rendre visibles de façon indirecte, l'oppression des minorités sur laquelle se fonde toute la société sudiste. Le concept de mineur, dans ses implications littéraires et politiques, permet ainsi de mieux éclairer la place controversée de ce livre dans le canon littéraire américain, entre phénomène éditorial majeur et réception singulièrement minorée par ce succès. Il permet aussi de comprendre les failles mineures introduites par un personnage qui représente par ailleurs une majorité dont il dévoile les mécanismes d'oppression. Il n'est pas anodin que le roman se referme sur le retour de Scarlett à Tara et sur son envie de retrouver Mammy. Néanmoins, celle-ci ne désire le corps de Mammy que dans la mesure où il peut la reconforter et donc lui servir. Ce corps est désigné métonymiquement par la poitrine accueillante et la main qui reconforte :

Elle avait besoin d'elle comme au temps de son enfance, elle avait besoin de la grosse poitrine pour y poser sa tête, de la main noueuse et noire sur ses cheveux<sup>76</sup>.

Helen Taylor observe que cette dernière image clôt le roman sur l'idée illusoire d'une harmonie raciale complètement aveugle à la réalité historique et sociale de la région<sup>77</sup>. Scarlett réifie le corps de Mammy : il devient un corps et un sein, assujetti au besoin de sa maîtresse. Il dit aussi le désir, pour cette aristocratie sudiste, de revenir à une période antérieure, où les minorités n'étaient pas menaçantes et où régnait une stabilité fondée sur une harmonie factice, occultant la violence bien réelle de cette « institution particulière » qu'était l'esclavage.

---

<sup>74</sup> *Idem* : « a transformation of skin color from white to black. » Nous traduisons.

<sup>75</sup> Margaret Mitchell, *Gone With the Wind*, *op. cit.*, p. 800.

<sup>76</sup> Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*, III, *op. cit.*, p. 454.

<sup>77</sup> Helen Taylor, « Gone with the Wind : the Mammy of Them All » dans Jean Radford (ed.), *The Progress of Romance : the Politics of Popular Fiction*, Londres et New York, Routledge & Kegan Paul, 1986, p. 132.

## Bibliographie

- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion d'identité*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte / Poche, 2006.
- CLINTON, Catherine, *The Plantation Mistress: Women's World in the Old South*, New York, Pantheon Books, 1982.
- ETZMINGER, Betina, *The Belle Gone Bad: White Southern Women Writers and the Dark Seductress*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2002.
- GELFANT, Blanche H., « *Gone With the Wind* and the Impossibilities of Fiction », *The Southern Literary Journal*, vol. 13, n°1, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980, pp. 3-31.
- MCPHERSON, Tara, *Reconstructing Dixie: Race, Gender and Nostalgia in the Imagined South*, Durham, Duke University Press, 2003.
- HARWELL, Richard (ed.), *Gone with the Wind as Book and Film*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993.
- HIGGINS, Geraldine, « Tara, the O'Haras and the Irish *Gone With the Wind* », *Southern Cultures*, vol. 17, n°1, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011, pp. 30-49.
- JONES, Anne Goodwyn, *Tomorrow Is Another Day: The Woman Writer in the South, 1859-1936*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1981.
- MCPHERSON, Tara, « Seeing in Black and White: Gender and Racial Visibility from *Gone with the Wind* to *Scarlett*. », dans Henry Jenkins (ed.), Tara McPherson (ed.) et Jane Shattuc (ed.), *Hop on Pop: the Politics and Pleasures of Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 2002, pp. 517-534.
- MITCHELL, Margaret, *Gone with the Wind*, New York, Simon & Schuster, coll. « Pocket Books », 2008 [1936].
- , *Autant en emporte le vent* (tomes 1-3), traduit par Pierre- François Caillé, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.
- MOYNIHAN, Sinead, « "Kissing the Rod that Chastised Me": *Scarlett*, Rhett and Miscegenation in Margaret Mitchell's *Gone with the Wind* (1936) », *Irish Journal of American Studies*, Vol. 13/14, Kildare, Irish Association for American Studies, pp. 123-137.
- PYRON, DARDEN A., *Recasting Gone with the Wind in American Culture*, Gainesville, University Press of Florida, 1983.
- , *Southern Daughter: the Life of Margaret Mitchell*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1991.
- RODRIGUEZ, Beatrice (éd.), ZEKRI, Caroline (éd.), *La notion de « mineur » entre littérature, arts et*

*politique*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2012.

TAYLOR, Helen, « Gone with the Wind : the Mammy of Them All » dans Jean Radford (ed.), *The Progress of Romance: the Politics of Popular Fiction*, Londres et New York, Routledge & Kegan Paul, 1986, pp. 113-136.

TRIEZENBERG, Cristina A., « Voicing the Unvoiceable: Tracing Rage in Margaret Mitchell's *Gone with the Wind* », Grand Valley State University, *Master Thesis* sous la direction de Avis Hewitt, 2007.

WATKINS, Floyd, « *Gone with the Wind* as Vulgar Literature », *The Southern Literary Journal*, vol. 2, n° 2, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1970, pp. 86-103.