

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

195-196 | 2010

Auto-biographie, Ethno-biographie

Retour à Rowan Oak

Back to Rowan Oak

Jean Jamin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22554>

DOI : 10.4000/lhomme.22554

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 10 novembre 2010

Pagination : 389-419

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean Jamin, « Retour à Rowan Oak », *L'Homme* [En ligne], 195-196 | 2010, mis en ligne le 04 novembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22554> ; DOI : 10.4000/lhomme.22554

Retour à Rowan Oak

Jean Jamin

EN JANVIER 2008, le mot d'ordre lancé par Barak Obama, « *Yes We Can* », ne fut pas sans évoquer cette autre phrase que, quarante-cinq ans plus tôt, le pasteur Martin Luther King scandait à la manière d'un *preacher* de *gospel songs* devant les quelque 250 000 manifestants qui, venus de toutes les régions des États-Unis, s'étaient rassemblés à Washington pour former une longue marche de protestation contre les discriminations raciales : « *I Have a Dream* ». Il ne fut pas non plus sans rappeler – désormais l'euphémisme s'impose – ce qu'avait été le *problème noir* dans l'histoire, la société et la mentalité américaines. L'issue momentanément positive que représenta l'élection d'Obama (« *Was He the Dream?* »), en laquelle on put être tenté de voir comme une sorte d'expiation, supposait qu'il en avait été la malédiction et la honte : celles de l'esclavage, de la ségrégation, de l'exclusion.

Incidentement, on se retrouvait sur l'un des territoires romanesques favoris de William Faulkner qui, jusqu'au tournis, décrivit dans de longues phrases à faire pâlir d'envie Marcel Proust ou Michel Leiris les ravages qu'exerçait dans la conscience et les comportements de ses personnages le cercle infernal, bien que divinement tracé, du péché et de l'expiation. Procédant à une sorte d'« inversion théologique »¹ – déjà « la TSF avait remplacé la voix de Dieu », observe l'un de ses personnages² –, l'écrivain en fera quelque chose d'immanent, presque charnel et tellurique, voire

1. Selon le mot de Claude-Edmonde Magny (1948 : 196).

2. Harry Wilbourne dans *Si je t'oublie Jérusalem* : III, 98.

_____ Extrait d'un ouvrage en cours de rédaction, *Pour une anthropologie de Faulkner*, où sont reprises, mais entièrement recomposées, des parties d'articles précédemment parus. Les citations de William Faulkner renvoient à l'édition de ses œuvres romanesques en quatre volumes dans l'édition de la Pléiade, notées ici par le titre du roman, suivi du numéro du volume en chiffre romain, puis de la page.

chthonien. Le Nouveau Monde ne pouvait être que de ce bas monde, qui était aussi un inframonde. Dieu est rarement au rendez-vous dans les romans de Faulkner, et les paradis sont perdus d'avance. Il est révélateur, me semble-t-il, qu'il ait placé le lieu où il a vécu et écrit – ne serait-ce que par le toponyme *Rowan Oak* qu'il choisit de lui donner – sous le signe du paganisme : une allusion, puisée dans le *Rameau d'or* de James Frazer, aux feux de Beltane (dérivé de Baal, le dieu du soleil), cérémonies celtiques de protection et de purification qui, chez les paysans des Highlands écossaises, notamment, d'où seraient venus ses ancêtres, consistaient à allumer des feux de joie avec du bois de chêne (*oak*) au printemps, et à clouer des branches de sorbier (*rowan*) sur les portes des maisons et des étables pour chasser les mauvais esprits et se protéger des sortilèges. Chez Faulkner, les références bibliques existent certes – il suffit de se reporter aux titres de quelques-uns de ses romans majeurs (*Absalon, Absalon ! ; Si je t'oublie Jérusalem ; Descends, Moïse*) –, mais elles relèvent plus de l'ironie que de l'édification ou de la contrition, un peu à la manière des *negro-spirituals* ou des *gospel songs* inventés par les esclaves noirs qui, sous l'apparence de la ferveur, de la piété, détournaient cantiques et psaumes à des fins contestataires, voire subversives.

Dans *Tandis que j'agonise* – le titre est superbe et superbement emprunté aux enfers de *L'Odyssée* où Ulysse entend la longue plainte venant du fantôme d'Agamemnon lui raconter son meurtre par Égisthe et Clytemnestre –, dans ce roman, donc, la jeune Dewey Dell Bundren, qui, enceinte d'un garçon qu'on suppose de passage, va accompagner ses père et frères pour enterrer Addie, leurs épouse et mère, au cimetière d'un bourg lointain, éprouve soudain le sentiment d'être « une graine mouillée, perdue dans la terre brûlante et aveugle »³. À des degrés divers, c'est un sentiment de cette nature que partageront d'autres personnages des romans, telle la Lena Grove de *Lumière d'août* parcourant pieds nus les chemins de poussière rougeâtre du Mississippi, un maigre balluchon accroché à son épaule, à la recherche, qui sera vaine, du père de l'enfant qu'elle porte en elle.

La « faute » est de chair, et, serait-elle source de vie, la chair ne peut que corrompre la terre, car, de naître et faire naître – cette « abjecte nudité que nous apportons au monde avec nous », constate le bien nommé docteur Peabody⁴ –, elle est comme déjà morte. Fécondité de l'une (Lena Grove) et putridité de l'autre (Addie Bundren) – ce que le temps fait advenir au corps, en l'occurrence féminin – finissent par fusionner dans un même

3. *Tandis que j'agonise* : I, 939.

4. *Ibid.* : I, 927.

espace, et leurs voies par se superposer non pas de façon inverse et symétrique mais en parallèle, et, défiant toute géométrie et toute chronologie, par se fondre en une seule, comme si le passé de l'une ne pouvait être que le présent et l'avenir de l'autre : « Je me rappelais », déclare Addie Bundren du fond de son cercueil, « que mon père avait coutume de dire que le but de la vie c'est de se préparer à rester mort très longtemps »⁵. Pour Faulkner, remarque Jean Pouillon, le destin n'est pas une somme ; il n'est pas au bout de la vie : « il est toujours à la source, il est toujours passé, il est l'irréparable » (1993 : 221). Car il faut bien, se dit Elmer, l'un des personnages autobiographiques du romancier, que l'homme admette le « caractère mort-né de sa destinée »⁶.

En témoigne cette hallucinante équipée d'une famille de petits fermiers blancs des collines chauves du Mississippi autour d'une morte qui commence à empestier, et que le plus jeune des fils en vient à assimiler à un poisson qu'on pourra cuire et manger (« Ma mère est un poisson »⁷). Elle attire les busards dont le vol lourd en cercles de plus en plus petits brasse et répand l'odeur s'échappant de la charrette où, depuis de longs jours, gît le cadavre de la mère dans une caisse aux planches disjointes percées de trous, et qui, zébrant de noir l'air d'été, forment comme un vortex annonciateur de cyclone ; même la lumière « prend une teinte cuivrée : menaçante à l'œil, sulfureuse au nez, pleine d'une odeur d'éclairs »⁸ ; même le soleil au-dessus de l'horizon se trouve posé « comme un œuf sanglant »⁹ qu'on imagine sentir le pourri. Si le long périple funèbre de la tribu Bundren sabote la nature, celle-ci le lui rend bien : l'ouragan, la crue d'une rivière, l'effondrement d'un pont, la panique des mules, la boue, le feu dans une grange menacent à chaque instant son entreprise, et ajoutent au deuil la survenue possible sinon prévisible de l'enlèvement, du démembrement ou de l'embrasement des survivants, donc le danger de ne pouvoir accomplir jusqu'au bout le cérémonial que la défunte leur a imposé en voulant être enterrée là-bas où elle est née. Même mort, le corps ne laisse pas en paix, pas plus que ne reste en paix la terre dans laquelle il est voué à disparaître. Il n'y a ni miracle ni providence. L'homme semble affronter la matière au travers de rituels qui, censés contenir les forces de l'une, devraient apaiser les angoisses de l'autre, surtout lorsque la mort s'en mêle, mais il ne peut le faire qu'au risque de

5. *Tandis que j'agonise* : I, 1009.

6. William Faulkner (1987 : 80).

7. *Tandis que j'agonise* : I, 952.

8. *Ibid.* : I, 923.

9. *Ibid.*

percer les remparts symboliques qu'il a lui-même édifiés, comme si le rite, par le fait de s'accomplir, impliquait sa profanation ou sa parodie : c'est de nouveau le plus jeune des fils Bundren, Vardaman, qui, à l'aide d'une tarière, a percé de trous le couvercle du cercueil pour voir ou pour « laisser respirer » sa mère, creusant du même coup des trous dans sa figure déjà parcheminée ; c'est l'aîné qui se casse une jambe en faisant traverser à gué la charrette mortuaire, et, d'abord, s'inquiète de récupérer, emportés par le courant, les outils avec lesquels il a façonné le cercueil qu'il eût préféré voir disparaître dans la rivière ; c'est le père qui tout au long de ce voyage d'une semaine ne pense qu'à se faire remplacer, une fois sa femme mise en terre, les dents qui lui manquent... On peut voir là, dans ces épisodes où le tragique côtoie le burlesque, comme une résonance de la phrase énigmatique que Marcel Mauss – Faulkner ne la connaissait probablement pas, mais il l'illustre de main de maître – avait lancée à l'issue d'un de ses cours en 1931 : « Le rituel est un sacrilège qui réussit... ».

La fragmentation du récit en quinze monologues venus de voix distinctes, acteurs ou témoins, y compris celle de la morte elle-même du fond de sa caisse en bois – extravagance rhétorique dont Faulkner était friand –, et en cinquante-neuf séquences où chaque personnage prend la parole soit à tour de rôle soit en concordance, multipliant ainsi les points de vue sur le cortège dès lors privé d'observateur et de narrateurs omniscients, est en soi une entorse aux codes de la narration classique et semble être au service d'une métaphysique de l'immanence, d'une anthropologie intuitive du sacré dont le pôle droit (les dernières volontés d'une mère, forçant le respect, l'amour, la reconnaissance) ne va pas, ne peut aller sans un pôle gauche, c'est-à-dire sans un aspect impur, néfaste, diffus (l'odeur de la chair en décomposition qui, sur le chemin, répand la frayeur). Chez Faulkner, il y a aussi du James Frazer qu'en revanche il avait lu, et du Robert Hertz dont il semble se rapprocher par cette mise en intrigue de la bipolarité du sacré. Mais, ici, il faudrait presque entendre le pôle gauche au sens strict. Les Bundren se débrouillent en effet comme un manche pour acheminer le cercueil bricolé, lequel s'apparente à un colis devenu tellement encombrant, suintant et puant¹⁰ que le rite funéraire tourne à la farce macabre, que le sacré, à force de se dédoubler, se résout dans la trivialité : le râtelier tout neuf du père, aussi neuf et factice que la nouvelle « espèce de femme à allure de canard, tout endimanchée, avec des espèces d'yeux en boules de loto »¹¹ qu'il ramène devant ses enfants aussitôt après avoir enseveli son épouse, et après avoir confié aux mains de deux

10. Notons la quasi-portée anagrammatique du nom Bundren : *burden*, qui signifie « fardeau ».

11. *Tandis que j'agonise* : I, 1072.

infirmiers psychiatriques qui l'embarquent vers un asile, son second fils, Darl, le voyant, le poète, l'incendiaire de la grange où avait été remise pendant une nuit la charrette mortuaire, soudain pris d'un fou rire inextinguible autant qu'inexplicable.

C'est en somme le rire du créateur. C'est le rire du romancier qui fait basculer le rite dans la tragi-comédie où s'exerce une autre profanation : celle que l'écriture peut infliger aux mots censés dire les choses et signifier les actes. Il est extravagant – je l'ai signalé – mais aussi parfaitement logique – c'est le pouvoir de la fiction – que le long monologue d'Addie Bundren sur l'*inanité* du langage se développe au mitan du roman, et, dès lors, soit proféré d'outre-tombe. Comme sa chair qui se décompose par une sorte de processus d'autodévoration, les mots en viennent à s'autodévorer faute de correspondre « à ce qu'ils s'efforcent d'exprimer »¹². Ce sera là une des stratégies narratives de Faulkner et de son art du « différé » où les actes ne sont jamais en phase avec les mots qui les désignent, et où, en définitive, comme il le fait dire à Harry Wilbourne, « ce sont les livres, les gens dans les livres, qui devraient inventer et lire nos histoires à nous »¹³. Ce n'est pas que les choses, les attitudes, les actions soient secrètes ou indicibles – la nature, la vie peuvent bel et bien signifier et être signifiées – mais elles laissent d'abord sans voix, et supposent qu'elles soient toujours reprises et redites, ne serait-ce que pour surmonter cette stupeur quasi originelle de la venue au monde, de la venue dans un monde dit nouveau, et de la vue de ce monde, qui, pour le puritain Faulkner, s'apparente à une blessure, à une faille, à un brouillard sinon à un brouillage. Au sens strict, *chaque mot est couvert*, mais on ne peut vivre que sous le *couvert des mots*, tout en observant, comme le fait Addie Bundren du dessous de son couvercle, que « les mots s'élèvent tout droits, en une ligne mince, rapides et anodins, alors que les actions rampent, terribles, sur la terre, s'y cramponnent, si bien qu'au bout d'un certain temps les deux lignes sont trop éloignées l'une de l'autre pour qu'une même personne puisse les enfourcher »¹⁴. Il y a toujours le risque, comme le remarquait Maurice Merleau-Ponty (1994 : 161 *sq.*), qu'à force d'être obsédé de lui-même, le langage ne finisse par trouver ce qu'il n'a pas cherché. Et c'est bien cette épreuve du négatif qu'incarnent les personnages de Faulkner (j'y reviendrai), paradoxalement bavards – une épreuve que l'on pourrait entendre dans son acception technique et photographique, et qui suppose donc, croit-on, la *révélation*. Mais l'image,

12. *Tandis que j'agonise* : I, 1011.

13. *Si je t'oublie Jérusalem* : III, 38.

14. *Tandis que j'agonise* : I, 1012.

quelle que soit sa netteté par rapport au mot, restera elle aussi à jamais brouillée. C'est sur ce point, entre autres, que Faulkner se sépare de Proust. Il n'y a ni temps ni image retrouvés.

Dans *Lumière d'août*, la pérégrination de Lena Grove est racontée, quant à elle, de manière idyllique au début du roman, au sein du « chaud silence, tranquille et balsamique, [d'une] après-midi d'août »¹⁵, de sorte que c'est tout le paysage bourdonnant qu'une toute petite bonne femme semble tirer derrière elle, sereine, fière de l'espoir de vie qu'elle porte dans ses flancs. Mais cette image pastorale va se figer, se ternir, se voiler d'une autre poussière et d'une autre odeur, celles-ci de feu et de cendres : une fumée jaune s'élève d'une maison incendiée et se propage, signe d'une tragédie, d'un double crime racial, que va dérouler l'histoire entremêlée d'autres protagonistes, tous venus d'ailleurs, d'au-delà du comté de Yoknapatawpha, le comté apocryphe de Faulkner, au nom indien, devenu le centre de gravité de ses romans, le « timbre-poste de son pays natal », comme il aimait dire, et dont l'image représentait tout sauf ce Nouveau Monde qu'on avait espéré êtreindre et qui était déjà flétri, violé ; un monde plein d'odeurs et d'humeurs, plein « de bruit et de fureur »... Il n'y a pas de territoire vierge, pas de paysage qu'aucun regard n'eût balayé, pas de sol qu'aucun pied n'eût foulé, ni d'étendue qu'aucune langue n'eût dénommée – pas de point d'eau qu'aucune bouche n'eût souillé.

Au début de *Sanctuaire*, un homme, s'abreuvant à une source qu'on peut croire lustrale, s'aperçoit soudain qu'il est épié par un individu que le récit identifie, dès la première phrase, sous le nom de Popeye, un « nom à peine humain » à l'image du corps qu'il désigne et qui a « la minceur perfide du fer-blanc »¹⁶. Popeye va cracher dans la source, comme il y a sans doute déjà craché avant que l'homme ne vînt s'y désaltérer. Le paysage s'est fané, son eau est polluée ; la *wilderness* n'est plus qu'un mythe que désespèrent un geste, un regard, un nom, c'est-à-dire une présence humaine qui est *déjà là*, et qui, *déjà*, a commis l'irréparable. Dans les romans de Faulkner, le monde n'est pas seulement un décor pour l'homme, ou s'il l'est c'est au sens de vêture : il nous porte comme on le porte. De sorte qu'on peut parfois se demander si, à la manière d'un *cartoon* de Tex Avery, les héros faulknériens n'entraînent pas avec eux, dans leurs agissements, des pans entiers du paysage ou si ça n'est pas le paysage qui finit bel et bien par les absorber. Bruits, odeurs, rivières, bayous, fleurs, taillis et futaies enveloppent les protagonistes des romans de Faulkner (son écriture, dans sa forme même, est d'une indéniable sensualité

15. *Lumière d'août* : II, 3-24.

16. *Sanctuaire* : I, 653.

et sinuosité, pour ainsi dire végétale, fluviale), au point que l'évolution, les actes et les sentiments des personnages s'en trouvent soit tétanisés, soit stimulés soit embroussaillés. Si, quand débute le récit, il existe un *déjà-là*, cela n'en fait pas pour autant un atemporel et informe *être-là*. Il est toujours l'objet d'un produit ou, tout au moins, d'un regard, voire d'une impression au sens technique du mot ; il est marqué, historicisé, ouvert, que ce soit par l'homme, d'où qu'il soit, d'où qu'il vienne, ou par les éléments qui le composent – le composent, mais aussi le décomposent et le recomposent. C'est un monde pétri, modelé, façonné, et sans cesse remonté comme on le dirait d'un film.

L'extraordinaire ouverture de *Sanctuaire*, sans doute l'un des romans les plus sombres de Faulkner bien que par endroits traversé de lumière et de verdure, peut être vue comme une double métaphore, voire comme une parabole mise en abyme : non seulement s'y lisent la présence et l'irruption du mal incarné par Popeye, et que le récit va développer jusqu'à ses inéluctables ravages – le viol, le crime, le lynchage –, mais s'y dessine malicieusement en creux une image de la « frontière », qui, on le sait, a été une composante de la mentalité et de l'onomastique américaines, où les choses et les êtres se révélèrent nommés avant qu'ils ne fussent vraiment connus. C'est d'ailleurs le roman dans son ensemble qui se trouve placé à la frontière : de la morale, de la loi, de la sexualité, de la société. Les lieux de l'intrigue sont limitrophes, et ce sont des lieux limites : la Vieille Maison du Français à l'extrême sud du comté, abandonnée, délabrée, où se sont installés des *bootleggers*, où un meurtre sera commis et où une jeune femme de bonne famille, Temple Drake, se fera violer par ledit Popeye avec un épi de maïs ; le bordel de Memphis (Tennessee) où elle sera séquestrée ; la prison de Jefferson (chef-lieu du comté) où est enfermé le supposé meurtrier et violeur (en vérité innocent des crimes dont on l'accuse) et d'où il sera arraché par une foule en délire pour périr brûlé vif sur la place publique... Dans la scène source du roman, des deux individus en présence et se regardant en chiens de faïence, seul celui qui est là, qui sans doute a toujours été là, caché dans les broussailles, porte un nom, comme étaient déjà dénommés les territoires que les explorateurs et pionniers venus d'Europe pensèrent découvrir. Les premiers occupants du sol, les Indiens, s'étaient appliqués depuis longtemps à les désigner de leurs « expressions sauvages », mais qui ne l'étaient pas tant que cela, allant jusqu'à se moquer parfois de leurs conquérants blancs en leur signalant qu'ils appelaient tel lieu par un mot qui signifiait dans leur langue « Ici », « Là-haut » ou « Là-bas », tel autre par ce qui correspondait à « Va te faire foutre ! », ou encore telle étendue par un terme qui se révélera pure invention langagière, comme « Idaho » devenu bel et bien le nom d'un État

américain... (cf. Boorstin 1999 : 719 *sq.*). Si l'ironie, remarque l'un des personnages de *Sanctuaire*, « se cache dans l'événement »¹⁷, il arrive qu'elle se cache aussi, et souvent chez Faulkner, dans l'appellation. Le nom « Popeye », dont on ne saura jamais s'il désigne le patronyme, le prénom ou le surnom (il peut signifier en anglais « yeux écarquillés, en billes de loto »), semble relever de cette veine ironique (Faulkner l'aurait-il emprunté au personnage de bandes dessinées puis de films d'animation, inventé en 1929 par E. C. Segar, et qui devint très populaire au moment où il écrit et réécrit *Sanctuaire* ?). Incontestablement, Popeye prend valeur de symbole, mais de symbole oblique. Bien que blanc et contemporain de l'écriture du roman dont l'action se situe en 1930, il est montré dans la posture de l'Indien à l'affût, du moins tel que l'imaginaire collectif l'a campé : silencieux, impassible, les yeux grands ouverts, le corps se fondant dans le paysage. Une bosse de la poche de son complet noir signale toutefois la présence d'un revolver, ce qui n'est certes pas de bon augure pour l'homme qui vient de boire à la source et de s'apercevoir de sa présence. Les Indiens non plus ne furent pas de « bons présages » ni de « bons sauvages ». Dans quelques-unes de ses nouvelles « indiennes » Faulkner en écornera le mythe, les dépeignant comme aussi cupides, roués et violents que les colons blancs qui tentaient de les déloger. Et, dans *Sanctuaire*, c'est tout le mythe de l'éden américain, de la *wilderness* qu'écorne Faulkner rien que par le titre même de son roman, d'une ironie là aussi impie, dont le caractère sacré n'existe que par la profanation qui le déflore à tout jamais (cf. Magny 1948 : 241). Quant à l'homme s'abreuvant à la source, dont l'identité ne sera connue que quelques pages plus loin, Horace Benbow (ce nom n'est pas sans évoquer l'enseigne de l'auberge de *L'Île au trésor* : « À l'Amiral Benbow », où se profile la figure de John Silver aussi sombre et menaçante que celle de Popeye), il est issu de la bourgeoisie mississippienne ; c'est un juriste névrosé, un intellectuel idéaliste (il a un livre, non un revolver, dans la poche de son veston), mais c'est lui, l'« homme civilisé », qui fait figure d'intrus dans le paysage que semble surveiller et s'appropriier le « sauvage » Popeye... Là-bas, avait constaté Tocqueville, « la civilisation naissait sous la hutte et elle allait mourir dans les bois ».

De toute évidence, les paradis qu'en ces terres lointaines du Nouveau Monde on avait voulu croire perdus ne furent jamais trouvés, pas plus que n'en furent effacés le mal et les malheurs que, de la vieille Europe, on avait cherché à fuir. Venir ici se refaire un nom ne signifiait pas qu'on pût y changer de peau ; elle allait même – la peau – se tendre comme un arc.

17. *Sanctuaire* : I, 739.

Mais on pouvait toujours rêver d'un monde nouveau, le paradoxe étant que ce sont justement ceux qui, n'ayant jamais souhaité ni venir ni racheter les fautes d'une humanité que, de toute façon, on leur déniait, se mirent à le faire dans cette autre lumière d'août de 1963, à coup de mots martelés du haut d'une tribune, au bout d'une avenue noire d'un monde noir. Un an plus tôt, le 6 juillet 1962, à la clinique de Byhalia située à quelques kilomètres au nord d'Oxford (Mississippi) où il résidait, Faulkner succombait à une thrombose coronarienne probablement due à une trop forte consommation d'alcool, mais que, sa vie durant, il ne sut guère restreindre. L'ironie de l'histoire veut qu'au moment même où il était inhumé au cimetière d'Oxford, Martin Luther King fût libéré de la prison d'Albany (Géorgie), qui était aussi le nom, juste précédé d'un adjectif, d'un autre bourg de l'État du Mississippi (New Albany) où naquit l'écrivain en 1897 : au commencement, comme à la fin, le nom, de lieu ou de personne, peut être facteur d'interrogations, d'interpolations et de confusions. Ce sera un des ressorts dramatiques des romans de Faulkner, et l'un des moteurs de sa rhétorique polyphonique et de sa prose dévastatrice qui agglutinent les phrases plutôt qu'elles ne les enchaînent, qui les superposent, les emboîtent telles des tables gigognes, rompant avec la continuité narrative et développant ce que Maurice-Edgar Coindreau, son premier et remarquable traducteur français, a appelé un « réalisme subjectif » où les mots qui disent les choses, où les paroles qu'on se dit ou échange à leur propos, ont autant de réalité que les choses elles-mêmes. Comme si les mots n'avaient d'autres fonctions que de fouir le réel, d'autres fins que de le dévoiler en même temps que de le voiler. En bon fermier en quoi il aimait s'identifier, Faulkner sait d'expérience que le socle d'une charrue creuse autant des sillons qu'il soulève des billons. Et les histoires qu'on raconte sont d'abord des histoires qu'on se raconte. Le monologue, le ressassement, mais aussi le regard, l'apostrophe, mais encore les silences, les non-dits sont constitutifs des personnages de Faulkner et de leurs rapports à l'ordre ou au désordre du monde et de la société. Rien n'est, ne sera jamais élucidé. Tout est matière à reprise. Et – nous le verrons – l'auteur n'en saura pas plus que ses personnages qui, eux-mêmes, n'en savent guère plus que leurs lecteurs.

La vie à blanc

Donc, à Albany (Géorgie), Martin Luther King venait d'être incarcéré à la suite de manifestations pacifiques (*boycott, sit-in*) qu'il avait suscitées, parfois menées, contre les sinistres lois Jim Crow qui, depuis la fin du XIX^e siècle, n'avaient fait que renforcer la ségrégation dans le sud des

États-Unis : *White only*, pouvait-on toujours lire sur les devantures des échoppes, bistrots et restaurants, sur le fronton des salles d'attente, toilettes et fontaines d'eau des bourgs et des villes, ainsi que sur les compartiments des wagons de chemin de fer ou sur les sièges des premiers rangs des cars qui les desservait ou des bus qui les sillonnaient.

Enraciné dans ce Sud qui fut esclavagiste, demeurait raciste, arrogant et belliqueux malgré une guerre civile terriblement meurtrière qui lui avait fait mordre la poussière, le romancier, lauréat du prix Nobel de littérature en 1949, et le militant de l'intégration, futur prix Nobel de la paix en 1964, originaire lui aussi du Sud, ne devaient jamais se rencontrer ni échanger le moindre propos, fût-ce par magazines ou quotidiens interposés... La chronologie, toutefois, non plus que l'écart de génération (vingt ans les séparent) ne suffirent à rendre compte, à eux seuls, de cette absence d'attention, d'intérêt ou d'égard de l'un pour les discours de l'autre et de celui-ci pour les livres de celui-là. Déjà, en avril 1956, au vieil anthropologue et sociologue noir W. E. B. Dubois (il venait d'avoir quatre-vingt-huit ans) qui l'avait invité à venir débattre publiquement de sa position sur les droits civiques et les discriminations raciales, Faulkner avait répondu par la négative, et ce de façon quelque peu désobligeante en lui adressant juste un télégramme où il concluait que s'il ne partageait pas son appel à la patience et à la modération vis-à-vis des doléances des Noirs américains, fussent-elles justes dans leur principe, tous deux parleraient pour rien¹⁸.

L'homme, le citoyen Faulkner restera bel et bien embastillé dans ses préjugés de classe, de rang et de race, à l'image de ses ancêtres paternels, dont le premier était probablement venu des Highlands écossaises à la fin du XVIII^e siècle. Installé d'abord en Caroline du Nord, puis dans le Tennessee, il fut à l'origine d'une lignée d'hommes d'affaire et de loi qui allaient s'établir dans les territoires encore sauvages du Mississippi septentrional : pionniers, colons, trafiquants également, tous forts en gueule, bagarreurs et ivrognes ; des durs à cuire qui essuyèrent autant qu'ils assénèrent des coups, allant même jusqu'aux coups de feu. L'arrière-grand-père, ancien combattant de la guerre du Mexique, ancien colonel de l'armée sudiste, fut accusé par deux fois de meurtre et par deux fois acquitté, et périt au cours d'un duel au revolver avec son ancien associé ; le grand-père eut une main blessée lors d'un règlement de compte avec l'individu qui venait de loger deux balles dans le dos et la mâchoire de son fils aîné, le père de Faulkner... Bref, ce furent des personnages hauts en couleur, incarnant jusqu'au cliché l'imagerie des westerns, l'esprit de la « frontière », comme la mentalité de cette autre frontière, moins sauvage

18. William Faulkner (1981 : 408).

mais tout aussi redoutable, qu'ils avaient contribué à élever entre eux et ceux dont ils se virent entourés ou dont ils s'entourèrent, les rejetant de l'autre côté d'une ligne qui apparaissait d'autant plus infranchissable qu'elle n'avait nulle part été tirée.

Leur descendant, de moindre corpulence et de nature plutôt effacée, mais de même intempérance, n'eut cependant de cesse, au risque du vertige et de la tétanie dont il s'accompagne souvent, tel un Hamlet qui se serait égaré dans les basses terres du Mississippi, de vouloir extraire au moyen de mots et de phrases faisant levier chaque segment qui composait théoriquement cette ligne imaginaire. Il fallait – l'impératif se fait urgence – en déceler l'origine, en retracer l'histoire, en comprendre le sens si tant est qu'elle en eût un ; il fallait en somme déchiffrer l'énigme qu'elle filait implacablement à travers chaque génération, et qui, jusqu'à la hantise, le tarauda, lui comme les personnages qu'il inventa : cette étrange intimité qui, de fait, avait durablement lié ces populations blanches et noires et, dans un même mouvement, les avait séparées de la manière la plus insensée, la plus inique et la plus brutale, les emmurant dans leur épiderme. À l'image de la malédiction et de l'expiation, de la damnation et de la rédemption, la ligne était devenue un cercle dont l'adjectif vicieux qu'on serait tenté de lui accoler n'est pas seulement un effet de style.

Mais il arrivait que le levier perdît ses appuis et que les mots en vinsent à dérapier. Faulkner ne persista-t-il pas à appeler les Noirs *Niggers* ou *Negroes*, à évoquer leur « odeur animale » qui revient comme un leitmotiv dans nombre de ses romans et nouvelles – ce qu'on lui reprochera –, bien qu'elle soit perçue par quelques-uns de ses personnages comme le symptôme d'une condition, non comme le trait distinctif d'une race. C'est ainsi qu'en parle le gamin de *L'Intrus dans la poussière* dans ce passage-ci, typique du style du romancier, et qui suffit, je crois, à ôter de l'esprit qu'il fut un indécrottable *écrivain* raciste :

« [...] cette indéniable odeur des Nègres¹⁹ – cette odeur [...] qu'il aurait supportée jusqu'au tombeau sans jamais une seule fois réfléchir ni examiner si, par hasard, elle n'était pas, en réalité, non pas celle d'une race, non pas même positivement celle de la pauvreté, mais peut-être celle d'une condition ; une idée ; une croyance ; une acceptation, une acceptation passive par eux-mêmes de l'idée que, par le fait d'être des Nègres, ils n'étaient pas censés avoir le goût de se laver convenablement ni souvent, ni de prendre fréquemment des bains, même sans la possibilité de le faire, et que, en réalité, on devait

19. Traduction revue par moi. Je reprends ici « Nègres » pour traduire le mot *Negroes* qu'emploie effectivement Faulkner, ce qu'avait proposé R.-N. Raimbault en 1952, mais que des principes qu'on déplore « politiquement corrects » ont changé en « Noirs » dans l'édition de la Pléiade de 2007 !

préférer qu'ils ne le fissent pas [...]. Il ne pouvait même pas imaginer une existence d'où l'odeur serait absente pour ne plus revenir. Il l'avait toujours sentie, il la sentirait toujours ; elle faisait partie de son inévitable passé ; elle était une part prépondérante de son héritage d'homme du Sud »²⁰.

Le citoyen Faulkner eut toutefois moins de perspicacité et de profondeur que le romancier, comme s'il avait fait sienne cette réflexion qu'il prête à l'apostat Hightower à la fin de *Lumière d'août*, et qui s'apparente à une sorte de parjure pour lui, le fabriquant de livres (là encore : ironie du créateur ?) : « Combien le plus profond de tous les livres peut être faux quand on veut l'appliquer à la vie »²¹.

En un certain sens, Faulkner s'inventa en même temps qu'il inventa son œuvre, lui qui, en dehors de celle-ci et s'agissant de la question politique noire, ne sut que proférer des mots d'une désarmante banalité ou exprimer des opinions affligeantes de préjugés et de conformisme, traduisant un racisme qu'on a dit « modéré » comme pour excuser l'homme qui, décidément, ne se révélait pas à la hauteur d'esprit et d'expression qu'on finit par accorder à l'écrivain. Mais peut-il y avoir un racisme « modéré » ? Ou, la question posée autrement, l'œuvre aurait-elle remis en question les idées reçues de l'existence ? À sa manière, Faulkner – ce n'est certes pas le seul – mettait au défi de comprendre ce qu'on a appelé par la suite l'« illusion biographique ».

Toujours est-il qu'en 1956, au moment de l'affaire Autherine Lucy – la première étudiante noire admise à l'université d'Alabama par une ordonnance du tribunal fédéral mais dont l'entrée sur le campus déclencha une émeute –, il déclara à un journaliste du *Sunday Time* qu'il se « battraient pour le Mississippi contre les États-Unis, même si cela signifiait descendre dans la rue pour tirer sur des Nègres ». Propos probablement tenus sous l'emprise de l'alcool, et qu'il chercha lui-même à rectifier dans quelques billets adressés à des journaux, mais qui n'en sont pas moins révélateurs de la rigidité de ses opinions et de la fermeté de ses retranchements. En 1949, à la fin du tournage du film *L'Intrus* (*Intruder in the Dust*), étroitement inspiré de son roman publié l'année précédente, et réalisé en décor naturel par Clarence Brown sur les lieux où est censée se dérouler l'action, à Oxford – le Jefferson fictif du non moins fictif comté de Yoknapatawpha des romans –, il organisa une réception dans son domaine contigu de Rowan Oak où fut invitée toute l'équipe du film, à l'exception toutefois de ses collaborateurs noirs et, en particulier, de l'acteur principal, interprète du rôle de Lucas Beauchamp (personnage-clé de *L'Intrus dans la*

20. *L'Intrus dans la poussière* : IV, 10-11.

21. *Lumière d'août* : II, 358.

poussière), le Portoricain Juano Hernandez qui, bien que d'une couleur de peau foncée, n'était pas un *Noir américain*... Ce qui n'empêcha pas qu'à la sortie du film, comme cela avait été le cas lors de la parution du livre, certains critiques y reconnurent une œuvre antiraciste de premier plan.

Ce n'est pas que l'homme Faulkner fût dédaigneux vis-à-vis des Noirs : il rendra un vibrant et émouvant hommage à Caroline Barr lors de ses funérailles en 1940, et à la mémoire de qui, vieille domestique noire de la famille Faulkner, il dédiera l'un de ses plus beaux romans, *Descends, Moïse* ; mais cette attitude ne s'écarte guère de l'attachement réel ou feint que les planteurs blancs du Sud portaient à leur domesticité noire, surtout féminine, au point qu'il devint un motif romanesque, songeons à Mama, la vieille nourrice d'*Autant en emporte le vent*. Ce n'est pas non plus qu'il se désintéressât de leurs cause et revendications, ni qu'il restât insensible aux discriminations raciales qui, depuis le début des années 1950, s'étaient davantage creusées et crispées dans son comté, bien réel celui-là, de Lafayette. Mais il se tint en retrait, plus embarrassé qu'à proprement parler hostile. Dans quelques lettres ouvertes à des quotidiens et magazines, il tenta de justifier, par des arguments tortueux, parfois contradictoires, une position « gradualiste » de l'intégration, curieusement proche de celle qu'avait défendue au début du siècle Booker T. Washington, le fondateur de la première école normale noire de Tuskegee (Alabama), mettant en avant non pas la loi, fût-elle édictée par la Cour suprême, mais la « responsabilité partagée » que devait permettre l'essor de l'éducation, fût-elle constamment contrecarrée par les États du Sud, dont son Mississippi natal : que les Noirs *apprennent* à mériter la liberté qu'ils revendiquent ; qu'ils apprennent la souplesse, la patience, la courtoisie, la dignité, la propreté même... (où l'on voit ressurgir, comme une obsession, la question de l'odeur). Seule manière, disait-il en substance, de se faire reconnaître et respecter par les Blancs²². Mais Faulkner n'est pas un écrivain engagé, ni un romancier à thèse, non plus qu'un fin politique ou un vigoureux polémiste. Il évitera, on l'a vu, les réunions, les meetings, les marches, les pétitions, les débats publics. Toujours au moment de l'affaire Autherine Lucy, il avait écrit une lettre époustouflante de naïveté – ce n'est même pas de la mauvaise foi – à un étudiant de l'université de l'Alabama, où il maintenait qu'en donnant aux Noirs la possibilité de faire preuve de leur aptitude à l'égalité, les Blancs garderont la supériorité, tandis que, ajoutait-il, « si cette égalité nous est imposée par la loi, par l'effet d'une contrainte extérieure, ce sera le Noir qui nous dominera car, en dépit de

22. William Faulkner, « Lettre aux dirigeants de la race noire [septembre 1956] » (in 1969 : 144 *sq.*).

notre opposition, il sera le vainqueur, le gagnant. Et nul tyran n'est plus cruel que celui qui la veille encore était l'opprimé, l'esclave »²³. En somme, tant qu'il se rappelle qu'il est inférieur, le Noir peut acquérir et progresser. Inutile d'ajouter que, selon cette logique, l'acquisition et la progression pouvaient être remises aux calendes grecques !

Les événements qui se sont succédé, et précipités, à la fin des années 1950, ne purent que contrarier ses opinions mises sur le compte de ce qu'il appelait un « réalisme politique » (lui qui en manqua totalement) mais auquel il renonça assez vite, même sur ce terrain de l'éducation, de l'enseignement, auquel il semblait tenir ; même sur son propre territoire où la tension augmentait au fil des années. Oxford – également siège du campus de l'université d'État du Mississippi où un premier étudiant noir, James Meredith, avait tenté de se faire inscrire vainement en dépit d'un jugement du tribunal fédéral – devint le théâtre d'affrontements sanglants au cours desquels, parmi d'autres victimes, un journaliste français, Paul Guihard, qui couvrait pour l'AFP le mouvement des droits civiques dans le Sud et notamment dans le Mississippi, fut tué d'une balle dans le dos tirée à bout portant au milieu d'une foule en proie à la folie du lynchage, à peine contenue par la garde nationale envoyée sur place par les instances fédérales. Même si ce drame eut lieu deux mois après la mort de Faulkner, lui, le narrateur et pour ainsi dire chroniqueur de son comté, n'avait pu en percevoir la montée, alors qu'une grande partie de son œuvre en prédisait la survenue et avait su en repérer les causes profondes ou cachées.

Face à la question noire, Faulkner s'était mis finalement dans la position que, de gré ou de force, il assignait non seulement à ses propres personnages mais à ses propres lecteurs, appelés à devenir les témoins d'un drame qui ne semblait que lointainement les concerner, mais auquel, par les méandres des phrases, l'entremêlement des généalogies, l'enchevêtrement des lieux et des parcours, et, surtout, par le piétinement des actions, réactions, commentaires, voire commérages, ils ne pouvaient que se laisser prendre, bien que tardivement, et sans doute trop tardivement. Le sens des actions est chez lui toujours à retardement et leur narration le plus souvent rétrospective. Ce qu'avait magnifiquement saisi Jean-Paul Sartre dans son commentaire du *Bruit et la Fureur*, comparant la vision du monde de Faulkner à « celle d'un homme assis dans une auto découverte. À chaque instant des ombres informes surgissent à sa droite, à sa gauche, papillonnements, tremblements tamisés, confettis de lumière, qui ne deviennent des arbres, des hommes, des voitures qu'un peu plus tard, avec le recul » (Sartre 1975 : 89).

23. William Faulkner (1981 : 406).

On peut alors comprendre que Faulkner ne fût pas de ces personnalités auxquelles les leaders de la communauté noire américaine se sont volontiers référés ou dont ils se seraient peu ou prou inspirés, ou encore dont ils auraient reconnu sinon sollicité l'autorité morale et intellectuelle que lui conférait théoriquement l'attribution d'un prix Nobel. Rien ou presque, dans ses déclarations publiques, dans ses attitudes civiles, dans ses démarches citoyennes, ne pouvait être retenu pour alimenter leur « rêve » d'une société plus juste, égalitaire, pour faire valoir leurs droits, affermir leurs revendications, et pour en finir avec cette image en noir et blanc des rapports sociaux que la littérature blanche américaine avait propagée, s'appuyant sur l'opposition oppresseurs/opprimés non sans l'assimiler parfois à celle du Bien et du Mal, et que, dans son œuvre même, il aurait finalement et fâcheusement reproduite, essentialisée et même « mythologisée », c'est-à-dire figée dans un cadre socioculturel jugé immuable, comme le lui reprochera Toni Morrison, la première lauréate noire américaine du prix Nobel de littérature en 1997, dût-elle reconnaître son influence sur sa propre manière de traiter le matériau romanesque.

De même la plupart des écrivains et intellectuels noirs de son temps²⁴, hormis peut-être Ralph Ellison, ne se sont-ils guère sentis concernés par les avanies raciales, les injustices sociales, les dégâts psychologiques causés tout à la fois par le racisme, le puritanisme, la misogynie que, pourtant abordés de front, plusieurs de ses romans exposaient et dénonçaient. Ils auraient pu et, sans doute, auraient dû l'être : concernés, sensibilisés, impliqués. Ils l'étaient de toute façon dans la fiction, et le motif racial était devenu de plus en plus évident dans l'œuvre, ou, disons, plus pressantes et plus profondes les interrogations que nourrissait ce motif, ne serait-ce qu'à travers l'invention de ce personnage Sam Fathers qui, devenu très présent dans *Descends, Moïse*, symbolise dans son corps le mélange des trois races, blanche, noire et rouge, qui ont peuplé le Sud et qui, conjuguées en lui au passé, en sont peut-être, du fait de ce malicieux traitement et renversement de la temporalité auquel Faulkner plie ses récits, son avenir.

En tout cas, l'œuvre appelait la méditation, attirait la réflexion sinon l'action, et l'écrivain Faulkner s'essaya, bien mieux que d'autres, à « romantiser l'ombre » comme l'écrira plus tard la même Toni Morrison, à démêler les fils qui ourlaient les lèvres et les oreilles de ses compatriotes devenus des personnages (à moins que ce ne fût l'inverse), et les avaient rendus sourds pour les uns (les Blancs), muets pour les autres (les Noirs), ou, en tout cas, privés de paroles, le paradoxe étant que ce sont

24. Outre W. E. B. Dubois, Langston Hughes, Richard Wright, Paul Robeson, Chester Himes, Ted Joans, Malcolm X ou Eldridge Cleaver, pour ne citer qu'eux.

ses personnages blancs qui se trouveront mis dans la difficulté ou l'impossibilité de dire, comme s'ils s'étaient trouvés contaminés en quelque sorte par ceux à qui ils avaient ôté jusqu'à la liberté de s'exprimer. Le Noir fait certes partie de soi, mais il n'en est pas forcément la part la plus obscure.

Faulkner est-il de ces auteurs que leur propre œuvre n'a pas réussi à convaincre ou dont ils n'ont pas réussi à s'inspirer en pratique ? Tandis que dans ces romans il n'hésitait pas à pourfendre la morgue et l'idéologie rétrograde de ses concitoyens, il ne parvint pas dans le quotidien à se déprendre totalement de leurs pré-supposés et de leurs codes racialisés. L'identité, la destinée, la respectabilité de l'Homme du Sud auxquelles il persistait à croire étaient à ce prix, quand bien même lui arrivait-il fréquemment de fouler aux pieds cette respectabilité en prenant de fortes cuites qui, d'ailleurs, allèrent le mettre pendant un temps sur la « liste noire » des studios d'Hollywood où, à la fin des années 1930, il avait été appelé à travailler en tant que scénariste, dans ce qu'il appelait les « mines de sel ». Mais cela faisait aussi partie du mythe de l'Homme du Sud débarquant au Far West hollywoodien, rétif et, au fond, toujours rebelle ; en tout cas, pour Faulkner, cela faisait partie du mythe familial qui, comme tout mythe, n'avait nul besoin de se justifier.

En fait, la question que nous posons plus haut – depuis longtemps question rebattue dans l'histoire de la littérature et qui se fonde sur l'hiatus souvent constaté entre l'œuvre et la vie – doit être nuancée, comme l'a remarquablement souligné Maurice Merleau-Ponty : ce n'est pas que la vie puisse tenir lieu d'explication à l'œuvre, il s'agit plutôt de se demander en quoi tout ce qu'a vécu un écrivain lui donne-t-il les moyens d'interpréter le monde et de nous jeter dans cet autre monde forcément neuf qu'il agence, en cessant d'examiner « d'où il vient pour le suivre où il va » et en laissant « les mots, les moyens d'expression du livre s'envelopper dans cette buée de significations qu'ils doivent à leur arrangement singulier, et tout l'écrit virer vers une valeur seconde et tacite où il rejoint presque le rayonnement de la peinture... » (Merleau-Ponty 1992 : 105 sq.).

Tout se passe comme si l'écriture, de par son propre mouvement, de par ses bifurcations et bifurcations, ne pouvait que creuser une distance de soi à soi, de la vie au roman qui se présente alors moins comme une *mimesis* que comme une transfiguration. Mais ne faudrait-il pas plutôt parler de *défiguration*, à l'image des peintres cubistes, que Faulkner avait découverts et admirés lors de son séjour à Paris en 1925, qui renversèrent cul par-dessus tête la perspective monofocale issue du Quattrocento, ainsi que le suggère André Bleikasten (2007 : 397) ?

Défiguration, donc. Et cela commence par celle de la syntaxe où les noms, les mots, quelles que soient les qualités dont il les leste en usant et, parfois, abusant des adjectifs qui se voudraient comme autant de poignées par où attraper les choses que les substantifs ne font d'abord que désigner, « ne servent à rien », fait-il dire à Addie Bundren²⁵. Presque tous ses personnages seront obsédés – obsédés jusqu'à la sourde rage que produit la faillite ou l'impuissance à dire, à signifier, comme on enrage lorsque la remémoration d'un mot ou d'un nom bute sur la langue – par ce décalage qu'ils ne peuvent que constater entre les mots et les choses, entre les verbes et les gestes, entre les gens et leurs noms –, simples interprétations sonores de qui ils sont ou présages de ce qu'ils feront ? Personne ne le sait, car personne ne peut en déchiffrer le sens, constate Byron Bunch dans *Lumière d'août*²⁶. Ce qui n'empêche que le langage, s'il échoue à décrire *vraiment* le réel et à exprimer la relation au monde, à autrui ou à soi, peut « frauduleusement suppléer à l'expérience » et se jouer de ses locuteurs « en les poussant à des actes qu'ils n'avaient nulle intention de commettre » ; « l'ordre du langage », ajoute André Bleikasten (2007 : 271), « s'avère en dernier ressort aussi contraignant que l'ordre biologique ou l'ordre social ». Faulkner lui-même, qui en fut un remarquable scrutateur et utilisateur, l'éprouvera, parfois à ses dépens. Il peut donc se faire que les mots, comme on dit, dépassent la pensée. Mais il peut se faire aussi que la contrainte des mots soit déjouée et que leur ordre fasse, se fasse désordre. L'auteur – mais c'est le privilège de tout romancier – finit par se moquer de lui-même. Et Faulkner d'en venir à ironiser sur ses propres opinions politiques et positions publiques, en les prêtant au personnage de Gavin Stevens, l'avocat puis l'*attorney* du comté de Yoknapatawpha, qui apparaît dans nombre de ses romans, bavard, filandreur et réellement assommant quand il les expose. S'il est, comme on l'a souvent dit, le porte-parole, la voix de Faulkner, celui-ci ne manque pas, au moyen de longues phrases à la ponctuation imprécise et à la syntaxe emberlificotée, de brocarder son discours moraliste et paternaliste sur le Sud et le problème noir, ne serait-ce que par la distance qu'il introduit entre ses paroles et l'action romanesque. C'est notamment le cas dans *L'Intrus dans la poussière* où Stevens, le donneur de leçons, se révèle incapable d'agir en faveur du Noir Lucas Beauchamp alors qu'il sait, grâce à son jeune neveu, que Lucas est innocent du crime dont la populace blanche de Jefferson l'accuse, faisant lourdement peser sur lui la menace d'un lynchage.

25. *Tandis que j'agonise* : I, 1011.

26. *Lumière d'août* : II, 26.

Défiguration, encore. Le romancier multiplie les plans, les superpose, change constamment les optiques (l'affirmation suscite, sitôt énoncée, la dénégation), disloque la chronologie, rejetant alors sa « ronde et stupide assertion de l'horloge », ainsi qu'il le fait dire au Quentin Compson du *Bruit et la Fureur*, qui, le matin précédant son suicide, avec un geste d'un symbolisme primaire qu'on peut juger aussi « primitif », arrache les aiguilles de la montre héritée de son grand-père²⁷. Donc la chronologie, mais aussi la progression, la linéarité, la dramatisation, déplaçant la focalisation, chamboulant l'intrigue, utilisant les retours en arrière non pas comme des facteurs d'explication mais comme de nouvelles questions, d'autres visions, d'inédites énigmes. En outre, bon nombre de ses romans présentent des chutes brutales, bien plus : prosaïques, voire incongrues, où un détail – remarque incidente, objet banal, phrase décalée – tient lieu de « morale de la fable ». Il existe un art du détail chez Faulkner, et tout un art des fins, mais également tout un art des commencements (nous l'avons vu avec *Sanctuaire*). De la réplique finale du Grand Forçat dans *Si je t'oublie Jérusalem* (« Les femmes font chier ! ») au couplet lénifiant de Lena Grove sur lequel s'achève *Lumière d'août*, celle-ci s'étonnant d'avoir parcouru tant de chemin en si peu de temps alors qu'une tragédie vient de se dérouler sous ses yeux, c'est le temps du récit qui se trouve non pas clos mais suspendu : les aiguilles du cadran arrachées, Quentin entend toujours le tic-tac de la montre. Il n'y a pas vraiment de dénouement. Rien n'est passé, car rien ne s'est vraiment passé. Tout peut recommencer. « Le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé », dit, toujours aussi sentencieux, Gavin Stevens²⁸.

L'écriture en bleu

De la technique romanesque de Faulkner, les monologues qui parsèment son œuvre fournissent des exemples particulièrement éblouissants et, ce faisant, devenus fameux, notamment ceux de Benjy et du même Quentin dans *Le Bruit et la Fureur*, sans compter celui d'Addie Bundren que nous avons évoqué plus haut ; monologues où les mots appellent des scènes et des images passées, présentes, imaginées, fantasmées, s'enchaînant pratiquement sans transition, surgissant sans autre logique qu'associative ou émotive ; où les mots suscitent des paroles ; où d'autres soliloques, des dialogues, des apostrophes viennent s'interposer sans raison apparente

27. *Le Bruit et la Fureur* : I, 457.

28. *Requiem pour une nonne* : IV, 508.

(ainsi du monologue geignard de la mère de Quentin, inséré dans son propre monologue) ; où la typographie (italiques, blancs, absence de ponctuation) change dans un même paragraphe, voire dans une même phrase, introduisant de brusques syncopes et contretemps... Un flux de mots, un bouillonnement d'impressions et d'expressions qu'on a trop vite assimilés à la littérature des « courants de conscience » tels qu'expérimentés par James Joyce ou Virginia Woolf, mais qui, chez Faulkner, en raison du pointillisme sautillant des notations – ce que Sartre appelait ses « confettis de lumière » – et de la prise de recul qu'elles supposent pour y voir quelque chose, le rapprocheraient plus de Seurat que, mettons, de Gris, de Mallarmé plutôt que de Henry James.

Mais il ne s'agit pas seulement de prouesse technique, de virtuosité littéraire, de tour de force. Faulkner s'est non seulement inspiré – il l'a suffisamment dit et reconnu – de la prosodie et de la rhétorique des *Tall Tales*, ces histoires à dormir debout qu'aimaient se raconter et entendre raconter les planteurs et chasseurs du Sud, et qui exigeaient de la part du conteur tout un art du verbe pour faire accepter l'in vraisemblable, pour tourner le burlesque en tragique (et réciproquement), mais aussi, de façon plus subtile et moins avouée, encore qu'il se fût familiarisé avec cet idiome musical apparu dans sa région à la fin du XIX^e siècle et qui s'est considérablement développé et commercialisé au cours des années 1920, du rythme, des syncopes, des inflexions des chanteurs de blues ou de *gospels*.

Sur ce point, je ne suivrai pas Alan Lomax, pourtant grand spécialiste, collecteur, enregistreur et historien du blues, qui, après avoir éreinté d'un revers de plume la manière dont Faulkner dépeint les Noirs dans ses romans, reprenant à son compte les mêmes arguments critiques que des écrivains noirs, Richard Wright et James Baldwin entre autres, avaient déjà formulés (une négritude figée dans une essence et présentée de manière caricaturale), se demande – contre toute évidence (je le montrerai) – si Faulkner a jamais entendu un de leurs chants, tant il paraît se désintéresser de leur condition et de leurs sentiments (Lomax 1993 : 326-328). De même ne suivrai-je pas Édouard Glissant quand il remarque, dans son livre par ailleurs brillant et pénétrant sur l'œuvre de Faulkner, que la musique est « fortement absente du lieu faulknerien », que « le romancier n'a pas vu les Nègres en musiciens » (Glissant 1996 : 211)²⁹. Le fait que Faulkner n'en parle que parcimonieusement et de

29. Les éditeurs de l'« Encyclopédie Faulkner » réfuteront de fait les remarques de Lomax et de Glissant, en consacrant une entrée substantielle à cet aspect : cf. Hamblin & Peek (1999 : 260-262).

façon mécanique, presque stéréotypée selon Lomax et Glissant, n'implique pas qu'elle ne soit pas là, au cœur du texte : sinon décrite du moins *écrite*, transposée, imitée jusque dans les sauts associatifs, les brouillages, les double voire triple sens, l'ironie qui caractérisent les paroles du blues, mais aussi dans ce qu'elles supposent de connivence (nous verrons de quoi elle peut être faite). Peut-être le magnétophone était-il plus dans sa tête que sur la table pliante ?

Cette inspiration, cette influence, cette présence n'est pas tant à rechercher au niveau du contenu – les paroles restent des paroles de Noirs d'abord adressées à des Noirs – ni de la scansion musicale proprement dite, qu'au niveau de ce que, faute de mieux, on peut appeler la *structure orale* du blues, qu'il a tenté de reproduire, me semble-t-il, dans des passages entiers de ses romans ou de ses nouvelles – en particulier dans les monologues – et qui expliquerait certaines étrangetés d'écriture ou certaines fantaisies de composition. Sartre en fut tellement intrigué qu'il perçut dans les « bizarreries » de la technique romanesque de Faulkner, outre une métaphysique du temps, l'expression d'un modernisme, voire d'un avant-gardisme littéraire, alors qu'elles me paraissent plutôt se nourrir, entre autres, d'une tradition orale et de ses singularités narratives, disons de ses « archaïsmes ». Si on veut chercher à tout prix du régionalisme chez Faulkner, c'est peut-être là qu'on le trouve ancré et reflété.

Dans une remarquable anthologie publiée en 1925, le sociologue Howard W. Odum avait transcrit et analysé certains blues qu'il avait extraits d'un vaste corpus de *negro folk-songs* recueillis par lui entre 1905 et 1908 dans le comté de Lafayette, au moment où il était étudiant à l'université d'État du Mississippi, située, comme on l'a vu, près d'Oxford. C'est dire que Faulkner a pu être imprégné dans son enfance et son adolescence par ces chants qui, de fait, l'entourèrent et qui étaient parfois – ce que signale Odum – entonnés devant un public blanc, dans les gares, sur les places des bourgs et villages ou à leurs abords. Certains des textes de Faulkner, rien qu'au niveau du titre (le roman *Descends, Moïse* ; les nouvelles « Soleil couchant », « Frankie et Johnny », « Musique noire »...), font explicitement référence à des *negro-spirituals*, des blues, voire au jazz. D'ailleurs, le titre original anglais de « Soleil couchant », *That Evening Sun*, nouvelle publiée par Faulkner en 1931 mais probablement écrite deux ans plus tôt, au même moment que *Le Bruit et la Fureur* dont sont repris certains personnages – Quentin Compson notamment qui en devient le narrateur –, est directement emprunté à la fin du premier vers du *Saint Louis Blues* de William C. Handy (« *I hate to see that evening sun go down* »), un des blues dits « classiques » qu'en 1925

avait magistralement interprété et enregistré, alors accompagnée par le contrechant de Louis Armstrong au cornet, l'« impératrice du blues » Bessie Smith³⁰.

Le blues n'est cependant pas un art de la *représentation*, mais, comme le conte, un art de la *relation* (cf. Levet 2003 : 89). Ce n'est pas non plus un art de l'interprétation ni formellement ni sémantiquement, mais un art de la variation, voire un art de l'improvisation, où ce qui importe est la *performance*, c'est-à-dire les interactions entre le musicien et son public, entre le musicien et ses accompagnateurs. Bien qu'elles soient le plus souvent chantées à la première personne, tel un monologue, les paroles sollicitent l'auditoire qui, par ses réactions, ses appels (et rappels), ses interjections, ses commentaires, ses gestes (il en est de même dans les *negro-spirituals* et les *gospels*), peut modifier non seulement leur sens mais leur succession ; et il arrive tout aussi souvent que le chanteur lui-même truffe les paroles qu'on pourrait croire fixées par la tradition d'incises, d'incidentes, d'interpolations, d'allusions à des événements, anciens ou récents, de la vie collective (ou personnelle), et dont la logique n'apparaît pas toujours claire, surtout si on les lit, alors transcrites, ou si on les écoute, alors enregistrées, ainsi coupées de leur contexte d'énonciation. Sur une base harmonique élémentaire, sur une métrique simple, sur un rythme cyclique – douze mesures, trois accords, trois strophes, la première étant répétée deux fois ; pulsation ternaire, accentuation des temps faibles –, le chanteur de blues procède souvent par addition de paroles et de versets suivant son inspiration, son vécu, les événements dont il a été agent, témoin ou dépositaire, les réactions et commentaires du public, par l'entrelacement des temps du verbe, l'interposition des pronoms. Au reste, chez Faulkner, comme chez les chanteurs de blues, le pronom laisse souvent flotter le nom. Sa révélation est tout aussi souvent différée, et fait toujours l'objet d'une dramatisation, qu'elle soit

30. Elle allait mourir en 1937, à quarante-trois ans, dans des circonstances dramatiques qui eurent un certain retentissement dans la presse locale et nationale, révélant l'ineptie, pernicieuse et en l'occurrence funeste, des coutumes et lois qui avaient cours dans le Sud. Faulkner avait eu certainement connaissance de ces circonstances, d'autant plus que l'accident d'automobile qui emporta la chanteuse était survenu dans sa région, à une centaine de kilomètres d'Oxford, sur la route de Clarksdale lors d'une nuit pluvieuse de septembre. La première ambulance dépêchée sur place par le service des urgences de l'hôpital pour Blancs de la ville s'était occupée exclusivement de la victime de l'autre voiture entrée en collision, une jeune femme blanche qui n'aurait été que choquée, alors que Bessie Smith, le bras arraché, inconsciente, et perdant beaucoup de sang, ne sera transportée que plus tard, bien trop tard, par l'ambulance venue de l'hôpital pour Noirs de Clarksdale où elle succombera à son arrivée. Aurait-elle pu être sauvée ? La soirée même de son accident, à Memphis où elle venait de se produire, elle avait chanté *My Last Affair*, aux paroles prémonitoires, dont l'ironie, qui est souvent celle du blues, apparaît bien noire et amère.

au niveau de l'intrigue elle-même ou de la technique romanesque proprement dite. C'est en voulant se cacher de sa grand-mère que l'adolescent blanc de *L'Intrus dans la poussière* se fait interpeller, et c'est seulement au bout de deux longs chapitres qu'on apprend alors son nom. Souvent également, et sans réelle nécessité rhétorique, Faulkner croit bon de préciser par une mise entre parenthèses le « il » dont parle le narrateur ou même le « je » qui narre.

Certains traits stylistiques de Faulkner, surtout dans les monologues (on peut d'ailleurs voir dans celui de Quentin un long blues « écrit » le jour de son suicide), s'apparentent de fait à ces cantilènes émises du « fond d'une fosse profonde »³¹, et qu'évoque, avec une belle économie de mots, la description de la mélopée, à demi chantée, à demi grognée, de la Noire Nancy dans « Soleil couchant »³², terrorisée par le retour de son mari Jésus, et qui cherche protection auprès de ses employeurs blancs, les Compson. Ce son que perçoit Quentin Compson (il a alors neuf ans dans la nouvelle) et que Maurice-Edgar Coindreau traduit malencontreusement – une fois n'est pas coutume – par « bruit »³³ fait évidemment penser au *growl*, expression typique de ce qu'on a appelé la « voix noire » : un son guttural notamment produit par les chanteurs de *gospels* ou de blues qui poussent le chant entre le cri et la modulation, entre le râle et le vibrato (« *It was like singing and it wasn't like singing, like the sounds that Negroes make* », note Faulkner³⁴). Du reste, le romancier est parfaitement conscient de ce rapprochement au point de se livrer à un essai de translittération ; il écrit : « — Jésus, dit Nancy. Comme ça : Jéeeeeeeee-eeeeeesus »³⁵. Quentin s'aperçoit bien, quand il l'entend sonner ainsi, qu'il ne s'agit pas du même Jésus (« — C'est de l'autre Jésus qu'elle parle, dis-je »), celui sans doute des *gospels*. Des commentateurs ont insisté sur la structure en boucle ou en méandre (Jean Pouillon), ou en différé (Édouard Glissant) de l'écrit chez Faulkner, rehaussée par l'emploi fréquent, presque obsessionnel, de techniques et tournures empruntées aux conteurs et chanteurs, telles que l'accumulation de détails (le listage du réel), l'itération (les redites du genre : *il dit que... il dit que*), la circularité

31. Mahalia Jackson, citée in Réda (2002 : 31).

32. William Faulkner (1994 : 247-273).

33. Faulkner écrit bel et bien, à plusieurs reprises, « *making the sound* », ce que dans l'idiome du chant noir ne peut équivaloir à « faire le bruit » comme le traduit Coindreau. Incontestablement, le romancier savait de quoi il parlait et ce qu'il écrivait.

34. William Faulkner (1996 : 74). Je reprends la langue originale, sa traduction française étant à la limite du contresens : « On aurait dit un chant et pourtant ça ne ressemblait pas à un chant, aux sons que les Noirs émettent ».

35. William Faulkner (1994 : 256).

(*et... et... et puis...*), la modalité (*peut-être que...*), la mise en abîme (*non seulement... mais*), l'alternative liftée (*ou... ou... ou encore...*), qui tendent à retarder la révélation et qui « concourent toutes à défaire cette vision du réel qui serait unicitaire – d'ordre ontologique – et à y introduire le multiple, l'incertain, le relatif » (Glissant 1996 : 270), comme le ferait une *blue note* dans la gamme tempérée, oscillant entre les modes majeur et mineur.

Quant à la connivence dont je parlais plus haut et qui lie le chanteur de blues à son public, c'est bien entendu du côté des lecteurs qu'il faut la chercher et que, plus que tout autre écrivain, Faulkner sollicite, les impliquant littéralement dans l'intrigue et son déroulement, sinon dans son dévoilement. D'emblée le lecteur se trouve envahi par un véritable déluge de paroles dont il ne peut dire avant longtemps ni à qui elles s'adressent, ni à quoi elles se réfèrent, ni même ce qu'elles signifient, ayant l'impression d'assister « au procès de quelque querelle tribale » (Cunliffe 1964 : 272) ou à l'exhumation de cadavres des placards familiaux, mais dont l'élucidation ou l'identification requiert sa pleine participation, sa totale immersion. Ce qu'ont très bien perçu Michel Butor et avant lui Jean Pouillon, lorsque, dans un très beau texte sur Faulkner publié en 1964, le premier écrit : « Le lecteur doit toujours être à l'intérieur, c'est-à-dire qu'il doit toujours être traité comme appartenant lui-même à cette histoire que l'on dévoile » (1971 : 342). Et cette situation n'est pas sans rappeler celle de l'ethnographe sur le terrain, sauf qu'à l'observation participante se substituerait ici une lecture participante ; elle n'est pas non plus sans évoquer l'une des tensions de sa démarche : à savoir que l'objet se construit en même temps que le sujet qui le dévoile, il n'est pas une donnée *a priori*. Autant dire que les romans de Faulkner, paradoxalement, se construisent. À l'instar des lecteurs, ses personnages semblent d'abord ne rien comprendre ni connaître d'eux-mêmes. L'explication de leur conduite est toujours différée, et imprécises sont sa signification et sa portée, y compris à leurs yeux. L'auteur même avoue ne pas en savoir plus sur ses personnages que ses lecteurs. Ce qui paraît être un comble ! Dans une lettre adressée à Malcolm Cowley en 1946, et parlant de ses personnages, Faulkner écrit ceci : « À l'âge de trente ans je ne connaissais pas ces gens comme je les connais à quarante-cinq, et les conclusions que je tirais de leur comportement n'étaient pas toujours correctes, ni d'ailleurs toujours exactes les sources auxquelles je m'étais fié à l'époque »³⁶. Venant d'un romancier, la notation est singulière, car elle tire l'œuvre de fiction – du moins sa temporalité – vers le réel. Disons qu'elle n'est ni un monde clos ni un monde achevé, et que si Faulkner avait été Melville,

36. William Faulkner (1981 : 264).

nul doute qu'il aurait fini par inventer quelques femme et enfants au capitaine Achab... Comme leur auteur, les personnages vieillissent ; ils ont dit ou se sont dit de nouvelles choses ; ils ont évoqué ou se sont remémoré de nouveaux faits ; ils ont ressassé d'anciens souvenirs, ceux-ci toujours remis sur le métier de la mémoire. Le ressassement est important chez Faulkner, à l'image de la forme fréquentative qu'il emploie à l'envi, comme dans le blues.

L'œuvre au noir

Les romans de Faulkner ne sont donc pas des romans de mœurs ni à thèse, même si on peut y percevoir une dramaturgie des modes de vie et de pensée du Sud américain. Mais il s'agit d'une dramaturgie, précisément, où s'expriment avec force l'angoisse existentielle face au destin, à une nature dénaturée, à une temporalité brisée, à une histoire éreintée, et la culpabilité face au vacillement de l'altérité qui, de l'autre, proche quoique différent, n'en fera jamais un autrui, un semblable ni, surtout, un égal, même s'il demeure un *voisin*.

Sur plus de quinze ans, Faulkner va revenir sur ce dilemme de la race, le sonder et le mettre en intrigue sous différents angles de vue : de *Lumière d'août* (1932) à *L'Intrus dans la poussière* (1948), en passant par *Absalon, Absalon!* (1936) et *Descends, Moïse* (1942), sans omettre cette terrifiante nouvelle « Septembre ardent », publiée en 1931, qui évoque le lynchage « ordinaire » d'un Noir faussement accusé d'avoir agressé une femme blanche, vieille fille frustrée et hystérique de la bonne société de Jefferson...³⁷. L'évoque, c'est-à-dire, au sens propre (*evocare, evocatorius*), l'appelle à *comparâitre*, comme quelque chose de démoniaque, mais sans jamais vraiment le décrire suivant la technique d'exposition chère au romancier où les protagonistes ne font que tourner autour des faits, toujours en retard sur l'événement, à la manière d'une coupure ou d'une brûlure dont on ne ressent la douleur qu'après s'être coupé ou brûlé. Et comme eux, comme l'auteur aussi, le lecteur finit par se demander s'ils en furent les acteurs, les proies, les témoins ou les confidents – ce qui, paradoxalement, leur confère une présence et une puissance dramatiques peu communes. Les paroles, le discours de petits Blancs prostrés sur les fauteuils d'une boutique de barbier, qui se montent la tête (c'est le cas de le dire) et s'appêtent à commettre l'irréparable – peinture sans concession d'un racisme lui aussi ordinaire où des phrases à peine énoncées ont le tranchant d'une arme blanche –, auraient pu sensibiliser la minorité agissante de la communauté afro-américaine et mettre au

37. William Faulkner (1996).

service de sa lutte pour les droits civiques, l'égalité, la dignité, rien que ce regard porté par un Blanc du Mississippi, de surcroît devenu célèbre, sur la mentalité et l'idéologie pernicieuse de ses compatriotes : « bon sang » ne peut ni mentir ni se tromper ! Encore qu'un artiste comme Langston Hughes ou un écrivain comme Richard Wright n'eussent pas manqué d'y voir de quoi nourrir cette « tradition de l'amertume » à laquelle, du seul point de vue d'auteurs blancs, les Noirs seraient naturellement voués : la propension à se lamenter, à devenir des victimes impuissantes et prédestinées, à intérioriser sans broncher la domination, l'oppression, l'humiliation – objets d'affliction et non sujets de contestation, faiseurs de blues et non signataires de revendications ou lanceurs de mots d'ordre, en somme des manants qui n'auraient pu se transmuier en d'efficaces militants faute de savoir maîtriser les codes de la culture politique, et de la culture tout court (cf. Wright 2002 : 24 *sq.*). Un siècle se sera passé, en effet, depuis la guerre de Sécession, pour que des mouvements massifs de résistance s'organisent et se radicalisent, un siècle donc – quatre générations, c'est donner la mesure de l'oppression – pour se défaire de cette haine de soi que la haine des autres, qui faisaient cependant partie de soi, avait engendrée selon la logique vertigineuse du retournement du stigmate. Homme de couleur blanche, mais qui a du sang noir, le personnage de Joe Christmas, dans *Lumière d'août*, en incarnera au sens propre les effets jusqu'au meurtre, jusqu'au sacrifice, jusqu'au supplice : il finira châtré par un petit Blanc après qu'il eut tué sa maîtresse, nordiste et négrophile, qui, en lui, ne semblait désirer que sa part noire, mais que lui-même ne pouvait qu'exéquer. Comment vivre avec deux sangs en soi que toute l'histoire, ancienne et récente, a tout fait pour maintenir séparés ? Bien plus, dont elle a rendu l'un, fût-il devenu invisible, *impropre* à l'autre ?

Sans doute les intellectuels noirs jugèrent-ils, à l'instar de leurs homologues blancs mais pour des raisons d'évidence inverses, que la littérature de Faulkner était trop ancrée dans ce qu'on appelait le régionalisme et demeurait trop marquée par les stéréotypes d'un Sud inexorablement réfractaire aux valeurs démocratiques, à la justice sociale, à l'intégration raciale ou au métissage. James Baldwin ne distingua pas fondamentalement son œuvre de celle de Harriet Beecher Stowe, voire de l'unique et célèbre roman de Margaret Mitchell, la plaçant dans le sillage des zéloteurs de la mortification et de l'expiation, c'est-à-dire du côté des romanciers ou des théologiens de la fatalité : « le Noir et le Blanc ne peuvent que porter estoc et contre estoc », écrit-il, chacun devenant la victime d'une malédiction qui est celle de sa race, en somme la victime d'une « catégorisation » que rien ne peut transcender (Baldwin 1973 : 24 *sq.*).

Le récit qui compose la troisième partie de *Descends, Moïse* pourrait lui donner raison³⁸, sauf que l'art de Faulkner transfigure cette fatalité, non seulement par l'ironie, mais par la charge émotive qu'il met dans la description. Il y est aussi question d'un lynchage, mais l'optique change. C'est sur un Noir d'une force herculéenne, Rider, chef d'équipe dans une scierie, qu'elle se focalise dans une première section où sont longuement décrites de l'extérieur sa détresse et son errance après la mort de sa femme qu'il vient d'enterrer de ses propres mains. Le lendemain, revenu à la scierie en pleine nuit, imbibé d'un mauvais alcool de contrebande, il tranche d'un coup de rasoir la gorge du gardien de nuit blanc qui venait de sortir son revolver et de faire feu, comme pour se défendre d'avoir été pris sur le fait de gruger, avec des dés pipés, ses partenaires noirs, dont Rider qui s'était assis parmi eux pour jouer. Le drame est tout simplement rapporté, ainsi que l'est le lynchage qui suit. Tout simplement, car là encore le récit retient l'événement, en quelque sorte le suspend comme l'est le corps de Rider qu'on retrouvera, le jour suivant, pendu « à la corde de la cloche dans une école pour les Noirs », sans autre précision³⁹. Chargé de l'enquête, le shérif adjoint, qui aurait pu faire valoir la légitime défense, se contente de discourir, dans une seconde section nettement plus courte, sur la bestialité et l'insensibilité des Nègres (va-t-on jouer au *craps* lorsqu'on vient de perdre un être cher ?), tout en exposant à sa femme, dans le menu détail, l'extraction de Rider de la prison par une bande d'excités pas moins bestiaux, alors que celle-ci ne pense qu'à préparer le dîner pour ne pas rater la séance de cinéma du soir. Indifférence frivole de l'une, qui fait songer aux fameuses *Reparties de Nina* de Rimbaud (Faulkner l'avait lu) ; dédain arrogant mêlé d'inquiétude et d'envie de l'autre (il insiste sur la force physique de Rider qui, dans sa cellule, ne put être maîtrisé que par des forçats de sa race, devenus les complices malgré eux de son lynchage) ; le portrait est implacable. Il renvoie chaque protagoniste à sa place, de tout temps et à tout moment inscrite dans sa peau : le maintien de l'ordre pour le shérif adjoint, mais au risque du désordre et au mépris de la loi qui n'a d'autre fondement que le fait accompli, le lynchage tenant lieu ici de verdict ; et pour Rider, l'indignation, la révolte, la riposte, qui, aussi légitimes soient-elles, ne peuvent avoir cours chez un Noir et ne peuvent qu'entraîner son supplice. Il n'y a donc pas d'échappatoire à sa condition, quand bien même l'art et l'ironie du romancier en viennent-ils à inverser la description convenue et attendue de la situation de domination : le deuil et le désespoir de Rider, sentiments

38. « Le noir sied au bouffon » : III, 752-775.

39. *Ibid.* : III, 769.

négligeables pour le shérif adjoint qui ne croit pas à l'humanité des Noirs, font l'objet d'une narration plus ample et au style plus travaillé, par endroits poétique et lyrique, que ne l'est le lamentable discours du Blanc obstinément rivé à l'énoncé des faits mais que filtrent ses préjugés racistes. Comme si Faulkner avait voulu démontrer littérairement l'absurdité de toute assignation à une condition, à une race en laquelle il perçoit d'abord un conditionnement, une *mascarade*, reprenant à son compte le fameux aphorisme d'Achab dans *Moby Dick* : « Toutes choses visibles ne sont que des masques de carton-pâte ». Ce que laisse supposer le titre, bien plus explicite en anglais (« Pantaloon in black »), et qu'il aurait été sans doute plus approprié de traduire par « pantalonnade », c'est-à-dire et précisément (la synonymie est avérée en français depuis la fin du XVI^e siècle) par « mascarade en noir », ou plutôt « au noir » si l'on tient souligner, à la manière d'un fondu cinématographique, la polysémie de « black » : une couleur de peau devenant celle du deuil, de la mort, de la tragédie.

Rider n'est pas de ces personnages qu'on oublie. *Rider* : un nom probablement emprunté par Faulkner au titre d'un blues interprété et popularisé au début des années 1920 par la chanteuse Ma Rainey, *See See Rider* (déformation phonétique de *Easy Rider* qui signifie, au figuré, « amant fougueux »), à moins qu'il ne l'ait tiré d'un autre blues composé en 1934 par Big Bill Broonzy, *CC Rider*, synonyme dans les paroles de *devil* (« diable, démon »), ce que le Rider du roman va devenir malgré lui. *Rider* : un nom, rien qu'un nom qui ne se prénomme pas, comme s'il était tout entier surgi du paysage telle une ombre massive, sans filiation, sans racines, lui qui justement manipulait à longueur de journée des arbres coupés de leurs racines, longues et lourdes billes de bois que de sa seule force il était capable de lever et de faire rouler une par une sur le plan incliné de la scierie.



Si, devant ses partisans et devant le monde entier, Martin Luther King livra sa vision d'espoir, d'égalité, de fraternité, faisant publiquement le rêve qu'un jour même l'État du Mississippi fût transformé en une oasis de liberté et de justice, les Noirs qui peuplent le Yoknapatawpha ne font pas, quant à eux, de rêves. Ou s'ils en font, Faulkner ne s'y attarde pas alors qu'il s'efforce de scruter les songes et fantasmes de leurs maîtres ou anciens maîtres blancs... Tout se passe comme si la ségrégation avait été transposée au niveau de la technique romanesque : Noirs et Blancs ne relèveraient pas du même traitement narratif. Esclaves, descendants d'esclaves, les Noirs ont de fait l'opacité et la dureté des choses, qui ne leur laissent en somme que l'avenir de leur présent, c'est-à-dire de leur simple et seule présence. Gens sans terre, ils sont aussi sans histoire ou plutôt sont de

force rejetés hors de toute histoire. À l'image de la pluie, le temps ne fait que glisser sur leur peau, les laissant sinon infertiles du moins sans filiation, c'est-à-dire sans nom (il est celui des Blancs), sans lignage, sans domaine, sans maison. « *They endured* »⁴⁰.

À défaut de rêver, les Noirs sont plutôt rêvés et, comme tout rêve, conservent une part d'indéchiffrable, d'impénétrable, d'inexorable que la couleur de leur peau vient même renforcer si ce n'est complètement assombrir au point de les transformer en figures de cauchemar ou en choreutes de tragédie qui est celle du Sud, mais un Sud qui, vaincu, humilié et exploité par les *carpetbaggers*, se sent damné, condamné. Le mythe originel qui a projeté ses pionniers, ses colons, ses planteurs sur les rivières, les chemins, les terres et dans les grands bois du delta du Mississippi, est épuisé. Il n'en reste que des bribes ; le récit lui-même se délite en redites. Humiliés, dépouillés, meurtris à cause de la guerre de Sécession, les héros faulknériens ne peuvent que ressasser sous une forme mythique dégradée – les codes cosmogoniques et cosmologiques tournent à vide – leur débâcle morale, sociale et militaire d'hommes blancs. L'âge qu'ils avaient voulu d'or n'aura été que de sang, un sang qu'il faut alors entendre au propre comme au figuré : celui que l'on a versé pendant la guerre, celui qu'à travers la filiation on a cherché à purifier mais qui deviendra maudit. En se mentant à eux-mêmes – ils se proclamèrent aristocrates alors qu'ils ne furent que des voyous –, ces personnages disent pourtant quelque chose de la vérité : avoir cherché à fonder une communauté unique, pure et monochrome en raison des barrières raciales qu'ils ont instituée, mais qui n'eut aucune autre alternative que de provoquer des tares (le Benjy du *Bruit et la Fureur*) ou de semer des bâtards (le Joe Christmas de *Lumière d'août*).

Telle est la tragédie du Sud que, mieux que quiconque, Faulkner a su déceler et mettre en scène ou, plutôt, a su mettre en écriture, laquelle en épouse les péripéties. Une écriture elle-même tragique par ses suspensions, ses dispersions, ses circonlocutions, où l'effet est toujours disjoint de la cause, et qui pénètre, telle une vis sans fin, dans le lieu (le comté) aussi bien que dans la conscience de ses habitants blancs, à la recherche de ce qui les a maudits : l'esclavage et la race, cela même dont ils attendaient qu'ils légitiment leur présence et assurent leur pérennité, mais qui sont devenus le moteur de leur ruine.

N'y a-t-il d'autre image possible du Sud, de l'Amérique qu'en noir et blanc, celle-là que fustigeait James Baldwin ? Il est probable que, pour Faulkner, cet éclairage lui apporte toute la profondeur de champ souhaité pour mieux faire ressortir la dimension presque shakespearienne du récit,

40. *Appendice Compson* : I, 650.

qui cherche toujours à s'enfoncer. Jean-Paul Sartre avait justement mis en évidence cette technique de l'*enfouissement* chez Faulkner où, disons, le violent contraste de lumière (les Blancs et les Noirs) et le gros plan (les monologues intérieurs) détournent moins qu'ils ne masquent. Mais masquer quoi ? Des secrets ? Non, un vide : celui de la notion de race.

À l'English Club de l'université de Virginie où, en 1957, il devint pendant quelques mois « écrivain en résidence », Faulkner tente d'expliquer la genèse du *Bruit et la Fureur* en rappelant cet épisode qui le hanta : une petite fille montée dans un poirier pour essayer de voir à travers la fenêtre d'un premier étage ce qui se passait dans la chambre où sa grand-mère venait de mourir, alors que ses frères étaient restés au pied de l'arbre, l'observant⁴¹. Faulkner en fait une image source, une image mouvement, presque un plan séquence :

« C'est plutôt une image, une image mouvante qu'étaient pour moi ces enfants », précise-t-il⁴². « Bien sûr, on ne savait pas à ce moment-là que l'un d'eux était idiot [Benjy], mais il y avait trois garçons et une fille, et la fille était la seule assez intrépide pour grimper à l'arbre, pour regarder par la fenêtre interdite et voir ce qui se passait derrière la vitre. Et ça a été le livre... Et ça m'a pris le reste des quatre cents pages pour expliquer pourquoi elle avait été aussi intrépide pour grimper à l'arbre afin de regarder par la fenêtre. C'était donc une image, un tableau très mouvant, un film pour moi, symbolisé par le fond boueux de la culotte de cette petite fille, tandis que ses frères lorgnaient vers le poirier où elle était grimpée pour regarder par la fenêtre. Et le symbolisme du fond boueux de la culotte est devenu Caddy, la fille perdue qui a causé le suicide d'un de ses frères, tandis que son autre frère allait détourner l'argent qu'elle envoyait à l'enfant, sa propre fille... »

Image ô combien symbolique ! Outre son érotisme ombreux (Quentin, le frère aîné, en aura comme une réminiscence au cours de la scène dite de l'eau où il fait comprendre à Caddy plutôt qu'il ne lui avoue sa passion incestueuse⁴³), elle viendrait dire de cette société du Sud, à travers le destin de la famille Compson, que son passé est souillé, son avenir en quelque sorte barré, et qu'elle n'est, ne peut être et ne sera jamais *toute blanche*.

*École des hautes études en sciences sociales
Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (LAHIC), Charenton-le-Pont
jamin@ehess.fr*

MOTS CLÉS/KEYWORDS : William Faulkner – anthropologie de la littérature/*anthropology of literature* – race – blues – ségrégation raciale/*racial segregation* – *Deep South*.

41. Où l'on se retrouve face un scénario qui est comparable à celui du début de *Tandis que j'agonise*.

42. William Faulkner (1964 : 43) – traduction revue à partir des bandes enregistrées disponibles depuis 2010 sur le site de l'université de Virginie : <http://faulkner.lib.virginia.edu/browse>.

43. *Le Bruit et la Fureur* : I, 480.

FAULKNER, William

1977 *Œuvres romanesques*, I.
Éd. de Michel Gresset. Paris, Gallimard
(« Bibliothèque de la Pléiade »).

1995 *Œuvres romanesques*, II.
Éd. d'André Bleikasten et François Pitavy.
Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la
Pléiade »).

2000 *Œuvres romanesques*, III.
Éd. d'André Bleikasten, Michel Gresset
et François Pitavy. Paris, Gallimard
(« Bibliothèque de la Pléiade »).

2007 *Œuvres romanesques*, IV.
Éd. d'Alain Geoffroy, François Pitavy
et Jacques Pothier. Paris, Gallimard
(« Bibliothèque de la Pléiade »).



1964 *Faulkner à l'Université*.
Cours et conférences prononcés à l'Université

de Virginie (1957-1958). Éd. de Frederick
L. Gwinn et Joseph L. Blotner.
Paris, Gallimard (« La connaissance de soi »).

1969 *Essais, discours et lettres ouvertes*.
Éd. de James Meriwether.
Paris, Gallimard (« Du monde entier »).

1981 *Lettres choisies*.
Éd. de Joseph Blotner.
Paris, Gallimard (« Du monde entier »).

1987 *Elmer*. Éd. de Dianne L. Cox
et par James B. Meriwether.
Paris, Gallimard (« Du monde entier »).

1994 *Treize Histoires*. Paris, Gallimard
(« Folio »).

1996 *A Rose for Emily, That Evening Sun,
Dry September (= Une rose pour Emily,
Soleil couchant, Septembre ardent)*.
Paris, Gallimard (« Folio bilingue » 59).

• AUTRES RÉFÉRENCES

Baldwin, James

1973 *Chronique d'un pays natal*.
Paris, Gallimard (« Du monde entier »).

Bleikasten, André

2007 *William Faulkner. Une vie
en romans : biographie*. Croissy-Beaubourg,
Aden (« Le cercle des poètes disparus »).

Boorstin, Daniel

1999 *Histoire des Américains*.
Paris, Robert Laffont (« Bouquins »).

Butor, Michel

1971 « Les relations de parenté
dans *L'Ours* de William Faulkner »,
in *Essais sur les modernes*.
Paris, Gallimard (« Idées ») : 339-360.

Cunliffe, Marcus

1964 *La Littérature des États-Unis*.
Paris, Presses universitaires de France.

Glissant, Édouard

1996 *Faulkner, Mississippi*. Paris, Stock.

Hamblin, Robert W. & Charles A. Peek, eds

1999 *A William Faulkner Encyclopedia*.
Westport, Greenwood Press.

Levet, Jean-Paul

2003 « *Talkin' That Talk* ».
Le langage du blues et du jazz.
Lille, Kargo / Paris, Éd. de l'Éclat.

Lomax, Alan

1993 *The Land Where the Blues Began*.
New York, Pantheon Books.

Magny, Claude-Edmonde

1948 *L'Âge d'or du roman américain*.
Paris, Le Seuil (« Pierres vives »).

Merleau-Ponty, Maurice

1992 *La Prose du monde*.
Éd. de Claude Lefort.
Paris, Gallimard (« Tel »).

Pouillon, Jean

1993 *Temps et roman*.
Paris, Gallimard (« Tel »).

Réda, Jacques

2002 *Autobiographie du jazz*.
Castelnau-le-Lez, Climats.

Sartre, Jean-Paul

1975 « À propos de *Le Bruit et la Fureur* :
la temporalité chez Faulkner », in *Situations*,
1 : *Critiques littéraires*. Paris, Gallimard
(« Idées ») : 85-98.

Wright, Richard

2002 *Une faim d'égalité*.
Paris, Gallimard (« Folio »).

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Jean Jamin, *Retour à Rowan Oak*. — La majeure partie de l'œuvre romanesque de William Faulkner a pour cadre un petit comté du Mississippi septentrional. De toute sa vie d'homme et d'écrivain, il ne s'en est guère éloigné au point qu'on pourrait prendre presque à la lettre ce qu'il disait de son travail : « je ne suis qu'un simple fermier qui raconte des histoires de fermiers ». Sauf que ces histoires vont bien au-delà de la biographie qui les a nourries, ou de l'ethnographie, fût-elle apocryphe, sur laquelle elles se seraient fondées, s'agissant notamment des relations interraciales qu'elles mettent souvent et si tragiquement en intrigue. De sorte que l'œuvre de Faulkner amène à repenser ce qu'on a appelé l'« illusion biographique ».

Jean Jamin, *Back to Rowan Oak*. — Most of William Faulkner's novels are set in a small country in northern Mississippi. Throughout his life as a man and a writer, Faulkner never wandered very far, and we might take literally what he said about his work : he was a mere farmer who told stories about farmers. Nonetheless, these stories reach beyond the biography nurturing them or the ethnography, even if apocryphal, underlying them. They hinge on interracial relationships, which they often and tragically present. Faulkner's work leads us to reconsider what has been called the « biographical illusion ».